

О. И. БИЛЮШКИНА ■ ПИТЕР АМУРНО-ЗЕМЛЯНИНСКОЕ

1875. 40m.

5

929, 821, 09

(477)

5-61

83.247

561

О.І. БІЛЕЦЬКИЙ



**ЛІТЕРАТУРНО-
КРИТИЧНІ
СТАТТІ**

СЕРІЯ



„УКРАЇНСЬКА
ЛІТЕРАТУРНА
ДУМКА”

ЗАСНОВАНА

В

1990 РОЦІ



Portrait of the author, 1950s

929:821.09
1421

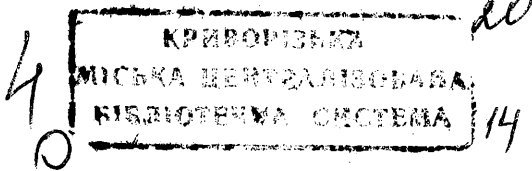
О.І. ВІЛЕЦЬКИЙ



**ЛІТЕРАТУРНО-
КРИТИЧНІ
СТАТТІ**

nt-91
a

67425-1 П



У багатогранній спадщині видатного українського літературознавця, академіка АН СРСР і АН УРСР О. І. Білецького (1884—1964) багато праць з літературної критики, якими він сприяв становленню і розвитку таланту таких художників слова, як М. Хвильовий, П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра та ін.

До цього видання увійшли статті з питань української радянської літератури, які містять чимало цікавих і слушних думок про ті постаті й літературно-мистецькі явища, що протягом багатьох років оцінювалися необ'єктивно або замовчувались у нашому літературознавстві. Написані переважно в 20—30-і роки, ці статті стали вже бібліографічною рідкістю.

Збірник зацікавить фахівців літературознавців, студентів філологів, учителів.

В издание вошли литературно-критические статьи А. И. Белецкого по вопросам украинской советской литературы, написанные в основном в 20—30-е годы.

Сборник заинтересует специалистов литературоведов, студентов филологов, учителей.

Редакційна колегія:

*В. С. Брюховецький, І. О. Дзєверін, І. М. Дзюба, В. Г. Дончик,
Р. С. Міщук, П. М. Федченко, В. В. Яременко*

Упорядкування і примітки *М. Л. Гончарука*

Б $\frac{4603020000-016}{M205(04)-90}$ 16.90

ISBN 5-308-00555-9

© Упорядкування, примітки,
М. Л. Гончарук, 1990.
© Передмова. І. О. Дзєверія,
1990.

О. І. БІЛЕЦЬКИЙ ПРО ЛІТЕРАТУРНУ КРИТИКУ

Широта наукових інтересів Олександра Івановича Білецького не може не вражати; як влучно зауважив Л. Новиченко, «в одній його особі наче об'єднувались усі літературознавчі кафедри сучасного великого університету...»¹. Була серед них і «кафедра», на якій поглиблено досліджувався поточний літературний процес, зокрема питання розвитку української радянської літератури.

Перші літературно-критичні виступи О. І. Білецького датуються початком 20-х років. Не припиняючи роботи в галузі теорії та історії словесного мистецтва, понад десятилітній досвід якої був уже на той час у нього за плечима, Білецький вважав також безумовно необхідним приділяти пильну увагу літературному сьогоденню, більше того, бачив у вивченні й підтримці паростків нової, народженої соціалістичною революцією літератури свій прямий громадянський обов'язок. «Започатковувалась українська радянська література,— згадував Олександр Іванович в «Автобіографії» (1945),— і хіба можна було стояти осторож цього процесу, коли в «досвітніх сутінках» уже сяяли яскраві промені обдаровань авторів, які стали тепер «маститими» поетами й белетристами УРСР?»². На сторінках тогочасних республіканських журналів та альманахів «Шляхи мистецтва», «Книга», «Червоний шлях», «Критика», «Плуг», «Гарт» дедалі частіше публікуються рецензії Білецького на новинки українського красного письменства (у найпершій з них, що була надрукована 1922 року в «Шляхах мистецтва», розглядалася збірка поезій Валер'яна Поліщука «Книга повстань»), у середині й у другій половині 20-х років — його ширші за проблематику, оглядово-узагальнюючі критичні праці (наприклад, «Проза взагалі й наша проза 1925 року» або «Українська драматургія післяжовтневої доби»).

Не менш активно виступає О. І. Білецький як літературний критик у наступне десятиліття й особливо в повоєнний час. Творче обличчя мало кого з «маститих» поетів і белетристів УРСР не було бодай стисло не охарактеризоване в тодішніх його статтях і рецензіях (предметом критичних роздумів Білецького стали також твори М. Горького, В. Маяковського, О. Толстого, О. Серафимовича, М. Островського). Коли ж ідеться про такі вершинні досягнення української радянської літератури, як творчість Павла Тичини і Максима Рильського, то Білецький тепер підсумував свої багаторічні студії над нею — тими студіями й було покладено початок справді науковій її інтерпре-

¹ Про Олександра Білецького: Спогади, статті.— К., 1984.— С. 34.

² *Білецький А. И.* Избранные труды по теории литературы.— М., 1964.— С. 14—15.

тації³ — в капітальних розвідках «Павло Тичина» (1957) і «Творчість Максима Рильського» (1960). Крім того, в цей період побачили світ статті Білецького, в яких порушувалися деякі загальні проблеми розвитку нашої літератури і літературної науки, — «Завдання української прози...», «Завдання та перспективи розвитку українського літературознавства» та ін., його брошура «Українське літературознавство за сорок років (1917—1957)».

Позначені як глибиною й оригінальністю думки, так і яскравою неповторністю стилю літературно-критичні праці О. І. Білецького аж ніяк не застаріли (хоч, природно, вони несуть на собі печать свого часу, і, читаючи ці праці сьогоднішніми очима, подибуємо в них окремі не в усьому прийнятні чи навіть цілком неприйнятні для нас твердження й оцінки). І давно вже назріла потреба у великому, ґрунтовному дослідженні на тему «Білецький — літературний критик».

Певну, сказати б, підготовчу роботу тут проведено: пишучи про Білецького, даної теми торкалися — спеціально чи принагідно — М. Гудзій, Л. Булаховський, Є. Кирилюк, С. Шаховський, Ю. Кобилецький, М. Бернштейн, С. Крижанівський, Н. Крутікова, Л. Новиченко, Н. Вишневецька, І. Дзюба, В. Панюков... Але при цьому з поля зору дослідників майже зовсім випадав один досить істотний момент — у літературно-критичній практиці Білецького знайшли своє втілення його погляди на природу і функції «рухомої естетики», його уявлення про те, чим визначається висота професійного рівня роботи критиків, і т. д.

Отож і хотілося б згадати деякі з висловлювань О. І. Білецького про літературну критику.

Слід почати, певно, з того, що, відносячи діяльність критика коли й не тільки, то передусім до сфери наукової творчості, Білецький наполегливо обстоював необхідність органічного зв'язку літературної критики з теорією та історією літератури. Тим-то у статті «Літературознавство і критика за 40 років Радянської України» він із задоволенням констатував, що «характерне для дожовтневої доби відмежування літературної критики від науки про літературу почало замінюватися вимогою наукової критики, позбавленої індивідуалістичних смаків, вимогою сталих критеріїв»⁴. Тим-то в своїй незакінченій рецензії на роман Семена Скляренка «Володимир» (над нею Олександр Іванович працював в останні дні життя) він переконано доводив, що «радянська критична стаття... повинна бути літературознавчим дослідженням, передавати не враження, одержані від читання, а визначити генезис і функцію цього твору, мотивувати згоду чи незгоду з автором, визначити місце даного явища в загальному літературному процесі» (Т. 3.— С. 248).

Що ж до праць самого О. І. Білецького про літературну сучасність, то часто-густо в особі їх автора взагалі неможливо розпізнати критика і літературознавця. Звернімо увагу хоча б на оцю характерну прикмету більшості

³ Примітним є визнання С. Крижанівського: «Власне, він (Білецький.— І. Д.) створив певну концепцію творчої індивідуальності Тичини, Рильського, а ми — його учні — її лише розвивали» (*Крижанівський С. А.* Слово про вченого-літературознавця // Рад. літературознавство.— К., 1974.— № 11.— С. 70).

⁴ *Білецький О. І.* Збір. творів: У 5 т.— К., 1966.— Т. 3.— С. 54. (Далі всі посилання на це видання даються в тексті).

його критичних виступів, присвячених українській радянській літературі: і конкретні її явища, і тенденції її руху Білецький, який був ученим воістину енциклопедичної освіченості, розглядає в широкому національному, ба нерідко й світовому, історико-літературному контексті. Годі вже говорити про те, що він оцінював художні твори не на основі «вражень, одержаних від читання», а послідовно керуючись критеріями, виробленими літературною наукою. Варто відзначити тільки таке: для Білецького ці критерії не були чимось засяглим, раз і назажди постульованим теорією; намагання «загнати вільний плін нашої літератури у висохлі річища старовинної поетики» (Т. 3.— С. 43—44) викликали у нього рішучий протест.

Далі. Справжнього професіоналізму, за Білецьким, здатен досягти лише критик, котрий, виступаючи у всеозброєнні наукових знань про специфіку і призначення літератури, мистецтва, закономірності їхнього історичного розвитку тощо, водночас постійно дбає про оволодіння «технологією» своєї роботи. З цієї точки зору Білецький особливо великого значення надавав умінню критика (звичайно, і літературознавця) аналізувати **художню форму** літературного твору. Щоправда, про те, в чому саме виявляється в даному разі професійна культура письма, у Білецького можна знайти хіба що кілька побіжних міркувань. Та найкраще відповів він на це питання знову ж таки своєю власною критичною практикою — статтями і рецензіями, насиченими напрочуд тонкими спостереженнями над художньою тканиною аналізованих творів і начисто позбавленими отого «языкоболтания», з приводу якого Олександр Іванович не без іронії писав: «Що таке «майстерність форми»? Про це базикають усі. Але вслухайтесь: «правдивість, влучність, яскравість, опуклість, соковитість...»⁵. До речі, якраз такого роду пустослів'я, поряд із псевдоакадемічною формою викладу думок, Білецький вважав недоліком, типовим для взятих в своїй основній масі літературно-критичних праць. Блискучий стиліст, він, як мовиться, мав моральне право закидати їх авторам цей недолік...

Важливість якнайсерйознішого вивчення критиком «майстерні художника слова» («В мастерской художника слова» — так називалося його відоме теоретичне дослідження) О. І. Білецький наголошував завжди, протягом усієї своєї діяльності. Приміром, ще 1925 року він, рецензуючи книжку В. Шкловського «О теории прозы», хоча й критикував автора за елементи формалізму, але вітав його прагнення «відновити інтерес до питань літературної майстерності, не боячись значення тої майстерності перебільшити...» (Т. 3.— С. 491). Тим самим Білецький, поза іншим, недвозначно висловив своє ставлення до вульгарного соціологізму, який набув тоді великого поширення в нашій літературній науці... А ось його праця значно пізнішого часу — вже згадувана стаття «Літературознавство і критика за 40 років Радянської України». В ній Білецький, загалом позитивно оцінюючи стан справ у літературній критиці, зазначає, проте, що все ж «у дослідженнях про радянських письменників повільно зникають елементи панегіричної риторики, смакових оцінок, якими підмінявся аналіз поетичного стилю» (Т. 3.— С. 65).

Уважний аналіз поетичного стилю, всієї образної фактури літературного твору — без цього О. І. Білецький не мислив роботи критика-професіонала. Однак для нього була очевидною й обов'язковість **ідейно-змістового** аналізу твору, оскільки, слідуючи принципам матеріалістичної естетики, Білецький

⁵ Из писем А. И. Белецкого // Вопр. лит.— 1981.— № 9.— С. 176.

виходив із того, що в усякому художньому творі «формальні і позаформальні елементи (зміст) підкорені певній єдності» (Т. 3.— С. 296) і що, власне кажучи, вивчення художньо-образної форми й потрібне як «єдиний шлях» саме до «серцевини», до ідейної сутності твору»⁶.

Показово, що в тому ж своєму відгукові про книжку В. Шкловського «О теории прозы», де підкреслювалася важливість «питаня літературної майстерності», Білецький застерігав і від абсолютизації художньої форми, спроб предствляти її «якоюсь іманентною річчю в собі». Полемізуючи з прибічниками так званого формального методу в літературознавстві й критиці, він пише: «Рідко коли твір поетичного мистецтва буває тільки продуктом «мистецтва» — поруч завдань естетичних він виконує чимало позаестетичних... «Чисте мистецтво» — дистильована вода; її можна приготувати, але в природі її не буває, і, щоб заспокоїти спрагу, її не п'ють» (Т. 3.— С. 493). Або взяти статтю Білецького «В шуканнях нової повістярської форми», в якій ведеться розмова про збірку прозових творів Миколи Хвильового «Сині етюди» (1923). «...Мені хочеться сказати декілька слів лише про повістярську техніку Хвильового, про його ф о р м у — не більше», — попереджає Білецький, починаючи цю розмову. Але відразу ж додає: «...таке однобоке завдання не означає, що автор даних рядків розуміє мистецтво як чисту форму і не припускає можливості з'ясування і вивчення так званого змісту — або що він сповідає теорію чистого і вічного мистецтва, незалежного від економічного устрою і рівня громадської техніки і т. п.»⁷.

Взагалі ж О. І. Білецький визнавав правомірність різних типів критичного аналізу, в тому числі й розгляду літературного твору з переважаючим акцентом на його художні особливостях. Проте для почерку Білецького-критика найхарактернішими не є праці, подібні до щойно процитованої статті «В шуканнях нової повістярської форми», в якій згідно зі своїм задумом він дійсно не виходить (чи принаймні лише коли-не-коли виходить) за межі суто естетичних оцінок — нехай і дуже точних та проникливих. У більшості його розвідок, статей, рецензій ми знаходимо справжні взірці аналізу творів красного письменства в єдності їх ідейного змісту й художньо-образної форми.

Причому Білецький у такому аналізі ніколи не абстрагувався ні від того, якою мірою відповідають ідеї, обстоювані автором твору, устремлінням передових сил суспільства, ні від того, наскільки повноцінне художнє втілення одержали в творі ці ідеї. І він ставив високі вимоги до письменників, всіляко підтримуючи їхні плідні творчі дерзання і безсторонньо критикуючи їхні прорахунки й вади. «Ми й до своїх лауреатів готові бути вимогливими», — заявляв Білецький (Т. 3.— С. 39), і в багатьох літературно-критичних працях показав, що це — не тільки слова.

Та нічого не варта вимогливість критика, який в своїх ідейно-естетичних присудах не спирається, про що вже йшла мова, на міцний науковий ґрунт, а відтак неспроможний аргументовано й об'єктивно поцінувати літературні явища. У цьому зв'язку Білецький робив особливий наголос на **методологічній озброєності** дослідників сучасної літератури.

Як відомо, розпочавши свою діяльність ще до революції і зазнавши впливу різних філологічних шкіл, О. І. Білецький у радянський час поступово утвер-

⁶ Там же.— С. 174.

⁷ Шляхи мистецтва.— 1923.— № 5.— С. 60.

джується на позиціях марксистсько-ленінської методології; видана 1934 року його монографія «К. Маркс, Ф. Энгельс и история литературы» засвідчила це з усією наочністю. У творчому опануванні марксистської теорії він і бачив неодмінну передумову успішного розвитку нашої науки про літературу і літературної критики. Але — саме в творчому, тобто несумісному з будь-яким начотництвом, схоластикою, догматизмом; Білецький категорично засуджував тих квазівчених, котрі намагалися використати марксистський метод як таку собі «відмичку, однаково механічно застосовну до всіх епох», або ж зводили «оволодіння» цим методом до «хизування цитатами з Маркса»⁸. Сказані понад півстоліття тому назад, ці слова Білецького набувають, так би мовити, нової актуальності у наші дні, коли радянська суспільна думка пішла цю шляху рішучого звільнення від поширених у минулому спрощено-догматичних трактувань ідей марксизму-ленізму. Як і його слова про те, що нам треба читати Маркса, Енгельса, Леніна передусім «для того, щоб вивчитись науково мислити, щоб одержати в них «керівництво» до самостійної дослідницької «дії» (Т. 3.— С. 506).

Прагнути до самостійної дослідницької дії — теж одна з основних настанов О. І. Білецького літературознавцям і критикам. А про себе в цьому плані Олександр Іванович говорив так: «...якби мені став відомий відзив господа бога про Чехова — це не переконало б мене в необхідності йому підкоритись і відмовитись від обов'язку дослідити й у підсумку прийти до власної думки»⁹...

На закінчення не зайвим буде ще раз повторити: судження О. І. Білецького про критику стануть у пригоді кожному, хто береться за нелегку справу осмислення літературного руху сучасності. Й ще раз підкреслити, що правильність свого розуміння змісту і завдань критичної роботи він довів власною діяльністю, в чому напевно зможуть переконатися читачі цього збірника літературно-критичних праць нашого видатного вченого.

І. ДЗЕВЕРІН

⁸ *Белецкий А. И.* К. Маркс, Ф. Энгельс и история литературы.— М., 1934.— С. 9.

⁹ Из писем А. И. Белецкого // *Вопр. лит.*— 1981.— № 9.— С. 188.

В ШУКАННЯХ НОВОЇ ПОВІСТЯРСЬКОЇ ФОРМИ

1

Свіжим весняним духом віє від «Синіх етюдів» Миколи Хвильового: його вірші вже знайомі й оцінені, але його проза вперше зібрана в окрему книжку і для більшості читачів буде, звичайно, новиною. Новели, оповідання, етюди, вірші в прозі (ми побачимо, що окремі речі можна віднести до різних типів повістярського жанру), що розміщені в книжці, являються неабиякою подією в українській літературі, особливо для читачів, що загрузли «в лабетах просвітнянської літератури», що виховали свій смак на прозі Франка або Грінченка і лише в недавній час добралися до Коцюбинського і без осібної втіхи розгортають книжки Винниченка. Далі вони, мабуть, і не пішли б; а до Хвильового від Винниченка путь ще не мала, і цих читачів «Сині етюди», особливо з першого погляду, збентежать і зіб'ють з тями. Так і російська «інтелігентна» публіка, що зупинилась в своїм художньому розвитку на Чехові та Горькому, бурчить, стикнувшись з прозою Ремізова або Замятіна, одмахується з нетямінням від Андрія Белого і рішуче обурюється, взявшись за Пільняка або Всеволода Іванова.

Зате інший клас читачів, що не чуває такого кровного зв'язку з традицією, книзі Хвильового порадуеться, вже хоч би з принципіальних міркувань: от письменник з пролетарських лав, який не тільки вчиться, а вже дечому явно навчився; до того ж письменник, що стоїть за революцію не тільки тому, мовляв: «треба любити все стихійне, бадьоре, лідоломне, коли ребром ставляться тільки дві речі — життя і смерть» (Б. Пільняк, «Три брата», 1922), але прийнявши до перетвореного світу свідомо, ставши до лав борців за нього по глибокому внутрішньому переконанню. Про його книгу будуть говорити немало; різноманітний світ емоцій і дум, який вона захитає в свідомості читачів, найде свій вираз у критичній літературі. Я не маю претензії дати критичну оцінку книзі; мої замітки — результат безпосереднього враження, торкнутися «Синіх етюдів» лише як факта в житті сучасної художньої прози; мені хочеться сказати декілька слів лише про повістярську техніку Хвильового, про його ф о р м у — не більше.

На жаль, приходиться зараз же pro domo sua¹ заявляти, що таке однобоке завдання не позначає, що автор даних рядків розуміє мистецтво як чисту форму і не припускає можливості з'ясування і вивчення так званого змісту або що він сповідає теорію чистого і вічного мистецтва, незалежного від економічного устрою і рівня громадської техніки і т. п. Ні, в міру даного йому розуміння автор розуміє

задачі сучасної наукової критики мистецтва. Але задачі ці різноманітні, і з їх ряду в даний момент він бажав би затриматися на одній: на питанні про літературне майстерство Хвильового. Та і тут прийдеться одложити до другого випадку розгляд цього майстерства, напр., порівняльно з іншими явищами молодого української белетристики. Поки що задовольнимось тим, що дають «Сині етюди», взяті самі по собі.

Тим більш що питання про техніку, про майстерство в данім випадку в жоднім разі не є вузькоспеціальне і цікаве не для одних робітників літературних студій та професіоналів-письменників. Справді, невідготовлений читач, від Грінченка перекинувшись до Хвильового, розгубиться саме перед формою «Синіх етюдів». Чому «сині»? Чому у багатьох оповіданнях начебто нема ні початку, ні кінця? На якій підставі автор втручається щохвилино в хід оповідання, розбиваючи у читачів всяку ілюзію? І що це за оповідання: ні звичних, закруглених описів природи, ні характеристики дійових осіб, ні змалювання їхньої «психології»... Якось-то нарочито неохайна, незв'язна, до зухвалості невимушена розмова, що починається з середини, обривається там, де начебто почав щось розуміти і зацікавлюватись. Ніякої стрійності, ніякої «гармонії»: тільки що повіяло неясним і глибоким ліризмом від сердечних рядків про природу, про музику, про темну, але багатообіцяючу «батьківщину» — і без усякого переходу і попередження вас кидають в смірдоці подробиці повсякденного життя, в різкі натуралістичні деталі побуту. Чи не глузує з читача автор?

Автор сам передбачає можливість таких читачів, і в однім із своїх відступів, безбоязно розриваючих хитку тканину оповідання, захищається — ясно й просто:

«Мої любі читачі!.. Я боюсь, що ви мою новелу не дочитаєте до кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю. Та кожному свій час. Творити є творити. Да... Переспівувати — не творити, а малювати. І читач творець, не тільки я, не тільки ми, письменники. Я шукаю, і ви шукайте. Спершу від новаторів — і я теж, — це нічого: від них, щоб далі можна. А твір мій буде цілком художній — треба продумати, треба знати» (с. 25).

Запам'ятаємо поки що підкреслені слова — вони нам здадуться — і розгорнемо книжку.

2

У ній чотирнадцять речей. Остання — «Ластівка» — стоїть трохи зокрема, не тільки по малих розмірах, але й по типу.

Решта, що припадають одне за одним в перебірливім, але не випадковім порядкові, — це: 1) «Життя»; 2) «Колонії, вілли...»; 3) «Редактор Карк»; 4) «Кіт у чоботях»; 5) «Юрко»; 6) «Солонський яр»; 7) «Шляхетне гніздо»; 8) «Синій листопад»; 9) «Чумаківська комуна»; 10) «Бараки, що за містом»; 11) «Свиня»; 12) «Кімната ч. 2-е»; 13) «Легенда»; 14) «Дорога».

Чи уміщені вони в хронологічному порядку їх написання, я не знаю і в цім вагаюсь. По своїй техніці вони далеко не однофазові і відбивають різні моменти і напрямки «шукання» автора. Групувати їх можна було б, наприклад, в порядку зменшення сюжетності в них: задуму й будування. Коли звичайний читач завдається питанням про те, що сказано в літературнім творі, він відповідає на це питання собі й іншим переказом сюжету, себто сукупності тих зовнішніх і внутрішніх діянь і подій в житті дійових осіб, яку дано в оповіданні, романі, драмі. Це цілком природно: так приймають літературу і діти. Ми звикли чекати від оповідача певної історії, що має початок і кінець. Елемент чисто повістярський поступово сходить нанівець в європейській художній прозі кінця ХІХ — поч. ХХ ст; в цей час спостерігається рецидив сюжетності, що зростає в різних щаблях, у різних письменницьких груп в окремих літературах.

Оповідань з закінченим і розвиненим сюжетом небагато набереться посеред речей М. Хвильового. Цілком зрозуміло: бо ж це не оповідання, а «етюди». От похмура історія гробокопів Юхима і Мазія, що стали борцями за волю в уярмленім німецькою окупацією місті («Бараки»), от друга — легенда про жінку-юнака Стеньку, повстанчого ватажка, розказана в тоні (більше цей тон у автора не повторюється) високої і трохи старомодної патетики, що нагадує навіть Гоголя — по загальному першоджерелу (думи). Третя — епізод із боротьби з бандитизмом («Солонський яр»), нехай так; четверта — «Юрко», де на наших очах автор починає гру з читачевою цікавістю, піддраговуючи його («Я зупинився на найцікавішій місці. Правда? І як ви думаєте, чи не час мені плюнути і почати нову новелу» і т. д., с. 73); по створінню, не доказуючи своєї історії, заключаючи її епізодом чисто випадкової властивості (із трьох дійових осіб — решта традиційного трьохкутника! — чоловіка, робітника Остапа, приносять з заводу: «з крана зірвалась стальна хрестовина і перебила Остапові праву ногу»).

За цими йдуть оповідання, де ситуацію лише намічено, де вся сила, очевидно, не в тім, що роблять дійові особи, а що вони робили чи будуть робити: про це читачі можуть самі гадати, доповнюючи натяки автора. Таке перше оповідання книги, чудовий пролог до неї, — «Життя». Ясно, що справжня життєва історія Оксани почнеться далі, починається з останньої сторінки оповідання: живучи напівсонним, напівзвірячим буттям, селянська жінчина, ледве розбуркана коханням, розправляє крила своєї душі і рішає: «Піду». І відходить, ще неясно мріючи про невідомий Київ, про коханого Мишка-комуніста, що ледве показав їй образ якогось-то іншого, нового життя, за час їхніх коротких побачень, таких же коротких і миттєвих його розмов. У другім випадку епілог, не до книги, а до людського життя, — «Синій листопад» — розв'язка життя особистого, протиставленого життю великого, прокидаючогося колективу, величезного, як ті гори, що їх вінчає Ельбрус; на віддаленім фоні цих гір і вмирає чахоточний «віруючий» комуніст Вадим, і мучиться сумнівами його супутниця Марія. Нарешті в «Кімнаті ч. 2-е» намічено ситуацію, що

необхідна для психологічного портрету надломленої, напівхворої женської душі, але не дано ані розв'язки, ані зав'язки.

Це зменшення сюжету — результат свідомого наміру автора. Сюжетність в старій її концепції йому протилежна. Люди, їхні думки і почуття — під знаком революції, на фоні революційної повені, — не можуть вимальовуватися так, як малювали їх старі повістярі. «Тепер мій читач, — каже автор в одному з етюдів, які я одніс би до третьої групи (про неї буде зараз річ), — чекає від мене, мабуть, цікавої зав'язки, розв'язки, а від «кота у чоботях» загальноновизнаних подвигів, красивих рухів і ще багато чого. Це даремне. За цим звертайтеся до гітарних героїв гітарних поем... Зав'язки — розв'язки так від мене і не дочекаєтесь. Бо зав'язка — Жовтень, а розв'язка — сонячний вік, і до нього йдемо. Розв'язка у гітарних поетів... От: «вони поцілувались, кінець...». Або: «О моя Дульцине! Всаджу собі оцей чингал... Умирає». «Ми з товаришем Жучком цього не знаємо. Правда, подвиги єсть, але вони не наші» (48).

Цей «Кіт у чоботях» — один із найвдаліших «етюдів» книги, вкупі з тим один із найбільш показових зразків нової, третьої групи оповідань, де про сюжет в старому розумінні слова говорити вже не приходится. Та і як говорити про події в житті одиниць, про «подвиги» осіб, коли «зав'язка — Жовтень, а розв'язка — майбутній сонячний вік»? Коли образ героїні в «Легенді» звучить ще пафосом пісні, що прославляє сильну особу, — то аналогічний по створенню образ героїні «Кота у чоботях» захоплює іменно своєю простотою і сильний відсутністю всякого зовнішнього пафосу. На величній героїчній фоні ступнево миготять і вироджуються особисті драми і події індивідуального побуту. Драма Вівди в оповіданні «Кімната ч. 2-е» в цій групі знаходить собі контрастну аналогію в оповіданні «Свиня», де властивий авторові гумор переходить місцями в найгострішу іронію. Далі йдуть малюнки побуту, утвореного революцією чи того, що залишився, не глядячи на революцію: «Чумаківська комуна», «Шляхетне гніздо», «Колонії, вілли...». І нарешті — останнє (в нашій групі) оповідання — «Редактор Карк», де деструкцію звичної повістярської форми доведено вже до крайніх меж.

Тут картина переживань і настроїв типічних, одначе, для цілої групи, але взятих у всій перебірливості нашої психіки, що живе випадковими асоціаціями, і показаних зі всім «оголінням» прийомів. Оповідання розбивається на 18 розділів, з яких значну частину призначено авторській бесіді з читачем. У цій бесіді — ціла поетика, як в старовинному романі Стерна або як у романтичних поемах байронівського складу. А замість розв'язки — «коментарій», — короткий діалог автора з читачем: «Любий мій читачу, це ж Карків щоденник (для того: розкрити природу типа), і тільки зрідка проривався я» (44).

Коли тепер від питання про роль сюжету ми звернемося до питань будівлі і способу вислову в «Синіх етюдах», — намітиться та ж лінія поступового відходу од старих, заповіданих традицією форм, як намітилась вона в області сюжетній — від «Легенди» до «Редактора Карка». Тут ще яскравіш поступове зречення автора від запові-

тів чисто імпресіоністської поезики і його шукання іншої, більш динамічної, що дозволить ширше і вільніш йому заявити про своє авторське «я» і про його відношення до дій і людей. От, наприклад, «Синій листопад», де імпресіонізму ще дуже багато, особливо в області композиції. Композиція імпресіоністського оповідання, як відомо, споріднена композиції музичних п'єс. Сюжет простий: на Північній Кавказі в одній із станиць умирає від чахотки — як ми вже говорили — Вадим, комісар бригади, якого кохає його товаришка по політичній праці — Марія. Це зовнішнє; внутрішнє в протиставленні двох шукаючих душ — Вадима, романтика, «закоханого в комуну», і Марії, яку мучає момент перебою і позірного для неї застою в праці, якій тяжко з цілковитою певністю дивитись в далеке майбутнє, коли сучасне не відповідає її надмірності. На другім плані ще дві фігури, контрастні першим: товариш Гофман, чужий рефлексії, якому «все ясно», і Зимель, теж «романтик» в своїм роді, але під цим романтизмом ховає натуру «примазавшогося» або випадково втягненого в революцію авантюриста. А ще далі на фоні — маса, червоноармійці в казармах і в школі, чії голоси грубо і незграбно гудуть, іноді прориваючись в одну поки що, але ясну і чітку фразу: «Ми не раби». Такий матеріал. Його композиція постановляється фоном, що ворухиться і рухається, що складається не лише з людської маси, але і з пейзажних елементів. Синій листопад, недосяжні голубі верхів'я, степ, по якому біжать з далекого моря солоні вітри. І от внутрішніми клямбрами п'яти фрагментів, на які поділяється оповідання, і являються теми, взяті зі світу моторних, частиною слухових і нюхових відчуттів: це синій листопад, що нечутно проходить, солоні вітри, стук цвяхів, що забивають в стіни казарми, на яких будуть розвішані гірлянди смолистих соснових віт (готуються до свята революції), неясний звук — рип «журавля», що рипить біля колодязя, крик галок на вулиці, біля церковної дзвіниці і т. п. Послідовно пронизуючи оповідання, ці «теми» додають йому ту закінченість, яка в музичній композиції утворюється тими мотивами, темами, фразами, що проходять через твір і розвиваються в нім.

От приклади. Початок першого фрагмента: «З моря джигітували солоні вітри. Мчались степом і зникали в Закаспії» (93). Далі перший нарис Вадима і Марії біля вогню, що погасає; в стіну глухо вбивають цвяхи; наближається ніч; жура. Знову налігає вітер (94), і дається новий начерк, декілька доповнюючих п'єтрихів — і знову фраза про «солоні вітри» (там же); починається діалог: два-три слова, два-три натяки на драму дійових осіб — і знову запах соснових віт ворухить думку про Кавказ, про гірські аули, про солоні вітри. В четвертім фрагменті — поїздка Вадима з Марією по пошті, — картина починається з мовчазності вітра і кінчається його наростанням (107). Остання глава — смерть Вадима: його вносять в кімнату, і «з моря знову полетіли солоні вітри. Вітри джигітували і зникали в Закаспії» (107). Знову насувається темрява; в стіну глухо входять цвяхи, за вікном — синій листопад; Вадим умирає. «Скоро заметушилось повітря: з моря джигітували солоні вітри» і т. д.

Але цей стиль не витриманий. В оповіданні чисто імпресіоніст-

ського складу автору як такому не можна ані втручатися в дію, ані говорити від своєї особи: досить і того, що вся дійсність — це відблиск, відсвіт його особистого похоплення, його особистого світовідчуження. М. Хвильовому, як творчій індивідуальності, такий егоцентризм чужий. І навіть стежачи в «Синім листопаді» прийомам імпресіоністської техніки, взагалі ним гарно засвоєної, він розриває тканину повіствування радісним гімном во славу революційного свята: «завтра розгорнемо голубину книгу вічної поезії» — світової синьої (103—104), це ясно свідчить, що перед нами не художник типу російських — І. Буніна або особливо Б. Зайцева (про збірник оповідань останнього, виданих в 1906 році, я згадав, читаючи «Сині етюди», ще раз, уявно порівнюючи «Деревню» Зайцева з «Шляхетним гніздом» Хвильового).

І інші його речі, як «Кіт у чоботях» — в своєму роді героїчна поема, чи «Свиня» — гостра сатира по своїй будівлі і слогу, — вже далеко відходять од чисто імпресіоністської манери. Це не значить, що остання Хвильовому недоступна. Приклад «Синього листопада» говорить інше. Поверховому читачеві одривисті фрази автора про речі, що неначе нічого спільного між собою не мають, здадуться нісенітницею: забивають пвяхи — Вадим лежить на койці — Марія стоїть біля етажерки, за вікном синій листопад і т. д. Але в автора ці фрази, як окремі інструменти великого оркестру, ведуть свої партії, повинуючись вказівкам його диригентської руки і, замінюючи одне одного, дають враження трагічної симфонії. Малодосвідченому диригентові легко збитись, коли йому не допоможе природний такт і внутрішнє почуття. В «Синім листопаді» уважний аналіз не відкриє жодного фальшивого звуку.

Але мистецький спокій, якого вимагає імпресіоністська манера, не до характеру нашого художника. Він кидається в творчість, віддається всій примхливості асоціацій, що з'являються наглії і несправдваній логікою схожості. Але в мистецтві логіка почувань верховодить, і з чисто словесної асоціації виростають теми, сюжети, образи і композиційні прийоми. «Латвія нібито ріка і тихенько струмкує, це тому, що Латвія нагадує латаття, а біля латаття вода якось завше струмкує» (145). «Латвія» — «латаття» — відціля виникають характерні деталі для образу Карла Івановича в «Свині». Або другий приклад. «Юрко»: гори Юри (Швейцарія), юрта, за юртою тайга — холодна, в снігах, бори, і нема їм краю (62). Не всі ці асоціації художньо справдвані: інші ми просто вибачаємо авторові, забуваючи про їх непотрібність в швидкій чарівливій течії оповідання. Але інші з них дають чарівливі заставки й кінцівки, наприклад, для портрету героїні «Кота в чоботях» — Гапки, товариша Жучка: «Отже я про глухе слово: Гапка... А от гаптувати — це яскраво, бо гаптувати — вишпивати золотом або сріблом... А то буває гаптований захід, буває схід, це коли підводиться або лягає заграва. Гаптований — запашне слово, як буває лан у вересні або трави в сіновалах, — трави, коли йде з них дух біляплавневої осоки» (45).

Такі слова можна говорити, тільки маючи велику закоханість у слово, і їх одних було б досить, щоб одмітити в особі Хвильового

талановитого художника. Але він ніколи не закохується в слово ради нього самого; і не тільки в явну йому душу слів він закоханий, — він кохає і свою «більшовицьку Україну — ясно і буйно» (88), і все це буйство подій, що переполошило, зкаламутило, покоплатило «темну батьківщину», що переказало і його прозі бадьору динаміку стилю: швидкими, то великими, то легкими штрихами, зі сколків, одривків, відблисків перед вами утворюються портрети, картини; і читаючи книгу, ви весь час не можете уникнути почуття весняного вітру, хмар, що швидко біжать по небу, від ручаїв, що невтомно рвуться з-під зруйнованих бурунів, від нового весняного бадьорого життя, що починається. І це не глядячи на різкий натуралізм, що не ховає від вас нічого гидкого: але під проміннями весняного сонця і старе лахміття не гидке, і в срібних переливах весняного потоку необразлива та муть і нечисть, яку він в своїй воді уносить.

Найбільш тяжку і складну художню задачу автор поставив собі в оповіданні «Редактор Карк». Не рішусь ствердити, що автор її цілком розв'язав: мені, читачеві, здається, що розділам, відданим Каркові, Шкіпу і Нюсі, недостає того внутрішнього зв'язку, який є обов'язковим у всій примхливості зовнішньої будівлі. Словесні асоціації, про які я вже казав, тут особливо близькі до мети, за якою починається щось близьке до шаржу. «На першому поверсі грали на піаніно щось стародавнє далеке. Гуло в голові: чия музика? Верді? Стукало в голову: «Ала-верди! Ала-верди!» (42). Розрізнені, випадкові почуття і мислі Карка, до того ж розбиті авторськими відступами, врешті-решт розсипаються прахом в читачевім відчутті, і нам здається, що коли в останнім коментарі на питання автора: «Помоєму, я виконав своє завдання. Га?» — читач «мовчить», — він мовчить не без підстави.

Мимоволі, читаючи останній з названих етюдів, звертаємося думкою до тих шукань в області повістярської прози, які намітилися за останні роки в російській літературі.

3

Я назвав мимохить Стерна, кажучи про відступи автора в «Редакторі Карку». Імена Стерна й Філдінга, що довгий час лежали під сховом у російських читачів, — хоч переклади «Трістрама Шенді» і «Тома Дисонса» вони і мали в своїм розпорядженні, — стали модними за останній час у відомих групах, між іншим, не без впливу пропаганди петербурзького гуртка критиків і поетів, що утворився ще в 1916 році, «Общество изучения поэтического языка»². Один з активніших діячів групи Віктор Шкловський присвятив спеціальну статтю «Трістраму Шенді» Стерна³ і в другій своїй книжці (Розанов, 1921 р.)⁴ утвердив цілу теорію авторських відступів — по Філдінгу, Стерну, Сервантесу і Розанову. Теоретичні погляди членів гуртка на мистецтво літератури мене зараз не торкаються, і про них вже була розмова на сторінках нашого журналу; говорити про гурток як про окремих напрямок в області вивчення літератури було б,

мабуть, перебільшенням (перебільшувати власне значення мають бажання й деякі члени гуртка), а користь зроблених ними вишукань в області літературної техніки є безсумнівна, особливо для російських читачів, що не звикли (подібно українським) розбиратися в специфічній частині своїх літературних вражень, також погано розбираються в технології літератури, як і в технології музики і малярства (про інші мистецтва і говорити нічого), і не можуть використати значний запас спостережень в цій області, зроблених західноєвропейською наукою. Значна кількість спостережень, зроблених названою групою трішки пізніш, згодились на практиці — для експериментів нової російської художньої прози у петербурзької ж групи письменників, що виступили під кличкою «Серрапионових братів» в 1922 р. (назвисько взято від відомого збірника Е. Т. А. Гофмана)⁵. Ці письменники — Б. Каверін, Н. Нікітін, Л. Лунц, М. Слонимський, К. Федін і Вс. Іванов, особше видвинутий тепер російською критикою, що називає його іноді «новим Горьким» (його книги — «Партизаны», «Цветные ветра», «Бронепоезд № 1469» та ін.). Зовні прямого зв'язку з теоретиками, по близькому до «Серрапионових братів» шляху іде такий, що придбав собі вже широку відомість в Росії, письменник, як Борис Пільняк (перший збірник «Былье», 1920 р.; роман «Голый год», 1922 р.).

Художні шукання М. Хвильового являються повною паралеллю до експериментів нової повістярської прози в названих мною російських письменників, особше в Бориса Пільняка і Вс. Іванова. По своїй будові «Редактор Карк» мимоволі нагадує в інших тонах написану «Хроніку г. Лейпцига» В. Каверіна з альманаху «Серрапионових братів». У мене нема даних категорично затверджувати, що український автор працює під їх безпосереднім впливом, та і особше великої ціни я їм не надавав би таким даним. Факт аналогії залишається на лице, і цього досить. Я взагалі прикладаю, навіть вивчаючи літературу минулого, не дуже поглиблюватись в моменти особистого запозичення чи впливу. Кожна епоха певного літературного стилю має відомий запас сюжетних схем, відомий круг композиційних прийомів, відомий поетичний словник, і особистий почин письменника, навіть з дуже різко викресленою індивідуальністю, обмежений цією традицією, де живе перемішано з тим, що вмирає, що взято від предків. Літературна і художня традиція виростає на ґрунті загальної ідеології епохи⁶, якою в свою чергу керують умови соціально-економічного життя і т. ін. Особисте залишається, і, звичайно, воно надто викресленіш постає перед очима тоді, коли ми зберемо досить матеріалу аналогій і паралелей, що споріднюють письменника з іншими — близькими і далекими, але вкупі з ними належать до одного художнього стилю.

Автор «Синіх етюдів» дав нам право порівнювати себе з «новаторами» в своїх словах, приведених і підкреслених мною вище. Нічого зменшуючого його талант я не бачив би в тім, що він цим новаторам іноді, може бути, і свідомо припадає, як вони, руйнуючи трафарети старої композиції, оголюючи свої прийоми, пронизуючи все своє творіння тремтінням безпосередньої емоції, як вони, безтурботно

граючи з ілюзією свого читача, захоплюючись випадковими асоціаціями слів, історичних і літературних спогадів. Для нього це один з шляхів вирвати з лабет просвітянської літератури своїх читачів, із яких багато спутані цим безвихідно. Сам автор все одно вийде на самостійну дорогу: «це нічого: від новаторів — щоб далі можна». Він і зараз не може цілком підлягти власті своїх взірців, бо він інша людина, іншого класу, іншого життерозуміння, ніж, напр., талановитий автор «Голого года». Ця інша ідеологія примушує його звертатися до інакших словоспілкувань, до інакших форм — творити в роді них, з ними цілком не співпадаючи, і невдачі шукателя нам дорогоцінні, як проявлення його творчого духу, що шукає. Він досить визначився і в цій першій книжці, де стільки руху, стільки пориву вперед, що можна з певністю чекати від М. Хвильового великих досягнень в області української художньої прози⁷.

ДВАДЦЯТЬ РОКІВ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ

(1903—1923)

1

Не тільки поза межами України, але й у їй самій є ще й тепер чимало читачів, що для них велетенська постать Тараса Шевченка й досі залишається альфою й омегою української поезії, символом української музи взагалі. А тим часом муза ця, особливо за останні двадцять років, пішла далеко вперед, виросла і багато де в чому змінилась. Це зовсім не значить, що з'явилися поети, величніші од Шевченка, ні, ще довго його творчість живитиме почуття й думки читачів, ще довго він організовуватиме їхню свідомість. Не завмер голос старого Кобзаря, і досі кличе він, гнівний і страдницький, до боротьби й перемоги. Але він лунає вже в далині, нагадує про те минуле, що його не можна забувати, будуючи майбутнє. А в нас є і своє, сучасне, і є поети, що виявляють безпосередньо думки й почуття наших сучасників і нас самих, — треба їх чути, коли не хочеш глухим і сліпим стояти серед оцієї сучасності. В російських журналах, взагалі байдужих до української літератури, з'являються статті про нову українську лірику; ім'я одного із нових наших поетів — Павла Тичини — стає відоме й за кордоном (наприклад, у Польщі); українська література починає цікавити і Європу — отже, ми тим більш повинні добре уявляти собі шляхи її розвитку. Дехто зразу після «Кобзаря», узявшись за книжку, наприклад, В. Поліщука або іншого сучасника, — відкладе її з незадоволенням: перехід, справді, дуже різкий, — але він не буде таким різким для того, хто розуміє причину змін і віддає собі відчит у тому, як вони відбувалися. Ми й закликаємо читачів озирнутися на недавнє минуле та вглядітись у сучасне нашої ліричної поезії, тим більш що 1923 рік, до певної міри, рік ювілейний для неї: з 1903 року можна починати історію українського «модернізму», бо в цьому році, як убачимо, вперше виразно визначився в нашій літературі той перелом, коли вона вийшла на новий шлях.

Моментом цього переходу в розвиткові української літератури були останні роки XIX й початку XX століття. Причини більш-менш відомі. Ще 1881 року почалась експлуатація мінеральних багатств країни, куди бурхнули чужоземні та російські капітали, приносячи з собою швидкий зріст фабрично-заводської промисловості, індустріалізацію аграрного капіталу і пролетаризацію села. У 1898 році на Україні вже більше 17-и великих металургічних фабрик, на початку XX століття в Лівобережній Україні панує Продвугіль і Пролітмет — кам'яновугляний і залізо-сталевий синдикати, а в Правобережній — розцвітає цукрова промисловість, іде індустріалізація сільсько-го господарства. Загострюється класова боротьба. Вимірають та пе-

67725-1

реселяються у міста нащадки Опанаса Івановича і Пульхерії Іванівни. Колупасви і Разувасви різних національностей руйнують їхні хатки і вирубують їхні вишневі садки... Кипить і хвилюється у боротьбі за землю село, яке, у свою чергу, роз'їдається внутрішньою суперечкою поміж безземельною біднотою і заможницькою «куркульнею». Організується для боротьби з пролетаріатом буржуазія, що осіла по містах, де вже загули трамваї, піднялися багатопверхові будинки, посохли зрубані тополі. Там, де по широких шляхах тягнулися чумацькі валки,— заміїлися залізничні рейки і густим димом заволокло небо над степовими просторами...

Українські діти зачували ще по шкільних читанках вірші російського поета Олексія Толстого, що виспівував країну:

Где из цветов плетет венки Маруся¹,
О старине поет слепой Грицко,
И парубки, кружась на пожне гладкой,
Взрывают пыль веселою присядкой.

А тим часом ці парубки в дійсності тяглися на роботу до великих центральних міст або на шахти, і ідилічної «Малоросії» Толстого не існувало навіть і в мріях. Другий російський поет — Блок — побачив іншими очима ту ж країну:

Нет, не вьются там по ветру чубы²,
Не пестреют в степях бунчуки,
Там чернеют фабричные трубы,
Там заводские стонут гудки.

Вона увялялась йому в майбутньому з рисами «Америки нової». Підійшла черга висловитись і нашим поетам.

І як тільки відкрилися уста нового поета — почувалися слова нечувані й неможливі для письменників старшого покоління. Опинившись на межі нової доби, старі народники, що проповідували мирну культурну роботу на селі,— вчителі, агрономи, лікарі, кооператори — разом із тим студіюючи літературу,— твердо додержувалися принципу служіння мистецтва народові, не допускали іншої поезії, крім поезії громадянської туги, й при тому у загальноприступній, близькій народові (тобто селянству) формі. З підозрінням і побоюванням зачитали вони у 1901 році на сторінках «Літературно-наукового вістника» відозву молодого поета Миколи Вороного до українських письменників з запрошенням співробітничати у задуманім ним альманасі, «який і змістом і формою міг би хоч трохи наблизитись до нових течій і напрямків сучасних європейських культур». Перечитуючи зараз рядки, де Вороной каже про свої цілі та завдання, можна посміхнутися з скромності його бажань. «Бажало б ся творів хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною вільною ідеєю, з сучасним змістом; бажало б ся творів, де було б хоч трошки філософії, де хоч клантик яснів би того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю недосяжною красою, своєю незглибною таємничістю». І нарешті — з ще більшою боязкістю: «на естетичний бік творів буде звернена найбільша увага»*.

* Літературно-науковий вістник.— 1901.— Кн. 11.— С. 14.

Народники хвилювалися. Радіти чи ні цій відозві? — запитував читачів критик спроби українського модернізму в галузі художньої прози. Закликають стати у рівень зі сучасністю, обіцяють щось нове і модне. «Модне то воно модне, та все-таки ніби незручно: демократична, «мужицька», у найкращому значенні цього слова, література і раптом — символізм, декадентство. Ні вже, бог з ним, з цим новим напрямком, да обміне нас чаша сія» *. Альманах, проте, вийшов («З-над хмар і з долин. Укр. альманах 1903 року»), об'єднавши письменників різних літературних поглядів (серед співробітників ми зустрічаємо Б. Грінченка, Чернявського, Л. Українку, Кримського, Коцюбинського, Л. Старицьку, Г. Хоткевича). На перших же сторінках — два віршованих листи від Івана Франка до редактора збірника Вороного та відповідь Вороного Франкові. Лист Франка³ (передрукований потім у збірці його віршів «Semper tūo»), очевидно, є відгуком на відозву Вороного у «Літературно-науковім вістнику». «Непоправний ідеаліст», як називає Франко Вороного, вимагає від поетів віршів без видатної тенденції, пісень без горожанських котурнів, свобідних та безпечних, над якими міг би спочити душею сучасник, стомлений суперечками оточення. Ми легко можемо собі уявити, що відповідь на цю вимогу старий народник, син селянського коваля, белетрист, поет, перекладач, історик літератури, етнограф, публіцист, критик Іван Франко, що 1903 року святкував тридцяті роковини своєї многобічної діяльності. Слова його майже ті, якими громадянин російського поета Некрасова у відомім вірші⁴ переконує поета. Так, не треба фальшивих речень і брехливого пафосу, але не треба й пісні-перини, пісні, подібної до лікарського ліжка!

Сучасна пісня — вона вся вогонь, тривога, боротьба і шукання: бути поетом означає родитися хорим; боліти чужими і власними стражданнями, турбувати й будити, а не заспокоювати серця:

Так не жадай же, друже милий,
Щоб нас поети млою крили,
Рожевим пестоцїв туманом,
Містичних візій океаном,
Щоб опій нам давали в страви,
Щоб нам співали для забави.
Хай будуть щирі, щирі, щирі!..
...Слова — полова,
Але огонь в одежі слова —
Безсмертна, чародійна фея,
Мов в кремні іскра Прометей! ⁵

Вороний одповідає, починаючи епіграфом із Бодлера: «La poésie n'a pas la vérité pour objet, elle n'a qu'elle même!» — «Правда не ціль поезії, поезія сама собі ціль — і тільки!» Гасло «мистецтво для мистецтва» проголошене тут без підходців, одверто.

Далі наскок, неминучий у суперечках такого роду, на фарисеїв, порожніх серцем, що розмахують паперовими мечами громадянської

* Ефремов С. В поисках новой красоты // Киевская старина.— 1902.— № 10.— С. 114.

писанини: «Хто кликав їх? Чого їм треба?.. Нехай ідуть всі ті нездари на торговиці та базари!» *

У безупинній боротьбі серце може озлобитися, зачерствіти, зав'янути, як квітка без сонця. Душа прагне волі, хоче забути від марної, брудної буденщини, хоче пізнати надземне, охопити недосяжне, збагнути незрозуміле. Не дурниці щасливі казки про гурій, про Нірвану, про землю обітовану: ці казки допомагають скинути тягар щоденних турбот, вони дають натхнення для боротьби за найкраще майбутнє... Хіба можна розумом осягти усе, що дано відчуттям серцем? Хіба можна скувати вільний творчий дух? Хто зважиться кинути царицю-поезію у в'язницю, хто вкаже їй шлях чи напрямок — їй, що не знає ніяких меж?

До мене, як горожанина,
Ставляй вимоги — я людина,
А як поет — без перепони
Я стежу творчості закони,
З них повстають мої ідеї,
Найкращий скарб душі моєї!

Але при кінці обмова: усе зазначене зовсім не означає світового індіферентизму, нехтування «святими скрижалями високих дум»; але девіза поета нашої доби:

...Йти за віком,
І бути цілим чоловіком.

Такий знаменний для української поезії виник обмін думок, і з деяким запізненням повторюючи суперечки про завдання мистецтва у добу романтиків і парнасців, що відновились наприкінці ХІХ ст. народженим символізмом. Як символіст, Вороний бажає бачити в поезії засіб урозуміння «незбагненого» — «ключів таємниці». А втім, програм його занадто широкий і абстрактний для того, щоби бути програмом певної поетичної школи. Саме суцільності йому якраз і бракує. Цієї суцільності немає, до речі, й у власній творчості Миколи Вороного, що один з перших розпочинав нову українську поезію. Його поезія є творчість типового еkleктика, на манір російських поетів 80-х років; він старанно працює над формою, але нездатний ані надати своєму віршові неповторної своєрідності, ні, тим більше, створити образами своєї лірики світогляд, що носив би на собі одбиток дужої суцільної людини. Й справді, передивіться книжку його останньої творчої роботи — «Ліричні поезії» 1911 р. Яка тут безмежна строкатість при відсутності скільки-небудь яскравих барв! Публіцистика некрасовського типу, — а поруч із нею вірші, присвячені музиці сфер, і гуморески у гайнівському дусі, тужливі звертання до любої неньки України, відгуки народної пісні, переспіви та адаптації стародавніх переказів («Бвшан-зілля»), а поруч любовні рефлексії, алегоричні картини природи, многослівні похвали красі небес, долин і моря та філософське замислення при виді зоряного неба про людську нікчемність, про людську продажність. Лейт-

* Порівн. у рос. поета Фета — вірш «Псевдопоету»: «На рынок — там кричит желудок» і т. д.

мотиву не знайти у цій ліриці, хоч сам поет, очевидно, вважає за свою «найголовнішу здатність» любов свою до Краси (звичайно, з великої літери). В одній поезії він і порівнює свою душу із хрусталивим мавзолеєм, де палає незгасимий вогонь на славу богині, чие ім'я Краса. Правда, коли молитися, — то, здавалося б, це найкраще робити у церкві, ніж у місці, призначенім для поховання мерців, але поет про це забув, зачарований таким «вишуканим словом», як «мавзолей»... Час поставився без жалю до «краси» Вороного-поета: фарби вицвіли; пообтерлися заголовки окремих творів — типу «Nocturno», «Memento mori», «Ad astra», що в свій час здавались елегантними, — зробилися нездоленними глибокодумні образи на зразок Ваала, неодмінно римовані з «ідеалом» і т. п. Краса, що її так уславлював поет, виявилася нарешті дуже банальною красою. А в мистецтві лишається глибоко вірною думка французького письменника Вільє де-Ліль Адама: «Любов до прекрасного — це жах перед красою». Ми ще згадаємо ці слова, коли переглядатимемо інших представників українського модернізму.

Нам не слід гостро критикувати Вороного-поета. Чи багато з його сучасників (М. Вороний народився 1871 р.), стоячи на міцнішому ґрунті літератур, що без перешкод розвивались і окришили, витримали з честю іспит доби? Не забудьмо оточення і моменту, коли він виступив зі своїми віршами. Вони лежать нині, як непотрібна більш форма, але у свій час вони були живі і зворушували низку палких асоціацій. Важливо те, що Вороний був одним з ініціаторів переходу української поезії з села до міста, від банальних переспівів народної пісні, що вмирала у самому народі, й батька Шевченка — до мотивів і форм загальноєвропейської лірики. Європеїзація української поезії — ось одна з заслуг українського модернізму. Певна річ, вона йшла поступово. Сам Франко попрацював задля неї багато. Але завершився процес, дякуючи поетам 90-х і 900-х років, серед яких, крім Вороного, ми назвемо Кримського, Богдана Лепкого та незрівняну з ними по силі і впливу поетесу Лесю Українку.

Не гадаючи давати тут окремих портретів кожного з вище зазначених, спробуємо коротенько характеризувати значення їхньої роботи.

Вони поширили, по-перше, світогляд українського читача (а тим і письменника, що є ніби своєрідний рупор, що за його допомогою певна соціальна група заявляє про себе іншим), завівши до його вжитку цілу низку художніх перекладів всесвітньої поезії, від старогрегипетських пісень до Гете і Шіллера, Гейне й Беранже, «Калевали» і «Шах-Наме» відомого персидського поета Фірдоусі. Разом з тим відкрився шлях і багатьох поетичних тем, раніш ще не відомих і чужій літературі. Різноманітний і плодотворний А. Ю. Кримський, вчений орієнталіст, одноліток Вороному, що 1889 р. виступив як поет у трьох томах своїх віршів «Пальмове гілля»*, не тільки показав україн-

* Див. нове видання цих поезій Всеукраїнської Академії Наук: *Кримський А. Белетристичні писання. III. «Пальмове гілля» // Екзотичні поезії.* — Ч. I (1898—1903); Ч. II (1903—1908); Ч. III (1917—1920). — К., 1922—1923 (дві книжки).

ському читачеві шир поетичних образів Сходу і Заходу (переклади з Гейне, з поетів арабських, персидських, старогрецьких, іспанських і т. п.), але й уперше змалював українським словом картини природи Сходу, Сирії, Кавказу. Екзотичними темами і сюжетами багаті й творчість Лесі Українки (Л. П. Косач-Квітки); найвищі досягнення її знайшли своє виявлення, проте, не у формах лірики, а у формі драматичних поем, здебільшого на міжнародний сюжет. Досить назвати заголовки цих поем — «Кассандра», «Камінний господар», «Йоганна, жінка Хусова», «Магомет і Айша», «Руфін і Прісцилла», «Оргія», «Вавилонський полон» та інші*.

Образи Іуди, Дон-Жуана, Ізольди Білорукої, Кассандри вперше за багато віків свого існування заговорили українською мовою. Треба було проробити велику роботу над мовою, пристосовавши її до передачі тонких психологічних переживань, не висловлюваних ще доти думок. При всьому тому поширення кола тем і сюжетів не було звичайною пересадкою на український ґрунт чужих квіток; особистий і соціальний моменти лишаються, як і в попередніх поетів, на першому плані.

Серед східних пейзажів А. Кримський лишається сучасною людиною, з його поглядами, хвилюваннями, стомленими нервами та всією дисгармонією душевного складу інтелігента кінця ХІХ ст. Досить для нього зустріти на чужині серед розкішної природи колосок пшениці для того, щоб в його душі повстав цілий рій вагань і думок і зразу ж пригадався б рідний край, рідний нарід. Більш помітно це у Лесі Українки, що її недурно Франко назвав єдино мужньою душею серед багатьох чоловіків-поетів⁶. Ідеологія поетеси переросла далеко звичайний «гуманізм» буржуазно-демократичної інтелігенції, до якої вона належала походженням і соціальним станом. З початку ХХ ст., розвинувшись у своїй творчості цілковито, поетеса ввижається нам тепер, по десять років після смерті (1913 року), одним з небагатьох революційних поетів дореволюційної доби. Серед народників, що проповідували «каганцювання» на селі і відшукували деякого полегшення для своєї культурної роботи, серед несмілих індивідуалістів, що віршували любовні елегії та вклонялися Красі, вона одна тільки палала Прометеевим вогнем. Нехай формально її лірика («На крилах пісень», 1892, нове вид. 1903; «Думи і мрії», 1899; «Відгук», 1902) часто страждає розтягливістю, прозаїзмами, небагата на риму, трохи одноманітна на ритм (справжніми шедеврами лишаються її драматичні твори), — але про вірші її дійсно важко говорити лише як про «поезії». «Се — протиставлення живого чоловіка, його потреб душі і серця всяким абстрактним ідеалам, рабству мертвого закону, який скував чоловіка, — каже один з критиків поетеси, — се, коли хочете, ціла програма духовного і культурного відродження, вогонь, який має розпалити глухороджений люд і зробити його видючим! І не в бездушних і механічних вигуках: «куйте мечі!» — а власне тут, у сих творах Лесі Українки я бачу н а й с и л ь-

* Нове та найкраще видання творів Лесі Українки видає «Книгоспілка». — К., 1923.

ніше слово нашої поезії, найсильніший вислів нової національної душі після Шевченка!» *

Поруч із Лесею Українкою, Кримським, Вороним, Богданом Лепким (народ. 1872 р., літературну діяльність почав у 90-х рр., галичанин) — «поетом безнадійності і сумних нарікань на гірку долю, поетом осінніх мелодій і кволого безсилля» — можна було б назвати чимало інших прізвищ, відомих у свій час.

Силою різних причин вірші взагалі переважували прозу в українській літературі і досить легко знаходили собі гостинність на сторінках, нечисленних, правда, українських журналів. Пояснюючи в одній із своїх статей в «Літературно-науковому вістнику» значення відділу віршів «Наш альбом» в журналі, Франко колись виправдувався⁷. «Ми друкували,— казав він,— все, в чому бачили іскру талану, щире, хоч іноді не зовсім бездоганне, виявлення справжнього почуття і серйозну роботу над формою. Ми раділи тій різноманітності тонів і форм, тому багатству мотивів і тій життєвій правді, що виявляються у наших нових поетів. Ми бачили майже у всіх наших нових поетах щире змагання звільнитися від пут шаблону, скинути з себе клеймо епігонів шевченківського стилю, хоча б останній для свого часу — початку 40-х років — й був новим та справжньо революційним...» **

З багатьох цих поетів лише вище наведені мали вплив і були забезпечені широкими колами читачів. Вони показали українській літературі, що не тільки світла, що його є в вікні; вони зробили форму еластичнішою, придатнішою для висловлення думок і почуття, створеними новими умовами економічного життя, що так змінилося. Вони полегшили роботу наступній, другій групі поетів, що своєю діяльністю вже належать нашій добі, хоч їх, як і попередників, події усунули вже в далеке минуле. Скажемо декілька слів і про них.

2

Розвиткові українського друку в межах Російської імперії до революції 1905 року було поставлено стільки перешкод, що друку цього, можна сказати, майже не існувало. Цензура пильно стежила навіть за тим, щоб, наприклад, слово «збірник» друкувалося «збирныкъ», — і можна було легко попасти під суд за визначення згуку «и» злочинною літерою «и», а не «ы». У галичан умови були значно легші, і на початку дев'ятисотих років ми знаходимо в Галичині об'єднання поетів, з яких довше за інших трималася «Молода муза» — видавництво, що випускало таких поетів, як згаданий вище Богдан Лепкий або В. Пачовський, С. Чарнецький, С. Твердохліб, Петро Карманський. Жодний з них не визначився для читачів як першорядний письменник, які не витон-

* *Вешан М.* Леся Українка // Літературно-науковий вістник.— 1913.— Кн. 10.— С. 53.

** Літературно-науковий вістник.— 1902.— Кн. 1.— С. 33—34.

чені та не плодовиті були окремі автори цієї групи. Різниця поміж містом і селом за кордоном була значно більша, ніж в російській Україні, з цього повстає одірваність навіть найталановитіших поетів «Молодої музи» від ґрунту, властиві багатьом з них мотиви гордої самотини і тужливого обурення на адресу «терпіння дивного народу». Насичені літературними враженнями польських модерністів — Тетмаєра, Каспровича, Виспянського та від європейських поетів — вони радші були б зговоритися й з цим народом та з близькими йому групами, але це у них зле виходить. Ідеалістично настроєні, вони замикаються у погордїй і суворій самотині, почуваючи себе вигнанцями й серед своїх, і серед чужих і творячи поезію, просякнуту безнадійним песимізмом. Такий, наприклад, є один з найплодовитіших представників цієї групи — Петро Карманський.

Виступає він у 1899 році з трохи запізнілим переказом гетевського Вертера — етюдом, пересипаним віршованими партіями, — «З теки самовбийця». Справжньої трагедії ми не відчуваємо у героя, який занадто свідомо грає чужо, вичитану з книжки, ролю. Занадто помітні змагання поета надати йому трагічної пози. Цей елемент пози, риторики романтичного типу лишається й у пізніших, досконаліших формою, збірках віршів поета. 1909 року він випустив (у виданні тієї ж «Молодої музи») вже четверту книжку з епіграфами з Кардуччі, Стекнеті, Рапісарді та інших італійців, змалку йому добре відомих (він виховувався в Італії), під ефектним заголовком «Пливем по морю тьми», — заголовком, що цілком відповідає настрою всієї збірки. У передмові він згадує своїх читачів і критиків, що докоряли йому за брак громадського нерву, обвинували його в егоїзмі, прозивали його «гендьярем фабрикаваного смутку». «Я сам був би собі простив сю хвилю слабості... був би простив в ім'я довгих терпінь в сім царстві тьми і брехні, якому ім'я «Початок ХХ століття Галицької України». Та чи були б мені се простили сі, що мене знають і мені прихильні?»⁸

І він згадує гіркі слова Заратустри про читача та найбільш гіркі сарказми Мультатулі про продажність громадської думки і кидає наприкінці своєї передмови гострий виклик: «О суспільносте, зі щирого серця — я дуже горджу тобою!»⁹ А потім йдуть вірші. Ще раз Україну оспівано на мотив гетевського «Kennst du das Land»¹⁰, але зовсім інакше, ніж російським поетом. Це країна, де довічна темрява неволі зробила людей сліпими, де сміх і горе пляшуть на трупах шалений танок, де задрісний натовп побиває пророків камінням, де кожний промінь краси ховають у тайник, де кожне сміливе поривання тільки морська піна, країна, проклята богом, обкутана тьмою, бідна, пропаца!.. Уся перша частина книжки «В ярмі» присвячена цьому ювеналіському обуренню. Поет кидає громи і обливається кривавими слізьми, але який же вихід з положення, крім смерті, — проте вона виключається, бо поет лишається жити і обурюватися! Іноді ми чуємо заклики до боротьби, але вони висловлені так, що зразу ви чуєте непевний тон голосу, «вопіючого в пустині»; іноді поет ніби сам збирається взяти на себе хрест народного страждання; щось відчуває він грізне в мовчазнім вулкані народної душі,

яка турбує ворогів «величчю тернінь»¹¹, — але справжнього виходу немає, «обмерз мені весь світ, життє і люди»¹². Та ж безвихідність і безнадійність і в душі самого поета, по серцю якого пройшов гострим плугом відчай, де все в уламках, в руїні, в попелі. Але про все це говориться з такою афектацією, так елегантно, що, зачитавши книжку, ми вже не боїмося ні за себе, ні за самого поета.

Творчість Карманського, як і творчість його талановитого однолітка В. Пачовського, що виступив значно пізніше (в 1901 р.) зі збіркою віршів на теми кохання («Розсипані перли») і що вславився патріотичною містерією «Сон української ночі», стилю «Весілля» Виспянського, незважаючи на їхні формальні достоїнства, — не витримувала конкуренції з творчістю поетів російської України. Саме остання, що переживала часи швидкого промислового зросту, робиться життєтворчим центром української культури, і то на довгий час. Революція 1905 року трохи поліпшила умови існування українського друку, викликала оживлення й в журналістиці, й в області художнього слова. З поетів, що більш-менш виявили своє творче обличчя у перерві між двома революціями (1905 року і Жовтневої), найвидатніше місце належить Філянському, Олесеві й Чупринці.

Відносно Миколи Філянського треба, проте, зробити пояснення. Ми назвали його ім'я першим, звичайно, лише тому, що він виступив раніш од двох інших (його перша збірка «Лірика», 1906 р.) і раніш од других замовк, якось загубився зі своїми віршами у потоці нових книжок і подій.

Це не заважає йому користуватися й до цього часу прихильністю нечисленних, правда, читачів і цінителів. Широкої популярності й не може завоювати собі ця лірика ідеалістичних вагань, далеких від «суєтного» світу, лірика споглядання, «внутрішньої акції», стримана у кольорах і строга у висловах — одноманітна й темами, й формою. У всякому разі на ній лежить відбиток певної індивідуальності. Переробляючи богослужбні пісні, користуючись символікою релігійного вжитку, на самоті розмовляючи з богом і природою і десь там на чужині мріючи й сумуючи про рідний край, Філянський пройшов якось бистроплинно, не лишив після себе наступників. Поет пише й досі. Можливо, він не виявився до кінця у двох виданих досі своїх книжках, можливо, вони лише етап його творчої путі. Час ішов, проте, іншим темпом, не схожим на *maestoso* автора «*Calendarium*'а», виданого «в літо господне 1909» (заголовок другої збірки його віршів).

Філянський не зв'язаний з жодним українським журнальним гуртком, ні з групою «Літературно-наукового вістника», що переїхала зі Львова до Києва, з групою марксистського щомісячника «Дзвін»¹³, а тим більше з групою «Української хати», що була зібрана біля себе й уже названих нами галичан — Лепкого, Пачовського, Твердохліба та ще видвинула двох нових поетів — Олеся й Чупринку.

Особлива популярність випала на долю першого, який уже з першої збірки «З журбою радість обнялась» (1907) завоював і симпатію

читачів, і владу над початкуючими поетами. Поступова буржуазна інтелігенція, для якої творчість Лесі Українки була занадто революційною по своєму пафосу, занадто суворою по огиді до будь-якого компромісу, найшла в Олесеві (псевдонім О. Кандиби, народ. 1878 р.) свого поета, що зачарував її й багатством поетичних образів, й мелодичністю вірша, й громадянським піднесенням.

Усі, що бажали утворити з України «самостійну, демократичну республіку», ухопилися за молодого поета з його «музою», «музою гніву і зневір'я», — як був назвав його авторитетний критик, який гадав, що від Олеся «почула Україна не тільки справді поетичне, але zarazом і безперечно мужнє слово», котре, як він сподівався (у 1910 році), не перестане лунати й на прийдущі часи*.

Чулися й інші голоси, які запевняли, що «Олесь — прекрасний лірик, поки він зостається в сфері особистого, але не трибун і не пророк», що брак ідеології, вузькість поетичного обрїю якраз є слабю стороною його таланту. Тому, продовжували вони, Олесь і «списався» так рано, і, починаючи з п'ятої своєї книжки, ледве-ледве досягає половини свого власного зросту**.

Проти цього можна сперечатись. Олесь — безсумнівний трибун, тільки, розуміється, не «народний», а трибун тієї соціальної групи, що керувала революцією 1905 р. і яка до моменту підготовки нової, пролетарської революції виявилася вже програвшою свою історичну роль. Вона дійшла разом зі своїм трибуном до цього моменту, і коли дійшла, також опустила руки, як герой драматичної поеми самого ж Олеся, написаної в стилі ранніх драм Метерлінка, «По дорозі в казку». Люди блукають натовпом у лісі, шукаючи виходу; юнак, щиро віруючи у світлу казку, береться вивести їх з темної гущавини. Вихід, може, й недалеко, але шлях тяжкий; вагання і незважливність охоплюють проводиря, — і лише натовп відчув це, він загубив віру в нього, надію відшукати виходу з лісу. Він лишається самотній, і люди його покинули і розійшлися хто куди. Історична дійсність надала казці Олеся іншої розв'язки: «натовп» справді покинув юнака, але на те, щоб відшукати виходу без його керівництва... В добу 1905 року майже ніхто ще з українських інтелігентів не гадав, що «натовп» на це спроможеться; не думали так про це і в 1913 році, коли окремим виданням вийшла п'єса-казка Олеся. Його творчість, у всякім разі, лишається дуже важливим документом, як своїми темами, так і своєю формою, в історії розвитку української лірики.

Критика прилічує завжди Олеся до символістів; читач, маючи перед собою, наприклад, російських символістів А. Белого, Блока, почасті Бальмонта і Брюсова, не знайде аналогії поміж Олесем та ними.

Символізм типу А. Белого взагалі лишився чужим українській ліриці. Не захопилася вона й думкою «мистецтво для мистецтва» навіть після того, як старе гасло служіння мистецтва народові було залишене і навіть віддане критиці. Розуміється, наївно посилатися,

* *Єфремов С.* Муза гніву і зневір'я. — К., 1910. — С. 41.

** *Зеров М.* Нова українська поезія. — С. 12.

наприклад, на такі речі поета, як «Айстри» (у першій збірці), як на зразок символічної поезії. Такого роду символізм не чужий, наприклад, і Гаршину («Attalea princeps»), а коли бажано, й якому-небудь Апухтіну, у якого, до речі, теж є вірш «Астрам».

До символізму Олесь іноді наближається, як, наприклад, у вищеведеній драматичній поемі; але його швидше можна назвати вже романтиком з деякими рисами імпресіонізму, та й тільки. Він ніколи не замикається у рамках власної персони, не поглиблюється в містику, ані в окультизм, ні в ніцшеанство; він дуже обережний новатор, і в ділянці форми дуже рідко відступає від традиційних метрів і тільки коли-не-коли користується цеологізмами. Він вмів знайти гарні образи, не вишукуючи їх, і коли він каже про місяць, що грає в небі, як золотий дельфін, або про осінь, що гаптує на зеленій канві золоті квітки, або про ніч, що плине так тихо-тихо і веде за руку день, чие біле личенко і золоте убрання вже показалися здаля, або про сонце, що зогріло землю золотим крилом та інші, — ці образи захоплюють нас, не потребуючи жодного напруження для їхньої розшифровки. Це фарби і символіка, близька народній пісні, яку Олесь умів іноді так добре відтворити, не впадаючи у наївний етнографізм поетів попереднього покоління, але в той же час й не маючи на меті чисто естетичної, формальної стилізації (див., напр., його поезії «Ой була на світі та удівонька» або «Пісня сліпих» та інші). Але, не йдучи у вишуканість, не удаваючись у словотворчість, Олесь любить слово, рідне слово; його він порівнює зі скованим орлом, в ньому він чує й шелестіння дерев, і музику зорь блакитнооких, і «шовкову» пісню широких степів, і левий рев Дніпра, що б'ється об пороги. Він умів добути з нього сковану в ньому музику, що так часто марно зтирається в звичайній розмові, не удаваючись у згукописні фокуси, що їх так любить, наприклад, Бальмонт, але нагадуючи іноді останнього своїми алітераціями і згуковими повторами («Тихше, тихше, не диши: нас почують комиші» або вірш «Косять коси» та інші). Українським читачам давно, дійсно, «не доводилося читати таких красивих артистичних щодо форми поезій»*.

Форма Олесева причаровувала, не руйнуючи традиційних естетичних звичок, не примушуючи стомлюватись над її сприйняттям; зміст — кохання, що ніколи не переходить в еротіку, ваблива і глибока краса матері-природи, громадянські почуття: переходить від вагань до надій, від поривань до волі, до визнання нездатності її завоювати, від грізного гноблення рабів до щиросердешного жалю і плачу про погноблених — усе це також було близьке душі українського інтелігента. Поезія Олесь робила на нього враження щирої, справжньої поезії.

Творчість його сучасника і почасти суперника Грицька Чупринки, навпаки, мала неповний і скороминучий успіх, і він залишив після себе пам'ять митця, що вражає своїм умінням, але ніколи не вдає до серця з могутньою силою.

* Білоусенко О. Нова поетична сила // Літературно-науковий вістник.— 1909.— Кн. 7.— С. 5.

Українська критика часто обвинувачувала Чупринку (народ. в 1879 р., перша збірка «Огнецвіт», 1909 р.)¹⁴ за його виключний індивідуалізм (особливо різко виявлений в ліричній поемі «Лицар Сам», 1913 р.), але в надзвичайному вмінні його щодо форми сумнівалися зрідка. Чупринку вважали за великого митця ритму. Серед віршів Вороного ми знаходимо лист до Чупринки, де з захопленням він уславлюється як «чародій, віщун-співець», якому відомі тайни волхвування, який носить вінок страждання, але як співець раніш усього.

Десь в іншому місці Вороной порівнює Чупринку навіть із Верленом... В дійсності ж «волхвування» Чупринки не така вже хитра штука, як це здавалося і його прихильникам, і йому самому. Справді, вірш його легкий і еластичний, і рими у нього не бракує, і вона з'являється і в кінці вірша, й у середині, й на початку, і широко користується він різними засобами звукопису, але уже це не треба переоцінювати. Перечитуючи його вірші, чомусь уперто згадуєш «Колокольчики і колокола» Едгара По у російським перекладі Бальмонта. В російській поезії цей переклад був колись певним формальним досягненням, і його старанно передруковували у всіх «Чтецах-декламаторах», їм захоплювалися, йому наслідували. Тепер його мелодійність уже не вражає після низки досконаліших творів того ж Бальмонта та після віршів Блока.

Чупринка ніби підпав під чари цього вірша, і мотив його з невеличкими варіаціями незмінно чується нам у багатьох віршах поета, написаних нерівною кількістю стоп віршами (див., напр., «Льон», «Ураган», «Годинник» та інші).

Про справжню мелодійність у віршах Чупринки не може бути й мови. Це не музика, а дзеленькотіння дзвоників. Це «дзеньки-бреньки»¹⁵, як починає одну зі своїх речей сам поет. Що ж до образів, які випливають на хвилях цього ритму, вони бідні та одноманітні, як не намагається з'яскравити їх поет, не гидуючи навіть шумихою, аби надати блискучості своїм висловам. Критика зауважувала, наприклад, велику бідність епітетів у Чупринки*, але вона не досить спостерегла його несмак, його невдалі прозаїзми, що так несподівано розривають тканину його звучного, іноді гарного речення. Він може, наприклад, у любовнім вірші, звертаючись до жінки, сказати їй, що «мое кохання не залежить од форм твоєї краси», або оперувати такого роду виразами: «моя душевна драма», «сонна поетичність», «любов-мініатюра», «квінгесенція страждань» чи «ти об'єкт для споглядання». Це не випадкові помилки, а вишукані розумово вислови, як вірш типу «не в екстазі — декадансі, та не в важкім, соннім трансі...»¹⁶.

Російський читач готовий згадати тут Ігоря Северяніна, але генеалогія Чупринки значно стародавніша, та й сам він старший за Северяніна. Коли шукати серед російських поетів його родичів, дове-

* Богданович М. Грицько Чупринка // Украинская жизнь.— 1915.— № 11—12.— С. 45.

лось би назвати не Бальмонта, а пвидче Бенедиктова *, з котрого Чупринка недурно взяв якийсь епіграф. У Чупринки джерело — «дивний нерв підземний». Це, звичайно, не гірше гір — «побегов праха к небесам» у Бенедиктова. Але й Бенедиктов, і Чупринка потрібні для того, щоб поетична мова росла й розвивалася.

Про теми Чупринки після сказаного говорити не доводиться. Це теми звичайні, взяті напрокат з запасу, зібраного традицією. Тут і природа, й любов (у розробці любовних тем Чупринка, зауважимо на користь йому, ніколи не впадає в дешевий еротизм Бенедиктова), та вірші про Україну з відтінком деякої громадянської туги, та всілякі авторські самопояснення, і навіть вірші на мотиви народних повір'їв та казок. Банальність своїх тем і свого стилю поет часом ніби сам відчував. Не можна ж увесь час тупцювати на одній стежці, прокладеній попередниками. Чи не час, наприклад, залишити класичний хлам, як-то: музи, вівтарі, Феба-батка та інше? Це зовсім не личить нам: «наші музи не в церквах, а давно на вільній волі: на долинах, на горах, на воді й на суходолі». Так перекоонує Чупринка якогось поета-народника; для себе, «естета», пораду цю він уважає, мабуть, зайвою, необов'язковою, бо через сторінку знову звертається сам до «музи».

Як метеор (заголовок однієї із збірок Чупринки) ¹⁷ пролетів автор «Огнеціту» по українській літературі і зник як метеор.

Читач зрозумів, що українська мова таїть у собі багато ще не використаних можливостей, тільки ж створити вірш, сповнений справжнім музичним змістом, судилося зробити не Чупринці, а одному з поетів дальшої — третьої, сучасної нам — групи українських ліриків. До неї ми й перейдемо.

3

Скільки б ніжних і гордих слів не казали поети старших поколінь про красу, як би вони не намагалися удавати з себе індивідуалістів, — ми ні в яким разі не повіримо їм одразу, не приймемо їх поз на віру. Справжнього індивідуалізму ще не знала українська поезія, як не знала вона й «чистого» мистецтва. Одні журнали проповідували слугування мистецтва народові, інші казали, що мистецтво само по собі вистачає («Українська хата»), але й ті, й інші однаково, як у віршах, так і в прозі, потайки і одверто деліяли одну мрію — мрію про національну волю й відродження.

В цьому відношенні цілком справедливий український критик, що назвав свою книжку про поетів післяреволюційної доби «Vita nova» і який перекоонує, що Вороний, Карманський, Олесь, Чупринка та інші їхні сучасники тільки доповнили Шевченка. Як він, так і вони, дійсно носили в собі незаговні рани минувшини, невиліковні сльози будучини; він і вони плекали в душі племінь українського відродження; він і вони лишилися в зачарованому колі сучасності, —

* Бенедиктов В. Г. (1807—1873) — російський поет, що в свій час уславився пустодзвонністю й фальшем свого стилю.

тривожно, ніяково й несміливо прохоплюючись з артизмом і творчістю «для себе» *. А тим часом поруч, під боком, розцвітала російська лірика, просякнута іншими настроями.

Довгий час вслухатися й відчувати їх заважав войовитий націоналізм. В 900-х роках на одному з бульварів Харкова, за прикладом інших міст Росії, було поставлене більш ніж скромне погруддя Пушкіна. І раптом, несподівано, на нього був зроблений замах; висадити його в повітря не вдалося, луснув тільки гранітовий постамент, а в місті було розкидано прокламації, що пояснювали замах: «Коли немає на Україні пам'ятника Шевченкові, не треба тут і пам'ятника Пушкіну». У такі досить наївні форми виливався іноді протест української інтелігенції проти гніту російського імперіалізму.

І раптом, не менше несподівано, у 1913—1914 рр. з'являється поет, що проголошує в одному зі своїх збірників: «Нині Шевченко — у мене під ногами» ¹⁸. Розуміється, серйозно прийняти це могли тільки наївні та ортодоксальні «радяне» (співробітники і читачі газети «Рада», народницького толку), але 1914 року їх було ще доволі. До того ж поет, очевидячки, маючи на меті давати «ляпаси громадянському смаку», у віршах своїх то звертався до бога з пропозицією помінятися ролями, то заявляв про свій намір роздітися біля пам'ятника ¹⁹ Богдана Хмельницького і показати усім, яке у нього гарне тіло, і т. ін. А в своїх прозаїчних маніфестах цей поки що одинокий новатор-поет Михайль Семенко (народився у 1893 році, автор понад двадцяти окремих книжок) уперто запевняв, що національну добу в мистецтві вже пережито, що тільки «батьки» можуть тішитися «рідним» мистецтвом, умираючи разом з ним, а що молоді, яка не одержала від старих нічого у спадщину, треба «доганяти сьогоднішній день».

В російській поезії цим сьогоднішнім днем був тоді футуризм, що переживав тоді часи золотого дитинства, ще не сформувавшись, але викликаючи майже однодушне глузування критиків. Хоча Ігор Северянін вже очарував серця не лише вишуканих «полудев», але й поважного Федора Сологуба: із Северяніна Семенко й почав, досить довго не звільняючись з-під його влади і совісно його переказуючи. «Кверофутуризм» — так охрестив Семенко свій напрямок, хоча, по суті, він зовсім мало відрізнявся од «егофутуризму».

Северянін, який називав себе генієм, «повсеместно обэкраненным и повсесердно утвержденным», знаходив собі цілковиту паралель в авторі київських «поез», котрий казав про себе яко про поета, що кидає свою пісню навіки-віків, не має собі рівного ** та ін. Не тільки українській музі, але й самому поетові нелегко було енергійним плижком від Олеся й Чупринки через Андрія Белого і Блока перескочити до «бузкового мороженого». Поета називали капосником, що

* *Никовський* *Ан. Vita nova.*— К., 1920.— С. 6.

** Див., напр.: Алейтеса, звуки тимпанів-гробонів,

Алейтеса, тіні поетів-божів:

З'явився поет вам з-над блискавок-громів,

Я кинув свій спів вам навіки-віків ²⁰.

поміями облив батька Тараса; його громили, обплівували і хльостали журнали*,— і на якийсь час він замовкнув, щез, щоб після 1917 року з'явитися з далекого Владивостоку з новою збіркою, яка зустріла вже інше відношення.

Але 1917 рік зробився взагалі початком нової доби в українській ліриці. Одна за другою у несприятливі, навіть ще несприятливіші, ніж у Росії, для друку роки виходять нові книжки віршів, виступають нові поети. Ми знаємо хвилю віршоманії, що пройшла в цей час і по Росії. У самому факті забагатості віршів ми не спостерігаємо ще нічого значного. Безперечно, й на Україні у революційні роки вироблювалося чимало літературної макулатури. Але різниця в тому, що на українській мові, яка ще розвивається і складається, важче обдурити читача, підсовуючи йому замість самородних перлів фальшиві. Причини зрозумілі: пригадаємо, що колись у російській літературі Тредьяковський, автор важких, навіть для свого часу, російських віршів, писав не позбавлені елегантності французькі мадригали й елегії. Це питання зі сфери психології творчості**. Факт той, що в світі яскравих зірок, запалавших наприкінці старої доби, вогники недотепних кропателів, що ледве блимали, були майже непомітні. Український рух вийшов з революції і несе в собі революцію, говорили після 1905 року українські соціалісти. Можна запевняти, що саме революція 1917—1918 року утворила, просто або побічно, розцвіт української лірики, яка відкриває, а почасти вже відкрила, українській літературі новий шлях — шлях із Диканьки, милої і поетичної, але все-таки глушини селянської,— в Європу.

Почуття революції в українській ліриці 1917—1923 років буде з часом предметом особливого студіювання: ми не маємо на меті зобразити ту ламану лінію громадянських настроїв, що вела нових українських поетів від радісного моменту національного визволення 1917 року до моменту свідомого прийняття ними соціальної революції, пролетарської України. Але читач, знайомлячись із творами цих поетів, мусить пам'ятати про характер і темп революційної боротьби на Україні. Центральна Росія, у всякому разі, не зазнала цих плижків од одного стану до другого, цієї калейдоскопічної зміни урядів, цього хвилювання, бандитизму, погромів, які пережила за ці роки Україна. Починаючи від першого універсалу Центральної ради і од «купої автономії» 10 червня 1917 року²¹ — й до лютого 1921 року (п'ятий з'їзд Рад), моменту ліквідації політичного бандитизму,— Україна кипіла, як величезний казан на безперестанному шаленому вогні, і в цім казані виварювалися думки й почуття, наново перетворювалися світогляди, дивно змінювалися люди. Тому-то літературні явища цієї доби становлять надзвичайно строкату картину. Зрозумілі ті труднощі, що починає критик, коли забажає у даний мент класифікувати ці явища.

* Сріблянський В. «Те, що дає радість життя» // Українська хата.— 1914.— № 5.

** Див. про це цікаву статтю А. Горнфельда (на рос. мові) «Муки слова» // Вопросы теории и психологии творчества.— X., 1911.— Т. 1, чи в його власнім збірникові — «Пути творчества».— Пг., 1922.

Така класифікація в українській літературі й дореволюційної доби була іноді нелегкою справою. «Розподілити наших письменників по загальноновживаних рубриках — праця далеко не легка і навіть не завжди можлива», — скаржився ще не початку цих років історик української літератури С. Єфремов. Один і той же письменник у своїй творчості дає зразки різних стилів, що іноді навіть один одного виключають. Оскільки важче стало це, коли вир подій закрутив їх страшенно швидко!

Ось чому помиляються ті, що намагалися протягом 1917—1922 років групувати письменників по різних альманахах і журналах, від київських: «Літературно-критичного альманаху» — 1918 р., «Муза-гет» — 1919 р., «Мистецтво» — 1919 р., «Гроно» — 1920 р., катеринославського: «Вир революції» — 1921, — до харківських: «Шляхи Мистецтва» — 1921, — перше число*. Вони в своїй критичній частині цікаві як етапи шляху, пройденого громадською думкою, але у поетичнім відділі не дають замкнених картин, визначаються завжди різнобарвністю матеріалу, дають голос людям несхожих художніх принципів. Поетів, що виступили після 1917 року, по окремих їхніх творах можна визначити як символістів, футуристів, неокласиків, неоромантиків, але ті усі назвиська не покривають їх творчої особи в цілому. Можна виділити в особливу групу лише пролетарських поетів. Решту треба розглянути індивідуально.

Це не позбавляє поезію даного моменту рис, властивих всім її представникам.

По-перше, якраз революційні роки зруйнували давно вже розхитану стіну між літературою російською і українською.

Це спричинилось, між іншим, до того, що російський вплив тепер стає одмітніший, ніж раніш. По-друге, на зміну старих ритмічних форм з'явився «вільний вірш» — той «vers libre», переважно неримований, що ним віршують тепер більшість українських поетів і який має деяке коріння й у старій народній чи напівнародній поезії дум та історичних пісень. Він призвів, звичайно, до зруйнування правильно почергованих строф, він примусив поетів перейти й до іншої системи образів. У той час, коли багато пролетарських поетів Росії користуються ще й досі художніми формами дореволюційної доби, їхні українські товариші намагаються зреволюціонізувати й форму, правильно обчислюючи факти нерозривного злиття змісту й форми у поетичнім творі.

Творчість усіх сучасних українських ліриків зв'язана з добою революцій. Але одні з них почали свою літературну працю ще до 1917—1918 рр., інші виникли, як поети, у самому процесі революційної боротьби. До перших належать, наприклад, вже названий нами М. Семенко, а також М. Рильський, П. Филипович, Д. Загул, П. Тичина, Я. Савченко, О. Слісаренко, В. Ярошенко, Я. Мамонтов. Зупинимось на кожному з них окремо.

Революція застала М. Семенка у Владивостоці, відкіля він повер-

* Про це див.: *Коряк В.* Етапи // *Жовтень*. — X., 1921. — С. 83—94.

тається в українську літературу в 1918 році з ліричною трилогією — «П'єро задається», «П'єро кохає» і «П'єро мертвопетлює»,— трьома книжками інтимних віршів, названими то «поезами», то «елегіадами», «порнографізами», «поезофільмами» і т. п.

Штамп Северяніна, популяризатора вишукань, ще доволі чітко відбито на цих книжках. Проте термін «порнографізи» не повинен нікого ввести в помилку, у Семенка його вжито трохи не одиночно, бо взагалі еротичні мотиви займають в його творчості другорядне місце.

Він хоче бути поетом міста, вулиць, де гуркотять екіпажі, будинків, що заслонили небо, тротуарів і кафе, в якому кишить многоголова потвора — юрба: у свої вірші, написані асиметричними римами, з асонансами замість рим або без асонансів і без рим, він хотів би перенести всю музику шумів величезного людського мурашника, усе тремтіння щоденного життя цього велетня. Він змальовує міські драми, кидая у вірш сирий матеріал хроніки подій, широко користуючись прозаїзмами, чужоземними словами, словами, навмисно створеними за прикладом учителів, серед яких найпомітнішим стає Маяковський, що прийшов на зміну Северянінові. Але становище українського урбаніста нелегке: хоч-не-хоч йому доводиться часто грати роль Тартарена чи Дон-Кіхота і творити із нічого свого «скаженого, задимленого звіра». Найбільше з українських міст Київ, порівнюючи з величезним Нью-Йорком і Мельбурном, що мріються поетові, ще недавно був лише великим селом, де «автомобілі більше пихкають і смердять, ніж носяться; де будинки тільки за величезною натяжкою можна назвати «хмародряпами», де над Подолом довгий час здіймалася лише одна труба — парового млина Бродського» (А. Ніковський)²², де урбанізм, незважаючи на всі змагання, лишається літературою — і лише літературою. Революція у всякому разі зруйнувала хоч би *dolce far niente*²³ цього міста, що тонуло у тополях, каштанах і акаціях. Семенко ще у Владивостоці, «розгублено переглядаючи комуністичні теорії» зі всією щирістю поета, що є відгуком свого часу, зробився революціонером: на зміну «елегіаз» прийшли «ревфутпоєми» («Товариш — Сонце»²⁴, 1919; «Поєма повстань» і т. п.), також за зразком Маяковського переповнені пафосом і енергією виразу, але чомусь вони не захоплювали, не робили враження цільного і сильного твору. Можливо, тому що у Семенка дійсно в роуюють дві особи — художник і теоретик, які не синтезувалися, тому що у нього дуже сприйнятливий і дуже перейнятливий розум, тому що здатність до імпрровізації у нього домінує над здатністю до роботи, тому що нахил до епатування залишився у нього й понині, коли по суті вже нікого епатувати. Разом із групою одностумців він стає в 1922 році «панфутуристом» (збірка «Семафор у майбутнє»), пише «Каблепоєму за океан» і, мабуть, швидко виступить зі збіркою власних творів, щоб на новому етапі бути зачисленим до експресіоністів, конструктивістів чи до інших, але неодмінно до груп найлівішого флангу поезії. Його значення в ініціативі збудження: він пульс літературного світу, що, не вгаваючи, б'ється. У даний мент він вже не самотній, і поруч із ним представниками футуризму в українській

поезії маємо, наприклад, О. Слісаренка (виступав раніш як символіст), автора «Поєми зневаги» (див. його «Поєми» — 1923), Гео Шкурупія («Психетози» — 1922, «Барабан» — 1923): молодий поет, добрий перекладач Верхарна, що дав уже таку цікаву змістом та формою річ, як «Лікарепопиніада» — переповнену «гіркості і злості»; Юліана Шпола («Верхи» — 1923) та інших. Футуризм улегшив пролетарським поетам їхні шукання в сфері форми, і вже це його виправдує для української літератури.

Михайло Семенко вже встиг зворухнути й стривожити українські літературні кола у той час, як вплив російських символістів, ще дуже малий, навіть не визначився в ліриці. А тим часом група його однолітків в цей час серйозно студіювала російську поезію кінця XIX і початку XX століть, читала Бальмонта і Брюсова, Інокентія Анненського і Блока, Гофмана, акмеїстів; разом з ними доходила й до первопочатку російського модернізму — до французьких символістів і декадентів, до Бодлера і Верлена й далі до Верхарна, котрого увів до вжитку російського читача той же Брюсов.

Символізм, як літературна течія, не охопив, зважаючи на це, українську лірику, але підвищив рівень техніки, поширив ідейний обсяг поезії. Серед поетів, що вийшли зі школи символізму і що так чи інакше здолали його, перше місце належить Павлові Тичині, безперечно, найсильнішому дотепер з українських поетів XX століття взагалі.

Тичина ще порівнюючи молодий (народ. у 1891 році); він видрукував до цього часу лише чотири окремих збірки, з яких четверта — маленька брошура («Сонячні кларнети» — 1918, 2-е вид. — 1920; «Плуг» — 1920; «Замість сонетів і октав» — 1920; «В космічному оркестрі» — 1921), — але й цього досить для того, щоб оцінити в Тичині талант не тільки українського, але — без ніякої гіперболи — загальноєвропейського значення. Літературні впливи (почасти від російської поезії, добре відомої поетові) перетворилися в його сильній індивідуальності, що живилася з багатого джерела народної пісні та іншого, близького поетові мистецтва — музики, яка сформувала не тільки стиль, але й світовідчужання поета. Недаремне його перша збірка названа «Сонячні кларнети». Це не просто оригінальний образ: за цим назвиськом ціла філософія, своєрідна філософія космічної гармонії, що стала ідеалом поета, який відцурався од старих богів людства — і од Зевса-батька, й од Пана, й од Голуба-духа.

Всесвіт — це музика, ритмічний рух; звук і мова для поета не стільки засіб висловлення думок і почуття, скільки шлях до виявлення звука, що сам породжує думки і почуття, подібно тому, як це буває в музиці. Те, що для Верлена, наприклад, було гаслом, засобом створення пісні, «де невиразне сполучається з вишуканим» (où l'indécis au Précis se joint), для Тичини — природний і звичайний спосіб сприйняття життя. Невідомо, чи не сказалося тут знайомство з Ніцше*, якого хочеться пригадати, читаючи у третій збірці поета афо-

* Маємо на увазі такі твори німецького мислителя, як «Походження трагедії з духа музики» і т. ін.

ризм, як-от: «соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити»²⁵ або «я ніколи не покохаю жінку, котрій бракує слуху». Але, без сумніву, поезія Тичини породилася з духу музики, й у цьому відношенні його творчість — виключне явище, яке не має собі прямих аналогій ні у російській, ні у західноєвропейській літературі*.

Чи каже він про природу, про кохання — про ці вічні ліричні теми, — чи передає свої спостереження над людським життям — музикальна основа панує в його стилі, керуючи його вільними ритмами, багатим звукописом, образами, навіть композицією його п'єс. Земля звучить для нього як орган; за частоколом чується зелений гімн, і співає стежка на городі, ріка тремтить як музика, тополі, уходячи в' далечінь, ніби вигравають мінорну гаму; ліс мовчить, сумуючи в чорному акорді; над шляхом верба ловить дзвінки дощові струни, подібно самому поетові — одинокій вербі, що перебирає на струнах Вічності; душа поетова дзвенить, як струни степу, шмар і вітру, в ній — «і бурі, і грози, й рокотання — ридання бандур»²⁶. Навіть рана звучить («Цвіт в моєму серці»). Музикальна основа визначає стиль, не надаючи йому жодної однобокості: поет не тільки чує, але й бачить, й досить перечитати в його першій книжці, наприклад, цикли «Пастелі», «Енгармонійне», щоб відчутти, як він по-новому примушує нас дивитись на природу. Вона розмовляє з поетом — це не банальне, про багатьох висловлене твердження, це не випадковий настрій, це — частина цільного світогляду, органічного відношення до явищ природи і духа. З цього — ціла серія оригінальних образів, де слухові вчуття зливаються із зоровими (наприклад, «та пень обгорілий мов піп на могилі — Безсмертний, помилуй! — кричить мовчазливо» і т. ін.)²⁷.

Але Тичина не тільки митець звуку, чудесний лірик природи, філософ, деякими рисами близький до Сквороди, котрого він обрав героєм своєї нової поеми і котрому він присвятив свою книжку «Замість сонетів і октав».

Він є український поет революційної доби, і книжки його дуже цінний документ для ознайомлення з настроями української селян-

* Цікаво, як пише польський журнал «Скамандер» (1922.— Т. 3.— Ч. 20—21.— С. 384) про збірок Тичини «Золотий гомін» (куди увійшли перші названі вище книжки). Критик вважає Тичину «геніальною індивідуальністю», що увійшла в українську літературу. Уже саме поводження його з молодого українською мовою, доведеною у нього до такої великої досконалості, що в своїй-му багатстві й блискучості вона може сперечатися з польською й російською, ставить поета в лави найцікавіших і видатніших письменників сучасної України. Характерною рисою Тичини є сполучення елементів, взятих безпосередньо з мовного і душевного укладу народу українського і елементів дуже сильної літературної культури, що ґрунтується на знайомстві з французькими й російськими символістами. Обидва ці чинники, з'єднуючись, дають твір виключної сили й свіжості і разом з тим такої прозорості, яка властива лише віршам французьким. Указавши в загальних рисах на зміст поезій Тичини, критик особливо захоплюється збіркою «Замість сонетів і октав», де зібрано невеличкі поеми в прозі, які нагадують йому почасти одного з ранніх французьких символістів Артюра Рембо, почасти польського поета Макса Якоба²⁸. Критик шкодує, що збірок не надається до перекладу ні на яку мову. «А хто ж у нас, або на Заході зможе читати українською мовою?» — закінчує він.

ської інтелігенції у цю добу. Вже в «Сонячних кларнетах», створених у значній частині в добу національної революції, ми знаходимо такі дивні речі, як «Золотий гомін», «Дума про трьох вітрів», «Скорбна мати», «Одчиняйте двері», де патріотичне почуття знайшло собі удосконалене виявлення у формах, почасти навіяних народною поезією, але переробленою по-своєму автором. Ось момент відродження: по шляхах, стежках, по межах, із сіл, із хуторів ідуть — до Києва; їхні серця б'ються в такт, дзвенять, як сонце, йдуть і сміються, як вино, й співають, як вино: «Я дужий нарід!» Радісно, ніби для зустрічі нареченої, зібралися вони — очі, серця, хори чекають голубицю од Сіону: ось відкриються двері для нареченої... Але двері одчинились: страшна горобина ніч, усі шляхи скривавлені, невивпланими сльозами, тьмамаи ллється дощ... Замість радості — нові скорботи! Але коли поет говорив про них у вірші «Скорбна мати», він ще не передбачав, може, що не меч, а плуг пройде по людських серцях, зорюючи їх для нового життя, що він стоїть не напередодні історичних іспитів для свого народу, а напередодні великого іспиту для всього людства, напередодні соціальної революції. Їй присвячує він свою другу книжку «Плуг», книжку залізних тонів, книжку, де звучить вже не орган, а фанфари, не вітер, а буря, що її за чорними хмарами зняли мільйон мільйонів мускулястих рук... Пролетар зміг зразу прийняти революцію — діло своїх же рук; селянин мусив її вистраждати, мусив перегоріти, перетопитися у вогненному хаосі подій. І ось — голосіння українця, раптом одрізаного від Росії гетьманською чи якоюсь іншою контрреволюцією: чує поет голоси з-за кордону, голоси поетів, що вславляють ранкове сонце («І Бєлий, і Блок, і Єсенін, і Ключєв»), на які нема кому відповісти тут на Україні, де «Чорнозем підвівся і дивиться в вічі і кривить обличчя в кривавий свій сміх», — ось картина селянської революції, що «йде на майдані коло церкви», ось, нарешті, суцільний образ хаосу — «Псалом залізу», значення якого в українській ліриці хотілось би порівняти зі значенням «Дванадцяти» Блока в російській, хоча поміж двома творами нема подібності ні в образах, ні в настроях. Але їх ріднить те, що обидва вони надзвичайно влучне й повне виявлення настроїв, пережитих у певний час соціальними групами, що знайшли своє виявлення в поетах. «Ненавидим прокляту мідь, бетони і чугуни!» Це початок першої з чотирьох частин «Псалома залізу», так характерного для психології людини, що вже відчула здалека важку ходу майбутнього «чугунного Ренесансу». Неминуча перемога міста, машини, організованої праці над анархічним виробництвом, колективу над персоною. Але й розуміючи це, селянин протестує з глибини душі, і тільки гірка уроки історії приведуть його до примирення з логікою речей. Тема «Псалома» — місто, що переходить од білих до повстанців й після повстанців до комуністів. Моторошний сум невиразних передчувань і сподівань, гірка образа від свідомості цілковитого безправ'я і людської безсоромності, шалено екстатичний відчай при виді безглузлого зруйнування — і, нарешті, момент прояснення, глибоке зітхання після спинених тортур, — як знайоме це багатьом, кому довелося пережити бурхливий 1919 рік на Україні!

Шляхом невпинної довгої внутрішньої боротьби й праці над собою Тичина прийшов до прийняття революції й до свідомого, філософського її виправдання.

Він є правий у своїх інвективах проти «казених поетів», що декорують романтичні квіти на крові братів, кокетуючи з революцією. Вони не пережили тієї глибокої драми, котра, як у Тичини, завершується величними акордами циклу «В космічному оркестрі».

Ми не будемо торкатись його «планетарної філософії»: вона дає іноді поетові прекрасне ліричне замислення, але разом із тим якось пригнічує стихію пісні, де поет виявив себе повновласним хазяїном. Філософ може, звичайно, жити в поетові, але поетична філософія все-таки відзначається своєю специфічною мовою, своїм особливим «підходом» до думок, без якого відпадає й сама потреба у віршованій формі. Проте не один Лукрецій писав наукові трактати віршами; але в науковому трактаті фантазія, яко така, вже не повинна мати місця. Ось чому гадаємо ми, що поетові, організовуючи коло емоцій, за середньовічним виразом, «філософувати треба, — але не занадто», і з деяким побоюванням мусимо дивитися на деякі з останніх творів поета.

Поруч із Тичиною, — про якого оці рядки можуть дати лише поверхове поняття, — зробили незрівняні досягнення інші поети, що, як і він, виростили під певним впливом символізму.

Такий Дмитро Загул (народ. у 1890 р.), поет, що дебютував у 1918 р. маленькою і трохи старомодною книжкою «З зелених гір» (походженням поет є буковинець, тільки 1917 р. він опинився в межах Наддніпрянської України). Після цієї книжки через рік з'явилася друга, у своєму роді бездоганна й технічно, й витриманість настрою, — книжка крайнього соліпсизму і безнадійної містики — «На грані». Глибоким холодом віє з її сторінок, таких чужих і далеких від переживань саме дев'ятнадцятого року (вірші написані, звичайно, до цього року). Поет стоїть перед дверима вічного «нічого», де жодних думок, де німіє язик, де глибока тиша... Але хоч смертні очі нічого не бачать за тими дверима, душа знає, що якесь потайне життя там тече, що живуть там вільні та горді духи, яким і сам поет був перед віками. Але де могутні руки, що відкрили б ці двері? Їх нема: даремна боротьба вічного і смертного в душі поета, із боротьби цієї він виносить почуття глибокої байдужості до людських справ і помислів, навіть до поетичної творчості («замовкне, поживкне, зів'яне вся творчість людської руки»), і вона кришталевими струмками теж потече до чорного моря Нірвани. Книжка цілковитий Requiem, панахида, проспівана поетом самому собі. Це Федір Сологуб (до певної міри), але витончений, майже безтілесний, що відійшов на гострі зледенілі верховини і застиг там у буддійському спогляданні далеких світів.

Але поет знайшов у собі сили ожити, повернутися від примар позажиттєвого до дійсності, до людей, у яких так багато німих пісень, що чекають на вістуну; він прийшов у лави співців революції. Його пізніші вірші ще не зібрані в окрему книжку, але, читаючи, наприклад, його недавню річ «Гімн-прокламація» (в журналі «Червоний

шлях», 1923, ч. 3), важко повірити, що її написало перо, яке колись викреслювало льодяні мережива віршів з циклу «На грані».

Такою ж хворобою переходового віку з'явився символізм і в творчості Я. Савченка (народ. у 1890 р., зб. «Поезії» — 1919) та Олекси Слісаренка (народ. у 1891 р., зб. «На березі Кастальському» — 1919, «Поєми» — 1923), що про нього ми згадували вище, яко про футуриста.

Ця хвороба нікому не принесла світлих снів і радісних привидів. У О. Слісаренка ще не так кидається у вічі цей тьмянний песимізм. Учень Бальмонта, А. Белого і Сергія Городецького, у своїй першій, дуже невитриманій книжці, де поруч із речами, переповненими поетичною міццю (напр., «Посуха», «На пасіці», «Співають коло церковної брами»), раптом вириваються рядки безпорадні і без художнього смаку (напр., «Тоді я бурями енергій розбурхав храму білий сон і став не тихий інок Сергій, а яснозорий Аполлон»), — все ж знає переходи од одних фарб до других і не цурається зверхнього світу. Навпаки, Я. Савченко, що трохи випередив Слісаренка друкуванням виступом, увесь у собі: вірші його витримані в одному тоні, ще більше похоронному, ніж у Загула, що стояв на грані небуття.

Його улюблений колір — чорний; поет каже про вогонь і сонце, але «на ці гарячі й творчі стихії уперто накидає чорний серпанок; джерела світла й життя виступають мертво й жовто на смертельно-чорному фоні. Як сонце міниться й поглянеш на нього через задимлене скло, — згадується тоді середньовіковий опис потьмарення сонця, коли худоба реве, піють кури, люде метушаться» *. Знову-таки пригадується Сологуб (особливо «Из ночи в ночь» — навіть розміром вірша), але Сологуб трагічний, не ворожий деякій афектації, що мечеться, хоч і каже про безстрастя і покору. Або Верхарн, доби «Вечорів», «Розгромів» і «Чорних смолоскипів» **. Від Сологуба цей Вогненний Змій — Сонце — згубник, а не подавець життя: поет віршує про «сонячну отруту», про «цвинтарі сонця», де, разом з іншими, забитими сонцем, він живе серед непорушної тиші та злого палання. Сонце — смерть, сонце — кат; але кат і життя, звіряча земля, по якій пронеслися ніби чотири жакхливих апокаліптичних верхівники. Ми — у гушчині жакхливих символів, чії назвиська пишуться з великих літер, що скрізь рябіють на сторінках книжки.

Як і у Верхарна, вона, можливо, вийшла з великої душевної кризи: вона вся передчуття катастрофи, і тепер її символи примушують згадати образи світової війни, що скінчилася у нас революцією. До речі сказати, в українських поетах ми не знайдемо жодного словословія війни: російські українці, певна річ, не могли у свій час висловити своє відношення до неї, — але песимізм українських символістів стає нам зрозумілий, коли згадаємо, на тлі яких подій творилися вірші Загула й Савченка. Ці книжки — передчуття, і з цього боку вони й нині є цікаві. Відносно інших, близьких до символістів поетів,

* *Никовський Ан. Vita nova.* — К., 1920. — С. 134—135.

** Те ж треба було б сказати й про споріднену з ним стилем і настроєм книжку М. Доленга «Блакитна жалоба», писану одночасно з ними, але видрукувану лише в 1923 р.

цього не можна сказати у тій же мірі: у них є окремі цікаві речі, наприклад, у Володимира Ярошенка (народ. 1896 р., зб. «Світотінь», «Луна» — 1916—1919 рр.), що де в чому зобов'язаний не лише російському впливові, але й манері М. Семенка, але нема ще судільної книжки, що дала б змогу говорити про творче обличчя поетове.

Виразнішими є поети, що зобов'язані символізму лише технічною наукою, але які або подолали його, або поставились вороже до нього з самого початку. Звичайно, їх зараховують до «неокласиків», чи «неореалістів». З них найбільш визначилися у різний час: В. Кобилянський (1895—1919, зб. «Мій дар» — 1920), Павло Филипович (народ. у 1891 р., зб. «Земля і вітер» — 1922), Максим Рильський (народ. 1894 р., зб. «На білих островах» — 1911; «Під осінніми зорями» — 1919, «Синя далечінь» — 1922), Я. Мамонтов (народ. 1887 р., зб. «Вінки за водою», друкується у вид. «Рух»). Українського не дуже багато в цих поетів, з яких найбільш видатні митці вірша Рильський та Филипович. Російський читач знайшов би в них знайомі теми й образи, навіть знайомий лад речення й зупинився б лише перед чужою фонетикою і незрозумілими без словника окремими словами. За всім тим він відшукав би тут то Блока (цикл «Беатріче й гетера» у другій збірці Рильського), то Інокентія Анненського (теж там, вірш «Музика», присвячений пам'яті Анненського), то Гумільова або Ахматову (вірш Филиповича «Хай на небі зовсім змарнілий» у зб. «Земля і вітер», с. 41) та інших. Ті ж форми, ті ж настрої. У М. Рильського вони відзначаються найбільшою сталістю. Починаючи свій творчий шлях зі споглядання білих островів — хмар, що плывуть по блакитному морю — небу, вславляючи радість буття у зб. «Під осінніми зорями», — він цю радість бачить у непорушнім душевним спокої, у спогляданні і мріях. Він і в наші дні мріє про те, що десь там, далеко від убогих хатинок, від сп'янілих од самогону людей, що валяються біля діжки, в бруді, є Париж, місто генія з душею гамена, Париж голубів, мансард і поетів, або острів, де Діккенс усміхався крізь туман, або мармур венеціанських колон і сходів²⁹ («Синя далечінь»). Можливо, лише йому належить назвисько естета, яке без певних підстав колись присвоїли Вороний і Чупринка. Він один з небагатьох, що зреклися сучасності і не бажають знати «шумливих шляхів життя», «акторських» жестів і викриків її діячів. Він хотів би у тиші, над вудочками, донести до кінця своє життя «непроданим». Безперечно, велике питання, чи дійсно воля духу полягає в тіканні від життя у мрію, від боротьби у споглядання, і чи не є це швидше боязкість або слабодухість... Рильський нагадує почасти Філянського, але його споглядальність чужа релігійним настроєм старшого поета. У всякому разі, Рильському не можна відмовити митця форми. Багато з його сонетів, октав, терцин, рондо є єдині своєрідні зразки в українській мові. Він є «глибококультурний поет, поет-книжник з нахилами філософа» *. Коли не філософії, то техніці слід би повчитись у нього багатьом.

* В. С. в журн. «Червоний Шлях». — 1923. — № 3. — С. 294³⁰. У № 8 «Червоного Шляху» віддрукована нова поема М. Рильського «Крізь бурю і сніг», де вже поет звертається до сучасності.

Перехід від М. Рильського і йому подібних до другої групи сучасних поетів, що народилися, мовляв, у бурі й полум'ї революційних років, може бути занадто різкий, але його нема чого згладжувати, коли саме таким зробило його життя. Це воно викинуло на перше місце, ще не залишене споглядачами, відважних, сміливих бійців і творців, що знайшли для своїх пісень нові, ще не зрушені українською музою, струни. Нові соціальні групи — революційний пролетаріат і селянство — заговорили їх вустами. Нова ідеологія видвинула нові теми, нові форми, зруйнувала старий вірш, мало цього, саму мову вона примусила інакше зазвучати.

Та й справді: усі ми чули про красу і звучність української мови. Багато, навіть не розуміючи добре змісту слів, захоплювалися їх музикою, слухаючи де-небудь на Правобережжі розмови селян або народну пісню, що хоча вже й зникає, але ще така свіжа й жива. Але цій мові, що зробилася матеріалом для мистецтва нових поетів, явно не вистачало енергії та сили. Щось сентиментально безсиле, щось жіноче розм'якло її, від природи багату на м'які шелестівки, звук «і», що панує над іншими голосівками і т. ін. А до того ще такі вабливі слова, як і «тремтіння», «кохання», «мрія» і т. ін. Хіба цією мовою передавати крик і стогін вояка, що знищує, руйнує, трощить старий світ?

Революційна поезія повернула мові, що вже почала трухлявіти, крицеву твердість і міць удару. Вона показала, що й в українській поезії можливі не тільки мінорні сумні, але й мажорні героїчні ноти. Їх знаходив колись Шевченко, але їх часто бракувало Олесеві. Не лише ридання бандур, але й рокоти грізних сурм, що сповіщають кінець старого світу і суд над ним, може почути український читач від своїх поетів.

Разом із цим перетворенням мови змінився й вірш, рішуче повернувши до вільного метра, до «*vers-libre*'у», який нині (іноді навіть занадто свавільно) запанував у українській ліриці. Цього вимагали нові теми, коло яких поширилося до розмірів всесвіту. Як і російська, українська революційна поезія була захоплена романтикою революції — романтикою нового типу, чужого ідеалізму й містики, але наповненою бурею та наступом.

Здавалося, червона зоря революції світить не тільки Східній Європі, але й усьому світу.

Од України думка перекидалася до радянської Венгрії³¹, Баварії, Ірландії, до ледве зворушеного Сходу. Жодна утопія не здавалася нездійсненною: плижок із царства необхідності у царство свободи волі, гадалося, вже зроблено, і світогляд, шалено розбігаючись, поширився до всесвітніх розмірів.

Мріялося не про новий стиль, не про новий вірш, а про якусь нову мову майбутньої інтерреспубліки, що вже готувала похід для завоювання територій, що лежали за межами земної кулі. Водночас із поемами Маяковського, Філіпченка, Гастева з'явилися поеми Еллана («Електра», радіопоема), вищенаведена «Каблепоема» Се-

менка, вірші Тичини, Хвильового («В електричний вік»), В. Поліщука («Бунтар»), В. Сосюри й т. ін.

Але за днями боротьби прийшли дні завоювань і будівництва нового життя. Ці дні у багатьох пролетарських поетах Росії викликали гірко почуття розчарування*. Українським поетам також довелося знизитися з ефірних височин на землю, а лише дехто з них прийняв цей перехід з безнадійно опущеними руками. Революція духу продовжується, і їй служать поети у мент перерви перед новою боротьбою.

На зміну романтиці прийде, а почасти вже прийшов, новий реалізм, збагачений наслідками шукань і змагань революційної доби. Так старовинні оратори-промовці удосконалювалися, промовляючи на березі моря; навчаючися заглушувати рев хвиль, вони розвивали і зміцнювали свій голос.

На чолі цих поетів— поетів сьогоднішнього дня— по-старому лишається Тичина, що ще недавно видрукував такі ж по силі, як попередні речі, вірші «Вітер з України» («Червоний плях» — 1923, ч. 3) чи «Приїхало до матері три сини» (теж там, ч. 2). Але слідом за ним ідуть і ті, нові, що їх ми, власне, причислили до другої групи. Їх багато: ми назвемо лише імена, з якими вже зв'язано в українсько-го читача досить певне уявлення.

З них тільки В. Чума к (1900—1919), автор «Червоного заспіву» та інших революційних віршів, поруч із якими не хотілось би забувати його тонкої й ніжної лірики інтимних переживань, передчасно зійшов у могилу, розстріляний у 1919 році білими. Решта живе й творить, і ще далеко не вимовили свого останнього слова. Разом з Чумаком активними діячами пролетарської революції є поети-комуністи В. Еллан (автор збірки «Удари молота і серця» і віршів, розміщених по журналах) та І. Кулик (друга збірка віршів «Зелене серце» — 1923 р.). Характерними рисами поезії першого є ставістість, «ударністість» його стилю, витриманістість його пролетарсько-революційної ідеології. Другий показав ще своїм циклом «Мої коломийки», як близько він уміє підходити до духу й стилю народної лірики, цікавий, як цільна особа, для якої «нема жодних меж між комунізмом, настроями, коханням, працею». Його книжка «Зелене серце» по суті — віршований денник 1919—1922 рр.; але автор денника зробив свої особисті переживання цікавими для всіх, бо вони разом з тим є переживаннями цілої групи, від якої він сам не відірвався.

Окреме місце відведемо поетам, які, можливо, не будучи активними політичними робітниками, спільно з першими творять революцію духу, виявляючи новий світогляд і шукаючи нових форм для його висловлення. Це представники тієї української інтелігенції, що виробила в «мозольному процесі життя нову психологічну домінанту» і «щиродушно» і «щиросердно» підійшла до пролетаріату**. Люди різного соціального походження, вони називають себе пролетарськи-

* Плетнев В. Пути пролетарской поэзии // Горн.— 1923.— № 8.— С. 160—163.

** Коряк В. Этапи // Жовтень.— Харків, 1921.

ми поетами і мають на це право. З погляду художнього більшість із них є в різній мірі «тичиністами» — учнями автора «Плуга» і «Сонячних кларнетів» (вплив його на молоду поезію України взагалі дуже великий і навряд чи скоро цей вплив буде вичерпано, але це не перешкоджає кожному мати й своє певне обличчя). Так, М. Йогансен («Д'гори» — 1921; «Крокове коло» — 1923) довго й уперто працював над віршем, який цікавить його й теоретично, мистецьки вводить у життя слова несправедливо закинені чи невикористані поетами і вміє знайти проникливі й зворушливі вирази як для загальних («Комуна»), так й для інтимних («Сонатина») почуттів. До цієї категорії ми зачислимо й В. Алешка («Громодар» — 1920), що знайшов, почасти під впливом Петнікова та інших російських художників «самовитого слова», нове для української лірики виявлення радісної насолоди природою і працею біля землі, та почасти Т. Осьмачку («Круча» — 1922), який влучно переробляє поетичні форми народної творчості (думи) для висловлення думок і почуттів, що найбільше хвилюють сучасну людину.

Значно менше помітно вплив Тичини у В. Поліщука, що визначається особливою плодovitістю (зб. ліричн. поезій «Книга повстань» — 1922; «Радіо в житах» — 1923). Поволі звільняючись з-під влади відомого американського поета Уїтмена, якого він у перших своїх речах просто переказує, Поліщук дає в своїй творчості радісне виправдання життя у всій його повності, з усіма стихійними пориваннями тіла й духу, з усіма його іноді різкими й жорстокими контрастами. Він уславляє сонячну міць, що переливається в здоровому тілі і в невичерпаній, постійно рухливій природі; він співає гімни революції і в своїх поемах пробує дати широкі картини її в цілому і в окремих ментах. Йому шкодить іноді резонерство і занадто вільне відношення до метра, що нищить іноді всяку ритмічну упорядкованість. Але поет ще в рості, в русі, і від цих хиб може позбавитись.

Згадаємо тут і про М. Доленга («Litterae» — 1923 та інші збірники), що від індивідуалістичної лірики й схематичного символізму типу Савченка й Загула («Блакитна жалоба» — 1923) прийшов до реалізму типу «Зеленого серця» Кулика й окремими своїми речами («Слобода Терни» в зб. «Litterae») підноситься на височин надзвичайної простоти й закінченості. Це — свідок-споглядач подій і нового укладу почувань і думок, створеного революцією; колись він її зустрічав із тремтінням і надривом, тепер — один з співучасників нового побуту — він говорить про нього з ясністю й виразністю, властивою лише небагатом, і чужою якого б то не було трафарету й літературщини.

Не забудьмо, що революційна поезія України по суті лише недавно дістала змогу висловлюватися й розвиватися без перешкод. Організувати як-небудь поетичні сили країни не було ні часу, ні змоги у вирі подій. Утворений 1919 року в Києві журнал «Мистецтво» з приходом білих припинив своє існування.

Лише у 1921 р. в Харкові з'являється новий журнал «Шляхи мистецтва», що друкувався з великими перервами — чч. 1—5, 1921—

1923 рр., на сторінках якого вперше побачили світ вірші М. Хвильового (народ. 1893 р.), В. Сосюри (народ. 1898 р.), А. Паніва (народ. 1899 р., зб. «Осінні зорі» — 1924 р.) і І. Сенченка (народ. 1901 р.), О. Коржа та інших поетів, що взяли за цю безпосередньо після кайла шахтаря чи плуга хлібороба.

Пролеткульт³² на Україні користувалися переважно російською мовою, були провінціальними відділами московського Пролеткульту і для розвитку української пролетарської поезії зробили дуже мало. Проте харківський Пролеткульт висунув В. Сосюру — і цього досить. Автор «Червоної зими», «1917 року» та інших лірико-епічних поем і віршів, безперечно, один із найталановитіших і щирих поетів революційної доби не тільки на Україні, але й у всій спілці радянських республік. У сміливих і яскравих образах, ворожих всякій надуманості, в образах, що їм позаздрили б імажиністи, він розповідає твориму легенду власного життя — життя одного з тих, чие ім'я леґіон: шахтаря з Донбасу, який разом з Червоною Армією пройшов багато фронтів за роки боротьби. Сосюра і Хвильовий — останній знайшов цілковите виявлення своєму значному талану в художній прозі — представники тієї індустріальної пролетарської поезії, яка, треба погодитися, до останнього часу йшла на Україні врозтіч, помацки, творячи, проте, по дорозі речі великого значення і відрізняючись од російської поезії революційністю не тільки ідеології, але й форми, що різко порвала з традиціями попередників.

Не забуваючи про винятки, можна сказати, що серед російських письменників, так званих пролетарських, набереться чимало поетів лише пролетарського походження. Українські пролетарські поети мають цілковите право так прозиватися не лише по народженню, а й по силі всієї своєї істоти. Їх небагато, про них не написано, як про щасливіших їх російських товаришів, ні значних критичних статей, ні окремих книжок; лише недавно виникла організація «Гарт», що поставила собі за мету об'єднати письменників, що вже пишуть, притягти до активної творчості здатних писати.

Рівнобіжна їй ідеологічна й художня організація «Плуг», що виникла трохи раніш і об'єднує селянських письменників. «Плуг» дав у галузі лірики таких поетів, як згадані вже вище А. Панів і зовсім ще молодий І. Сенченко, не кажучи про інших. «Плуг» одверто пориває з тою літературою минулого, де чисто формальні завдання стояли на першому плані: він хоче працювати в галузі життєтворчого мистецтва, брати матеріал «з сучасної дійсності і побуту часів революції, а також революційну романтику життя й боротьби трудящих мас, переважно селянських», поруч з революційною лірикою, що досі панувала в післяжовтневій українській літературі, продукувати твори з епічною й драматичною розробкою матеріалу; в галузі форми він шукає широти, простоти й економії художніх засобів, уникає мозаїчної орнаментики, шукає єдиних суцільних образів, широких картин, динаміки*. Заснований у березні місяці 1922 року в Харкові,

* Див.: Платформа ідеологічної й художньої Спілки селянських письменників «Плуг» // Червоний шлях. — 1923. — № 2. — С. 211—215.

він уже має філії в Полтаві, Кременчуці, Миргороді, Києві, Умані, Житомирі, Лубнах та інших містах і все більше завойовує увагу з боку читачів і письменників нової епохи. Ця увага ще збільшиться, сподіваємося, після того, як «Плугові» пощастить розвинути свою видавничу діяльність*.

Безперечно, незабаром ми почуємо нові прізвища, краще уявлятимемо собі й тих, що, працюючи, не мали змоги розповісти іншим про наслідки своєї праці.

Такий складний шлях пройшла нова українська лірика. З нею слід познайомитися кожному, хто цінить і любить художнє слово. Вона виявляла за останні двадцять років різні суспільні групи, що творили життя на Україні й боролися межи собою: ми чуємо тут і голоси міської буржуазної інтелігенції, що шукає національного визволення й демократичних вольностей, і голоси селянської інтелігенції, і поруч з ними голоси справжніх хліборобів, справжніх пролетарів, що борються за звільнення праці, за соціальну революцію. В її історії яскраво відбивається історія боротьби і зміни суспільних класів.

Од несміливих поривань до індивідуалізму, до вільної, «чистої» естетики, — внаслідок цієї боротьби й зміни українська поезія вийшла на новий шлях, що примусив по-новому — радісно й сміливо — забриніти «сумну» українську ліру. Відкрились уста у тих, хто мовчав на протязі довгих століть. Про молоде покоління поетів ще не можна вивести остаточної думки: але їх багато, вони молоді, вони шукають.

Майбутнє належить їм!

* Видавництво «Шлях освіти» видало низку оповідань «плужан»: І. Сенченко — «На весні»; Петро Панч — «Там, де верби над ставом», «Бій преподобний» і «Гнізда старі»; О. Копиленко — «Кара-Круча», «Іменем українського народу»; В. Вразливий — «В ярах», «Безробітні»; П. Темченко — «Божа дитина» і «Єрусалимська благодать»; С. Стеценко — «Жлива»; С. Пилипенко — «Євангелія часу»; А. Головка — «Крученим шляхом»; Гр. Епік — «Нова сила»; І. Павленко — «Квіти життя».

Держ. видавництво України видрукувало «Байківницю» С. Пилипенка і низку оригінальних і перероблених плужанами п'єс для народного театру («Ой не ходи, Грицю», «Сава Чалий», «Голота», «Як вони допомагали», «Борці за мрії»; В. Муринець — «По ревізії»; Д. Бедзик — «Люди, чуєте» і «Шахтарі»; Т. Степовий — «Боротьба»). «Рух» випустив книжку віршів В. Гжицького «Трембітні тони». «Червоний юнак» у Полтаві видрукував оповідання І. Шевченка «Сашко» і І. Сенченка «Ярема Кавун», а також «Червону Кобзарку» Гр. Епіка. «Молодий робітник» випустив складену «плужанами» селянську читанку «Кайдани порвіте» і збірники «Різдвяний вечір» (Харків) і «Нове різдво» (Полтава).

М. ЗЕРОВ. КАМЕНА

Невеличка книжка віршів, зі смаком видана,— як і всі видання «Слова»,— поділяється на три частини. Перша — «Самотній мед», де переклади й ремінісценції з Ередія¹ чергуються з оригінальними, такими ж викінченими, як і переклади, сонетами. Друга — «Media in Barbaria» — кілька антологічних п'єс, написаних александрійським ямбом. І третя — продовження надрукованої ще р. 1920-го «Антології римських поетів» (вид-во «Друкар») того ж автора — «Римляни», переклади з «Георгік» Вергілія, з Горація, Тібулла, Овідія, Марціала. В усіх трьох частинах — дух класичного стилю, висока майстерність вірша, добірна мова, і все це без всякої манірності, навпаки — надихане прекрасною простотою.

Останній сонет першого відділу (теми оригінальних сонетів — Хірон, Саломея, Навсікая, Тесеї, Гільгамеш, Александрія, князь Ігор, Турчиновський² та ін.) присвячений класикам: «Ваше слово, смак, калагатія («одно з грецьких означень моральної досконалості та витонченості культурної») для нас лиш порив, недосяжна мрія та гострої розпуки гострий біль». У примітках до своєї книги мотивує автор прихильність свою до класиків, окрім міркувань емоціонального характеру, ще й іншими міркуваннями: «У нас, на наших літературних облогах, при повній майже нерозробленості поетичної мови, римські майстри можуть мати чимале значення стилістичне. Ні для кого не секрет, що наші поети, за кількома нечисленими винятками, дуже мало вчаться і дуже мало працюють над технікою слова». «Праця над латинськими класиками та французькими парнастями може нам у великій статі пригоді, звернувши нашу увагу в бік артистично обробленої, багатої на вирази, логічно спаяної, здібної передати всі відтінки думок мови. В цьому перше оправдання такої праці перед лицем сучасності» (с. 69).

З оцим не можна, зрозуміло, не погодитися. Ціла «Камена» М. Зерова — прекрасний зразок того, якої майстерної мови можна досягти, перейшовши школу античних майстрів слова. З технічного боку «Камена» містить в собі найкращі українські вірші, які нам доводилося читати останніми часами. Славний французький парнасець Ередія давно вже слугує слов'янським поетам як пробний камінь для іспитів власної сили віршування. Низка російських поетів — та й не абияких — бралися його перекладати (В. Брюсов, С. Соловйов, М. Волошин, Г. Шенгелі, Елліс, Б. Бер, не кажучи вже про О. Чуміну, Вол. Жуковського, Є. Дегена, Д. Шестакова та ін.). М. Зеров переклав лише чотири сонети з книги «Трофеї» («Sur

l'Othrys», «Epigramme votive», «Aux montagnes divines» і «Les conquérants») ³, але ж ці чотири речі сміливо можна визнати за шедеври. Читачі «Червоного шляху», на сторінках якого з'явилася передостання редакція вірша «Присвятний напис» і «Конкістадори» (1923.— № 9.— С. 22), можуть, порівнявши тексти, надруковані в журналі й у «Камені», перекопатися в тому, що до останнього моменту автор перекладів не переставав працювати над ними. Те ж саме довелося б сказати й про переклади римських поетів. Точність сполучається в них з вишуканістю — і яким ремісництвом здаються в порівнянні з ними, приміром, переклади з Овідія, Тібула чи Горация, зроблені Фетом. Перекладами М. Зерова не лише збагачується виднокруг українського читача; збагачується й сама література — удосконалюючи український гекзаметр, елегійний дистих, заводяться нові розміри («На острові щасливих», «16-й епод» Горация).

Але ж важче погодитися з іншими аргументами, якими захищає свою любов до латинських класиків автор «Камені». «Я... гадаю, — каже він, — що римські автори золотого віку цікаві для нас не тільки як учителі стилю, але і як близькі нашій сучасності своїми настроями й чуттями. Учасники великого революційного зрушення, вони теж приймали революцію, змінювали дорогу («віхи»), з тривогою вглядались у майбутнє і, заспокоєні, співали гімни новому порядку, вітаючи його як еру вселюдського щастя» (с. 69—70). Якби йшла мова про римських поетів іншої якоїсь доби! Але ж відчуті аналогії між першими роками Римської імперії і епохою соціалістичних революцій — це, можливо, трудніше ще, ніж визнавати Катіліну за більшовика, як це забажалося колись Блокові. Проте шановний автор і не доводить такої аналогії: він каже про своє особисте почуття, воно ж може бути дуже різноманітне й може не вважати на логіку. В усякім разі настрої, що ними перейняті вірші другого розділу книжки — «*Media in Barbaria*» — це настрої досить вузької соціальної групи, з боку багатьох зустрінуть вони вороже відношення, але ж і тут не треба забувати про ту безсумнівну заслугу перед справою українського художнього слова, якою є загалом «Камена» М. Зерова.

ПРО ПОЕЗІЮ МИХАЙЛА ДОЛЕНГА

Року 1922-го, в сірій обкладинці, недбало надрукована на поганому папері, промайнула, не звернувши на себе уваги, книжечка віршів М. Доленга¹ — під невдалою назвою, з претензійним підзаголовком — «Об'єктивна лірика. Схеми й діагнози». Її одкривала анонімна передмова, що запрошувала читачів користуватися книжечкою як антитоксиком, подивитися в її дзеркало, відсахнутись й одвернутися од поета. Поета було виставлено на показ, як свого роду вороняче опудало, навряд чи, проте, помічене воронами... За передмовою — вірші наче листки, що випали з різних книжок і випадково зпиті під одною обкладинкою. Серед них були й влучні, й невдалі, в цілому можна було сказати, що автор цих віршів володіє формою, що його обличчя має смутний і сумний вираз, якого ніяк не можна сполучити з духом революційного піднесення, — але ніяких інших висновків про цю особу не можна було зробити. Збірник існував, але поета Доленга не було. Таке, між іншим, нерідко трапляється й з авторами багатьох інших збірників. Поет М. Доленго виступає в українській літературі тільки оце тепер — і тільки після виданих тепер збірників «Блакитна жалоба», «Litterae» про нього можна говорити. У світлі їх і другий збірник (що з примхи випадку побачив світ раніш від першого) — «Об'єктивна лірика» одержує певне виправдання й пояснення.

«Блакитна жалоба» — перша книжка віршів М. Доленга і в цей час вже запізнений гість української літератури. Вірші позначено 1920 роком, але відчуваєш їх тепер як голос з якогось далекого берега. Це символізм на зразок Я. Савченка («Поезії») і Д. Загула («На грані»). Обидва поети в свій час одержали належне революційної критики за відокремленість їхньої творчості від сучасності, за вузький індивідуалізм їхньої лірики. Перегортаючи тепер сторінки їхніх книжок, важко побачити в них «чисте мистецтво». Це не вигук з поодиноких надхмарних верховин: це реальний лемент і стогін цілої суспільної групи, що, не заплющуючи очей на революцію і не ставлячись вороже до її ідеї, побачила в революції страшний суд і трагічно виболіла її в передчуттях і переживаннях. Звичайно, були поети, що зустріли революцію без цього тремтіння перед нею, ішли у лавах її бійців і відповіли «червоним заспівом»² на перші удари розтрощуючого молота. Але були й інші, що дивилися з берега на потік, який щодалі ріс і здіймався: їх охоплював жах, їхнє серце стискала туга й смуток — аж поки вони не кинулись з головою в бурхливій хвилі. Чи винуваті вони в своїй тузі й в своєму тремтінні? Але хто винуватий в своїй природі? Тільки той, хто не має сили

перебороти й перебудувати самого себе. Ми знаємо, що ні Д. Загулові, ні Я. Савченкові не можна закинути цього.

Як і їхні книжки, «Блакитна жалоба» — при всій безтілесності, схематичності своїх образів — не кабінетне мудрування, а жива, тримка й документальна для свого часу книга. Її писано, певно, рівнобіжно зі збірниками згаданих поетів. Про вплив не доводиться говорити: тут не вплив, а покровність, а глибоке засвоєння поетики «схематичного символізму». Пошесть однотипних образів і формул пройшла через українську поезію 1918—1919 років і, між іншим, захопила й М. Доленга. Як у Я. Савченка — і в нього «сонця жовтий птах», і як у Загула — «країна вічного ніде» (пор. «на грані вічного нічого»). Той же самий словник, ті ж самі звороти. У Доленга, молодшого поета, тонка тканина умовної символіки ще прозірчастіша, особливо тепер, як минуло вже три роки: червоне-біле, зелене-блакитне борються в його книзі, а сам він, опинившись на бойовищі, загубився в ньому й повен безпорадно незрозумілими для нього питаннями:

Де я шукатиму поради?
Кому в пустелі чи з естради
Кричатиму про кров і піт? (С. 8).

Якій повірити брехні:
Де поховати волю?
Кому віддатися й мені?
З ким витиму од болю? (С. 22).

Поет не бачить дна у цього несамовитого Мальстрема, куди примусила його зазирнути доля. Стоїть, як «нерішена» душа в переддвір'ї Дантового пекла: і душу цю розчахнено, і душа ця стогне: «я, білим болем оповитий, молитимусь червоним сном». Настрій витримано з початку до кінця в цій книзі сумнівів і хитань; безсумнівною заслугою поета є те, що він зміг її перемогти, що до цього настрою й стилю він уже не повернеться — і не зовсім зрозуміло, нащо йому захотілося з а р а з видавати цю книгу. Можливо, для того, щоб показати своїм читачам, звідки він вийшов і як ішов перед тим, як піти шляхами третьої книги? Але це він міг би зробити й згодом: наприклад, видати повний збірник своїх творів.

За першим етапом дорога М. Доленга стає невиразною. «Об'єктивна лірика», як вже сказано — збірник віршів різних років (1919—1921), різного стилю. Книга споглядача, що звучить у мінорному тоні. Тільки де-не-де і не зовсім виразно вихоплюються бадьорі ноти. Вони, як ми бачимо тепер, — віщування нового етапу, останньої книжки — «Litterae», з якої й належить судити поета.

Автор значно виріс з часу «Блакитної жалоби». З своєї душі він викинув «попіл зотлілих слів» — і ті «зорі», яких він чекав, щоб воскреснути, очевидно, засяяли й для нього. Віч-на-віч він підійшов до життя. В «Об'єктивній ліриці» — один з найбільш глибоких віршів — перший. «Ідуть червоні легіони»³, з вікна своєї башти мрійник побачив революцію, як «янгола з батогом», побачив і «привітав» збліднілими, тремтячими устами. Зараз цей мрійник давно вже виселився з своєї башти: він у місті, серед «ліниво-міської метушні»,

в степу, де невимовдо ясніє блакить і «нерозгадано» зеленіє трава, на цвинтарях, де «ввічливі хрести і гречний камінь тактовно заховали гнилину», в колоннім залі на агрономічному з'їзді, в Чугуєві, в Харкові, в Донбасі, біля «вугляного серця». Він — один з елементів нового побуту, нового життя, що має з сімнадцятого року пульс сто десять і t° 40. Звертаючись до днів двадцятого року, він не скаже про них, як раніш («нудні, одноманітні згуки, падіння крапель — днів, ночів»): для нього тепер ці дні в ешелонах років —

Як солдати, і теж на смерть.
Дві — цитати з «Вістей» і пророків
Прокльонами повні вщерть...⁴

Колишній символіст, що плутався у монотонних фарбах неповного спектру, тепер просто й чітко говорить про життя — і сучасність підказує йому образи, що не мають і сліду книжкового пилу. Стилістика книги пройнята революцією (особливо влучний у цьому відношенні вірш «Пристрасть», 52). В темах, як і раніш, багато суб'єктивного й кохання, що іноді перейнято через Блока («Дві», 21—22: тут навіть епітет «снігова» примушує згадати автора «Незнакомки» і «Снежной маски»), враження від мандрівок, — але поруч з цією інтимною й типічною для часу лірикою — і такі високодраматичні теми, як в дивній по силі й стислості речі «Слобода Терни». Її хочеться дати тут цілу:

Вдвох їхали: я по квітки,
А він збирати продподаток.
Буденний день був, та палкий,
Блакить без білохмарих латок.
Село звичайне: церков, піп,
Побіля церкви є сільрада,
Але селяне, мов окріп...
Загаряче пішла нарада.
Не дипломат він, військовий.
Стріл, другий. Хтось на гвалт ударив.
Новий червоний блиск трави.
Останні серця вдари.
Повіт бандитський, не наосліп
Йшли серед п'яної юрби...
Скінчив я свій тодішній дослід,
А його справу інший доробив.

Оце й все, але наскільки ці шістнадцять рядків сильніші від багатьох громозвучних поем і гімнів на славу революції, що на десятках сторінок розповзлися. Реалізм, до якого прийшов у книзі «Littergae» М. Доленго, досягає тут найбільших щаблів простоти й виразності. Хочеться думати, що з позиції, на якій стоять два останні розділи книжки («Весняні етюди» і «Нічне освітлення»), поет не зійде й не зверне вже на пройдені ним, туманом вкриті шляхи. Але не завше він ще досить твердо стоїть на цій позиції; в окремих речах збірника ще почувается деяка надуманість, гра формою — чи потрібні вони поету, що вже знайшов справжнє слово? Збірник «Littergae» примушує сподіватись від поета чималого. Невідомий ще вчора — чи майже невідомий поет, зайняв через нього в сучасній українській літературі значне місце. І що, власне, важне — місце самостійне.

Важко вказати на аналогічні явища цієї книжки в українській ліриці сьогоднішнього дня. Епіграф до одного з віршів («Жовте серце»), взятий з Кулика, може, й примусить будь-кого з критиків установити зв'язок між автором «Зеленого серця» й М. Доленгою. Цей зв'язок, мабуть, і є, — але про вплив знову говорити не доводиться. Зв'язок цей в тому, що для обох поетів — художнє й людське єдине, що вони обидва своєю творчістю йдуть назустріч мистецтву, яке стане живою примарою, а не перелицьовуванням механізованих форм і абстрактних матеріалів. Але вони не самітні в цьому своєму шуканні. Українська лірика досить довгий час жила переспівуванням народно-селянської пісні; далі вона пустилась навздогін «сьогоднішнього дня», перемістилась в оточення міської буржуазії, заговорила про «красу», потягнулась до різномовних книжок чужих віршів — і в окремих випадках знову заходила в тупик, захлебнувшись «літературою» — тою самою «літературщиною», духу якої не виніс би не тільки Тургенєв або Верлен, але всякий здоровий і свіжий читач. Чи не надійшов вже час викинути банально-вишукані словесні декорації, подивитись на мистецтво передусім як на хліб насущний? Говорять, що сучасний читач байдуже ставиться до книжки з віршами. Чи не тому, що через артистів і віртуозів він не бачить в поетах — люде й — а їх йому найбільше й потрібно!

Маленька книжечка Доленга викликає великі думки.

ПРОЗА ВЗАГАЛІ Й НАША ПРОЗА 1925 РОКУ

Споконвіку повелося, що критика лементувала: «У нас нема літератури!» А втім, перед Жовтнем в українській критиці цього моменту не було чутно. Хоч як чудно, але пролунав він аж по Жовтні, саме в той момент, коли ще небагато хто (і то здебільшого неофіти в українській літературі) почали говорити про ренесанс українського художнього слова. І ще почалася громадянська війна, читачам було не до читання, а життю не до красеного мистецтва, — а вже посипалися книжки й книжечки нових поезій, впали в очі нові імена, і в письменстві утворилося ціле коло славетних поетів. Але критика не змилосяердилася. Що поезії! Поезії є, а от прози та й нема! Правда, є Хвильовий. Але одна ластівка не утворить весни. Є молоді автори, але вони, як звичайно, ще «не опанували форми». І тому скарги: «Мало мене тішать отой добрий урожай на віршовників, а надто коли його поруч поставити з феноменальною посухою на прозаїків. Перевага пишної «мови богів» над скромною прозою буває раз у раз за критичних у письменстві моментів».

Так писав (кілька літ тому) заслужений критик і історик літератури. Запаси прози відгоді в нас дуже збільшилися, але не дуже давно, бо щойно минулого року інший критик, знавець літературного мистецтва, знов скаржився: «Бідна українська проза! Скільки тем, скільки стилів у сучасній прозі російській, німецькій, французькій! А у нас так мало уваги до того надбання, так мало охоти студіювати його... А матеріали лежать облогами, і ґрунт для виробленого культурного стилю може бути. Широке поле невикористаних можливостей».

І, нарешті, зовсім недавно ще один критик, що сам непогано робить на цім полі, починав свою статтю з іще гірше песимістичного загального питання: «Де отой знаменитий зріст художньої літератури, що про нього на всіх перехрестях, зокрема в полемічному запалі, твердять плужани та іже з ними?»

Це писане 1926 року. Коли й цього року — дев'ятого року революції — ніякого зростання художнього письменства неможливо побачити, то справа стоїть дійсно недобре. Але от я, нижчепідписаний, не належу ні до плужан, ні до тих, іже з ними. Я, так би мовити, сторонній свідок, і мені нема причин перебільшувати досягнень української літератури, що цікавить мене *sub specie*¹ інтернаціональності. Це мені не згодно, та зате збоку видніше. Більше того, я цілком розумію і співчуюю соціально-педагогічному значенню цих жалкувань та зітхань критики. «Не бойтесь резких осуждений, но упоительных похвал»², — говорив Баратинський художникам. Українська

критика добре робить, що суворо виховує своїх письменників. Але тої суворості, як усякої чесноти, не треба перебільшувати. Українська художня проза пожовтневої епохи існує, і зовсім не така вона бідна, як здається найближчим її опікунам та дбачам. Не бідна вона, по-перше, на кількість. Ми тут не будемо вичислювати назв та примірників, що видавали різні видавництва. Це вже не раз роблено. Але згадаймо бодай ужинок торішнього, 1925 року. Не називаючи речей, друкованих по часописах та збірниках, ми можемо показати понад два десятки книг повістей та оповідань, що виходили окремо, тільки за один рік. Ось велика книга О. Копиленка «Буйний Хміль» з 14 речами (ДВУ), дві книжки П. Панча, де поряд оповідань — повісті й цілий роман («Солом'яний дим», «Мишачі нори» — ДВУ), книга В. Вражливого «Земля» (Книгоспілка), І. Сенченка «Оповідання» (ДВУ), Ю. Яновського «Мамутові бивні» (Книгоспілка), О. Слісаренка «Сотні тисяч сил» і «Плантації» (Книгоспілка), Г. Шкурупія «Переможець дракона» (ДВУ), Б. Антоненка-Давидовича «Запорошені силуети» (ДВУ), М. Івченка «Імльстою рікою» (ДВУ), Шопінського «Фабрична неволя» (ДВУ), Г. Епіка «На зломі» (ДВУ), П. Іванова «Навколо праці» (Книгоспілка), Г. Косинки «Мати», «За ворітьми» (Книгоспілка), М. Йогансена «Сімнадцять хвилин» (Книгоспілка), інші, яких не називаємо тут тільки тому, що не дбаємо бібліографічної повноти й не беремося всього зразу пригадати. На один рік і цього цілком досить.

Правда, посилення на кількість — аргумент дуже недостатній. Зовсім не кількістю — якістю журяться критики, коли вони говорять за «бідну українську прозу», і тішити їх цифрою видрукованих аркушів — то значить ще гірше ятрити їм рани серця. Їх журить технічна нездольність памолодків української прози. Нема (або мало) формальних шукань, не припиняється топтання на одному місці. І це до певної міри справедливо: між перерахованими книгами нема, може, шедеврів на подив чужоземцям і далеким нападкам, є речі слабкі, слабкі сторони знайдуться в кожного названого вище автора, — але нам здається, слабкість та критика бачить не там, де її справді можна вбачати. Українській художній прозі незрідка зводять на очі великі досягнення, що нібито є в літературах сусідів. Їй притньо радять учитися — вчитися в німців і французів, цебто в Європи, або в російської літератури. Дуже добре! Вчитися слід, але в того, від кого є чого навчитися. Але от на полі прози — чи справді ж бо у європейській прозі ХХ віку або навіть пожовтневій прозі російській є такі канонічні зразки, з яких можна і треба вивчатися літературної майстерності?

Я б не зважився відказати на це питання позитивно. Наука теж має собі межі. Вивчатися можна окремих технічних способів, але неможливо вивчатися художнього стилю. Його можна тільки переймати, та коли на культуру його нема придатного ґрунту, коли він не відповідає «соціально-побутовому стилеві» певного середовища, він зачевріє, і всі заходи коло нього минуться марно в літературі. Навчатися техніки? Конче треба, та тільки не від тих, хто або сам ще дошукується якоїсь нової техніки, або повторює способи великих учителів, пробуючи приладнати старі форми до потреб нового змісту.

Такі вчителі можуть іще збити з пуття. Ось, приміром, нам сучасний німецький романіст Бернгард Келлерман. Хто буде заперечувати, що це здібний письменник, що він набив собі руку. Та спробуй ти в нього вчитися! Є в нього чудовий своєрідний роман «Море» й непогана поема прозою «Інгеборг», написані зовсім під Гамсуна. Наші читачі добре знають інший його роман «Тунель», повний динаміки, з такою легкою композицією, з такими яскравими масовими сценами; але хто, читавши цей роман, не відчував у нім хоч Уеллса? Далі йде його «9 Листопада», де залежність від Достоевського, з одної сторони, і, приміром, Барбюса, з другої,— впадають в очі одразу. Один з останніх романів «Брати Шеленберги», недавно перекладений російською мовою, показує, що Келлерман здатний культивувати і традиції натуралістичного стилю. В якого ж Келлермана корисно вчитися? Чи вдатися до його учителів або ще далі — до вчителів його вчителів? Та чи ж одинокий Келлерман між майстрами сучасної прози в Європі отою своєю перейнятливістю? Потреби, що їм вигоджають письменники Заходу, не ті, яким вигоджає наш письменник: інша в нього аудиторія, інший соціальний замієць. Як посилати його по науку до європейської художньої прози? Чи то не все одно, що наших деревообробників радити вчитися в меблярів, що виставляли свої вироби на паризькій декоративній виставці 1925 року? Даремно: нема в нас ні запасів червоного або чорного дерева, нема в нас і тих, хто міг би сидіти в тих кріслах, подібних на щелепи передпотопного звіра, або коло столів, що більше скидаються на вигнуте від вулканічного вибуху піаніно.

Коли вже вчитися техніки,— то на зразках далеких, вистояних, музейних. Читати класиків, та не класиків кінця XIX сторіччя, а класиків античних. Постаратися зрозуміти й привластити залізний лаконізм мови якого-небудь Таціта, діловиту сухість і ясність мови якого-небудь Ксенофонта. Читаючи Боккаччо, зрозуміти, що то є новела і як вона будується; читаючи Шекспіра, збагнути, нарешті, умілість драматичної архітектури; читаючи Дюма або Ежена Сю, вивчатися способів зацікавлювати, фабульного плетива. Читаючи Пушкіна, замислитися над його так давно сказаними, але й тепер таки долігливими словами: «Точность, опрятность — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей; блестящие выражения ни к чему не служат; стихи другое дело... впрочем, и в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо позначительнее, чем у них обыкновенно» («О слоге». — 1822). Вчитися умілісті «сказа» в Горбунова або Лєскова. А разом з тим, і то найбільше, вчитися таки з життя. Отже, саме воно й було головним порадиником великих майстрів минулого. Згадаймо відомі свідчення Мопассана, яку школу примушував його проходити Флобер. «Вся сила в тім (казав авторові «П'єра й Жана» його старший товариш), щоб придивлятися до всього, що хочеш змалювати, придивлятися довго й пильно, розкриваючи в нім обличчя, якого ніхто ще не укмітив і не виявив словами. Є у всьому сторона ще не досліджена, бо ж ми звикли дивитися, пригадуючи, що думали перед нами про те, що ми спостерігаємо». І він примушував Мопассана «описувати кількома реченнями явище

або предмет так, щоб вони гостро вирізнялися з-поміж інших предметів або явищ такого самого роду або розбору. Ось ви, йдучи вулицею, казав мені він, бачите крамаря, що сидить біля своїх дверей, швейцара, що палить люльку, біржу, де стоять візники; покажіть мені того крамаря, швейцара, їхні пози, їхню зверхність так, щоб мені в них розкрилася з ваших слів і їхня внутрішня природа, щоб я не міг змішати їх ні з якими іншими крамарями або швейцарами, одним словом вашим дайте мені побачити, чим кінь оцього візника відрізняється від 50 інших, що їдуть позаду і їдуть попереду».

Флобер міг вчити Мопассана, і Мопассан міг би й тепер навчити багато дечого наших письменників. Але жива, що зростає нині на Заході, оповідна література, яку так старанно підсувають нам зрадники-перекладачі? Вона або сама не знає, куди йти, або волочиться шляхами, що нам «не по дорозі», або робить цікаві експерименти, і до тих експериментів слід придивлятися, — та чи на те, щоб повторити їх у себе вдома? Художня проза Заходу перебуває нині в кризу, як перебуває її і не подібна до західної художня проза післяжовтневої Росії. І от через що нема причини вдаватися в розпуку: в нас нема шедеврів! А чи є вони в «сучасній прозі російській, німецькій, французькій?» — «Скільки тем, скільки стилів...» Чи не в тім і біда, що стилів занадто багато? Чи не тому й нема єдиного і справдешнього художнього стилю?

Та обличимо на час велике й складне питання про кризу художньої прози сучасного Заходу. Російська література нам ближча — і територіально, і з огляду на однакові майже соціально-економічні умови моменту. Криза ця, знов кажу, помітна і в ній. Спробуємо пильніше до неї придивитися.

Не з революції вона почалася. Початкові роки ХХ сторіччя в російській літературі — час поезій, а разом час енергійних і поки не дуже щасливих шукань на полі нової оповідальної форми. Ще з'являються, заповнюючи сторінки грубих журналів, за традицією, великі романи, та нема вже серед них ні одного, що своїм значенням для читачів міг би дорівнятися, приміром, «Воскресенія» — останнього роману художника, що надовго скорив собі великою (і ще не досить з'ясованою) владою російську художню прозу. Модерністи намагаються за музейними й чужоземними зразками обновити оповідальний жанр, випускаючи романи й новели цілком «європейські» формою, через що, може, охотніше приймав їх чужоземний читач як масовий читач своєї країни. Панують малі оповідальні форми — «очерки», улюблений гатунок народників, аж до Короленка, оповідання великі й малі, своїм художнім оформуванням зобов'язані найбільше Чехову, ліричні та ліро-епічні поеми прозою, компоновані на зразок західноєвропейських модерністів. Такий визначний і впливовий автор, як Горький, не створив жодної нової форми і далеко не завжди годен був дати раду тим формам, що залишили попередники. Імпресіоністичний стиль у вузькому колі тем, що вже почали повторюватися і надокучати, поволі виношується, сюжети вичерпуються, вигадка стає силуваною і тяжкою, цікавості починають досягати запозиченням чужих засобів і застосуванням ефектів невисокої

проби. Множаться Арцибашеви, Каменські, Вербицькі — популяризатори модернізму, та вже не годні врятувати його від смерті. На допомогу, трохи запізно, приходять етнографічно-екзотична белетристика Ремізова, що бере свій фольклор з друкованих збірників і старовинних рукописів, обновлюючи традиції Лєскова; М. Пришвін та А. Чапигін ведуть читача в не досліджені ще північні країни, А. Толстой розкриває «екзотику» і гротеск звироднілих залишків дворянської культури. Замятін на межі нової доби робить вдалу екскурсію в «Белую Арапию» глухих закутків російської провінції («Уездное»).

А потім плуг Жовтневої революції протягає глибоку борозну між старим та новим. Знайоме життя раптом і гостро змінило своє обличчя. Щоб розповідати за його новий вираз, письменникам старої епохи просто не вистачало технічних засобів. Європа тут навчити нічого не могла, коли б навіть шляхи до неї були вільні. Не через брак паперу, не від злиднювання, не від цензурних заборон, — багато письменників замовкло (так само як і в українській літературі) просто через те, що їм забракло слів.

А потім раптом виринули нові письменники; виявилася велика читальницька маса, що перше не питала за художньою прозою; поверталися до книжки й ті, що через роки громадянської війни трохи не позабувалися читати. Перед літературою стало нелегке завдання організувати їх розбурені до хаотичного стану або й зовсім неорганізовані емоції, допомогти їм подолати труднощі розказувати про свої переживання, урядити по-новому їхній словесний світ.

Безсюжетна, спокійна, позбавлена участі автора оповідальна форма була так само непридатна, як форма, перейнята особою самого тільки автора, що оповідає все за себе і все через себе. Незвиклий читати белетристику, так само як звикший колись до неї, але відірваний від книги і перемучений подіями читач жадав від читання цікавості. Йому ніколи було, та він і не звик придивлятися, як розказує автор: він хотів, щоб автор йому розказував що-небудь. І треба признатися — це вже всі визнали, — що саме цій потребі російська революційна проза ще й досі не спромоглася цілком загодити, як не зробила того і проза українська. По-перше, письменникам здавалося, що події самі від себе такі важливі, що нема й потреби вибирати, шукати сюжету (забували, що подія реальна і подія в художньому переживанні не те саме). По-друге, до літератури приходили автори, що явно або несвідомо приносили з собою традиції народницької белетристики і пробували заповнити її старі, часто глибоко чужі їм духом форми, новим змістом. По-третє, нарешті, здавалося, що пафос, лірика переживання далеко більше важать, як факти, що самі від себе, може, смішні, безглузді. І от з'являються нові не то романи, не то ліро-епічні поеми прозою на зразок «Голого года» Пільняка з умисне розбуреною і пошлутаною композицією, — проза, повна натяків, символів, «очуднення», зрозуміла тільки після повторного читання, та й то тільки небагатьом — «спеціалістам».

Через Пільняка Андрій Бєлий на час став учителем нової школи прозаїків, але з науки в Белого (без відповідного попереднього підготування і без відповідної настроєності) виходило мало діла. Ком-

позиційні й стилістичні фокуси зацікавлювали тільки небагато аматорів: середньому читачеві вони відбивали апетит до рідної прози, і він, зголоднілий, жадливо нападався ще добре коли на Келлермана, Фаррера, Уеллса, Сінклера, Дж. Лондона, та гірше коли на «Атлантиду», «Тарзана», «Жінку-лисицю» тощо. Почалася доба «перекладної белетристики», що триває й досі. Перекладний роман, написаний жажною російською мовою, іноді як попало скорочений від квапливих перекладачів, легше читати! І легше, і цікавіше. Це примусило поважно замислитися над проблемою сюжету.

Замислилися й теоретики (Шкловський та ін.), і практики. А кругом у житті ще кипіла, як по італійських містах кінця середніх віків, та *Lust zu fabulieren*³, що колись появила італійську новелу — одне з перших джерел натуралістичного роману XIX віку. Доба громадянської війни й безголов'я появила цілий епос політичних чуток, що прибирали форми анекдоту, злочинських (у місті) і бандитських (у селі) історій, які розсталися часами на цілі «крутійські» новели — як колись у старій Іспанії — релігійних легенд про чуда й ознаки божі, іноді неначе запозичених з якогось «Великого зеркала» (XVII в.) або «Діалога чуд» (XIII в.) та героїчних переказів про велику боротьбу, що так і просилася до великої епічної поеми. Епос цей (до речі, на Україні чи не багатший, як по інших місцях) коли й зібраний, то, мабуть, тільки в малій своїй частині. І так само малою розмірною частиною ввійшов він до великої «художньої» літератури, що пониває без сюжетів, не вмюючи їх знаходити. Яке широке поле розкрилося б художникові типу Лескова, цього великого знавця, любовця і збирача усного епосу своєї доби! Певна річ, і для літературної практики ця *Lust zu fabulieren* не минула марно. Одним із головних завдань групи російських белетристів, що назвали себе «серапіонівцями», є відновити значення «події» в оповідальній літературі, добитися «сюжетності», збільшити динаміку, і то динаміку зовнішню, вернутися до авантюрного жанру, що геть закинули романістичні психологи XIX віку й психологи оповідачі початку XX віку. «Серапіонівці» дали кілька дуже цікавих спроб, але в читальницьку гущу вони не увійшли, може, тому, що занадто «літературні», як на масового читача. Елементи композиційних фокусів, експерименти в царині стилю, всілякі штуки з «мотивуваннями», «перекладанням планів» і т. ін. позбавляють більшість їхніх творів тої непосредності, що дужче від усякої майстерності може поривати й хвилювати читача. А «почуття сюжетності» так і не пощастило знайти, хоч як його шукали. «Советский белетрист явно обессюжетился», — читаємо в одній критичній статті кінця 1925 року. «Он размагнитился и раздробил сюжет на тысячи осколков, то симулируя «разорванное сознание», т. е. не будучи в силах привести в порядок отрывочные наблюдения свои, записывал их без всякого убожего порядка; то пытаясь «отразить жизнь», наводя эти разбитые осколки сюжета на тот или иной уголок быта, веря, что кое-как склеенные осколки эти уже и есть повествование»*.

* Ассеев Н. Ключ сюжета.— Печать и революция.— 1925.— № 7.— С. 69.

Поруч шукання зовнішньої динаміки йшло відкидання «психологізму», що його так любила література ХІХ віку. Колись, щоб похвалити письменника, за нього говорили: «він — великий психолог». Тепер настали часи, коли психологічний аналіз став річчю, гідною осуду. «Дух» якщо й можна показувати, то хіба тільки в «тілесних» його виразах. В старого романіста короста на тілі дійової особи раз у раз обіцяла читачеві велику «душу» (згадаймо белетристів народників); тепер, зустрічаючи вкритого гнійними уразами героя, ми вже заздалегідь знаємо, що від нього годі сподіватися чогось іншого. Виямки з цього правила трапляються не часто і не завжди щасливі. «Психологізм» відкидають не тільки художники-практики, але й теоретики оповідального жанру, і історики молодшої літератури. «Никто теперь,— пише один із останніх,— не занимается многочисельными разговорами по Достоевскому или перепиской в тургеневском стиле самокопания, и никто не будет читать анализа зарождения любви в душе 18-летнего большевика ли, белогвардейца ли, ибо всем это известно» (Г. Горбачев) ⁴. Мимохідь зауважмо, що й стара література знала це, може, не менше, як і література наших днів, що, коли справді розмов за Достоевським тепер не пишуть, це не значить, що їх не буває взагалі, що люди (реальні люди) дійсно стали лаконічні, як персонажі експресіоністичних драм Кайзера або Газенклевера. Мимоволі находить сумнів: чи не тому психологізм засуджено, що це скидає з письменників багато труднощів, для них неподоланих? Що й казати, ясно, що способи розкривання внутрішнього світу дійових осіб, яких уживали Тургенєв і Гончаров, не підходять до сучасності, але хіба, крім цих способів, немає інших? Хіба так звані «душевні» переживання нашого часу ті самі, що переживання людей ХІХ або ХХ віку? Наукове студювання внутрішнього світу людини останніми десятиліттями пішло далеко наперед, найбільше в царині т. зв. «несвідомого» і в царині колективної психології. Не можна сказати, щоб ці дві проблеми — проблема несвідомого і проблема психології маси, які один сучасний француз, приміром, вважає за характерні для сучасності, для «l'esprit moderne» ⁵,— російська література як слід розробила. Вдалі спроби, як-от «Падение Даира» Малишкіна і ще небагатьох інших, стоять одиноко, дарма що маса, само за себе ясно, є одна з неодмінних дійових осіб в повістях і оповіданнях наших днів. А людська особа? Чи справді можливості її вивчення — в найелементарніших її переживаннях — так вичерпані, що коло них не варт уже заходитися? Чи дійсно тільки обивателі мають свій відокремлений світ, з якого можна іноді посміятися, але якому белетристика віддала, мабуть, більше уваги, ніж він вартий того? Здається, це не так, бо й белетристика часами то оповіданням Тарасова-Родіонова «Шоколад» ⁶, то іншими, новішими речами показує, що не остаточно ще загубила дорогу до «внутрішнього». Психологізм засуджено, здається, занадто рано, і в засудженні його ми ладні вбачати одну з причин охолодження читачів до нової російської прози. Йй часто бракує глибокої віри в приховані можливості людського духу, в величезні запаси сил, що є в кожному з нас, але не можуть виявитися через дрібні турботи буденщини, що різнить

окремі існування і обертає життя в обивательське животіння. Література, витрачаючи так багато фарб на виображення звірячої стихії в людині, так охоче зводячи на очі нікчемність нікчемної людини, немов забула, що ми живемо в добі великих людей і великих діл і що потенція стати великим тепер легше, ніж коли інше, може здійснитися для кожного. Перегортаючи іноді Еренбурга, Ол. Толстого, сміхуна Зоценку або воісі⁷ «психологіста» Пільняка, мимо-влого починаємо жалкувати за старою «філантропічною» літературою, що все-таки виховувала інтерес і співчуття до людської особовості. «Співчуття» — цебто розуміння: з цього не виходить, звичайно, що французька приповідка «все зрозуміти — то є все простити» мусить зберігати для нас імперативну силу.

Отже, повторюючи слова вже цитованого попереду автора *, мусимо погодитися з ним, що сучасна російська проза закидала радянські книгарні «стилістичними вправами, чернетками, спробами письма». Звичайно, вдаватися в розпач нема чого: більшість письменників — дебютанти, що їх літературний родовід сягає Жовтня, не далі. Але зважити невдачі для дальшої роботи конче треба. Прислухатися до голосу читача, що не хоче бути «в положенні дрессированого зверя» і щоразу «танцевать от стилистической печки», конче треба. От недавно ще мали ми змогу читати, що кажуть робітники-читачі (Донбасу) за сучасну російську прозу, і не саму лише прозу «попутчиків»: «Ровным счетом ничего не понял» (про Пільняка); «много непонятных рассказов, которые нужно подразумевать» (про Є. Зозулю); «повесть сочинил больно сложно» (про Арусєва); «непонятны и слова и самое писание, т. е. содержимое рассказа» ** (про Либединського «Завтра») і т. ін. І ті самі читачі цілком розумно говорять про наукові, політичні книжки і розуміють не тільки Горького або Сінклера, але й Гоголя, й Островського («від першого акту до останнього тут усе зрозуміле сотні робітників і робітниць»). Що ж значить ця незрозумілість новітніх белетристів і що з неї виходить? Чи виходить, що авторам, спустившись з верховин майстерності, треба «внизитися», спроститися, пристосуватися? Ні! Зовсім не є елементарний формально Гоголь, і зовсім не пристосувався до робітничої аудиторії Островський, що здається таким простим. Але справді: ні той, ні цей, творивши, не намагалися «свою освіченість показати». Ще й ще раз згадується банальна правда: секрет найвищої майстерності в тім, щоб майстерності не було видно. Все можливе — і «обнажение приемов», але настирливо тикати в очі читачеві їх наготи письменникові ніби не випадає.

Попередні рядки, певна річ, не мали на увазі навіть поверхової характеристики сучасної російської прози. Автор їх добре знає, що він не згадав ні за Сейфулліну, ні за Бабєля, ні за Лєонова, ні за багато інших, що безперечно заслуговують, щоб їх назвати. Він умисне зупинився тільки на тих рисах цієї прози, які показують,

* *Ассєв Н.* Ключ сюжета // Печать и революция. — 1925. — № 7.

** Див.: Рабочие о литературе, театре и музыке (сост. Е. Крыловой, Л. Либединским, Ра-Бе, Л. Толстым). — Л., 1926.

що вона ще не вийшла з кризи, ще не знайшла формального шляху. Становище молодшої української прози було ще тяжче, як прози російської. Не тільки тому, що спадщина буржуазної епохи в останньої була багата (Достоевський, Толстой), але й тому, що робота руйнування старих канонів і шукання нових оповідальних форм почалася в ній ще перед Жовтнем (модерністи, а надто Андрій Бєлий, Розанов, Є. Замятін), і деяка «нова традиція» вже позначилася. Українська проза, що перед революційною добою видигнула таких визначних художників, як Коцюбинський або Винниченко, «формальної» революції ще не знала, бо не дуже давно перед тим підпала під вплив модернізму, і то модернізму, що тримався рямців більшої обережності, як по інших літературах. «Просвітянські» традиції, — відповідні почасти до традицій російської народницької белетристики, — були живі і ще досить сильні й авторитетні. А крім того всього, чималу роль грало ще й те, що «попутництво», за яке так багато доводилося й доводитися говорити російській критиці, на Україні було дуже кволе. Російській революційній прозі зробив початок Борис Пільняк, якого ідеологія «синтез славянофільства и кулаческого неонархизма, неонародничества» (Горбачов), «реакційна романтика» (Воронський). Початок українській революційній прозі поклав М. Хвильовий, письменник-комуніст, з міцною, хоч і не елементарною ідеологією. Що писати, це українські белетристи знали, може, краще, як їх російські товариші, але як писати, в цім питанні вони були залишені самі на себе, не маючи позад себе нічого, крім ветхих традицій і індивідуалістичного модернізму. Орієнтація на російську революційну прозу була неминуча. Чергові проблеми мистецтва художньої прози були приблизно однакові. І коли можливо тут говорити про «учеництво», треба визнати, що учні досить хутко емансипувалися від безпосереднього впливу вчителів і на наших очах починають перемагати вплив, що були зазнали.

Та облішмо поки що загальні міркування і звернімося до конкретних фактів «врожаю 1925 року» на полі нашої художньої прози. Само собою зрозуміло, що «російський вплив» не був одинокий, і нам доводиться зустрітися ще з іншими впливами. Схарактеризувавши ці факти, ми зможемо ще раз вернутися до загальних питань, вже поставлених попереду, і, може, зробимо деякі теоретичні підсумки.

Російська революційна проза починає свою історію від 1918—1919 рр. Наша — молодша: «Сині етюди» Хвильового — перший етап її розвитку — видрукувано 1923 р. Кажучи просто, треба признатися, що ще рік-двітора тому говорити про післяжовтневу українську прозу було досить трудно. Сім письменників ще не становлять белетристики. А їх було лише сім, якщо повірити свідченням сумлінного «Підручника історії української літератури»⁸ — єдиного, що довів цю історію до наших днів і неохочий упереджено замовчувати правду. І сказавши про цих сімох (з них двох завчасно вирвала смерть з письменницьких рядів — Г. Михайличенка та А. Заливчого — і мова, власне, йшла про п'ятьох — М. Івченка, В. Підмогильного, Г. Косин-

ку, М. Ірчана та М. Хвильового), автор підручника назвав ще ряд авторів, про яких нічого було сказати, крім того, що вони «потроху виявляють свою творчу індивідуальність». А втім, з люб'язністю прихильного до сучасності історика наприкінці свого огляду він оптимістично зауважував, що за найближчих років «ми будемо спостерігати в українській літературі блискучий розцвіт прози, як це вже й сталося в Радянській Росії».

Про розквіт нам думати, мабуть, завчасно. Якби те, що нині врушилося, зараз же розцвіло — виявилось би, чого доброго, багато пустоцвіту. Немає ще цього розцвіту і в Радянській Росії, де ґрунт більш підготовлений і де минулий, приміром, рік визначився друком таких великих (по-різному) творів, як «Цемент» Гладкова, «Барсуки» Леонова, «Города и годы» Федіна. Це вже досягнення, але і їх для розцвіту замало, і вони не є тими шедеврами, яких можна сподіватися в майбутньому. А тим часом умов розвитку нової української літератури не можна порівняти з тими, в яких твориться нова російська. Організація нового читача, шукання нових форм для нового змісту, шляхи до цих нових форм, відповідна рівнобіжна робота теоретичної думки — все це і там натрапляє на труднощі, але відбувається налагодженіше, досягається легше. Не кажемо вже про те, що російська література не переживає нічого схожого з наслідками штучного та важкого розриву, який відокремив Наддніпрянську Україну від Галичини і позбавив Галичину змоги брати участь своїми живими силами в будівництві нового життя й літератури. Нарешті, незважаючи на не раз оголошуваний у Радянській Росії розрив з традиціями, ці традиції в галузі літературній мають багато сили і нерідко дуже плідотворні. Молоді російські автори багато дечого навчилися в Горького. Митець Лев Толстой у свою чергу був за вчителя не самій тільки Сейфулліній. У нас таких сильних традицій не було й не могло бути. Принаймні наша молода проза всіма способами намагається їх перемогти.

А втім, це стосується не до всіх її представників і зокрема не до всіх явищ прози багатого на жнива 1925 року. Винниченко, Коцюбинський, Стефаник ще мають своїх наслідувачів. Серед книжок 1925 р. ми можемо виділити для розгляду в першу чергу деякі, де традиції ще досить сильні.

Така, наприклад, нова книга М. Івченка «Імлістою рікою». М. Івченко — один із старших, і першим своїм збірником він дебютував ще 1919 року («Шуми весняні»). Вже тоді критика відзначала незначну ступінь оригінальності в його творчості. «Знайдете тут і од Коцюбинського й од Винниченка, од Чехова й од Андрєєва, од Гамсуна й од Арцибашева... різні елементи переплутуються між собою, і це збиває з певної відповіді на питання — чи автор дійсно шукає, чи лише випадково одбиває на собі те, що йому сказала остання з прочитаних книг, остання з літературних вражень», — писав тоді С. Бфремов у «Книгарі»⁹. Безперечно, ми мусимо вважати за заслугу письменника, що він не почав, як це багато дехто робить, шукати оригінальності за всяку ціну після цього і подібних зданнів. М. Івченко дивиться, очевидно, на своє письменницьке діло серйозно, дру-

кувати не поспішає, не прагне і все надруковане неодмінно видати окремими книжками. В новому збірнику зібрано речі, датовані від 1916 до 1924 року,— наслідок майже 8-літньої роботи. Є тут і велика передреволюційна повість «В рідній оселі», і ряд творів, написаних уже по революції і зв'язаних з нею тематично. В них іноді змінюються звичайні дійові у Івченка особи, і замість селян-хліборобів ми бачимо фігури інтелігентів, що так або інакше стали попутниками революції, але, як побачимо зараз, суть оповідань Івченка від цього змінюється мало. З різними відтінками у нього повторюється, по суті, одна дійова особа, оточена різними іншими, але ці інші завжди на другому плані, потрібні переважно лише для того, щоб зав'язати нескладну і повільну дію, щоб надати оповіданню хоч абияку подобу сюжетності. Ця особа — селянин, іноді з усіма рисами зовнішньої реальності, але селянин зовсім не натуралістичний. Це носій своєрідного, більш ліричного, ніж філософського пантеїзму культу «землі», всеплодучої матері, що розуміє і буйну радість весняної природи, і голос таємничо-неосяжного степу, що вірить в єдину й безпосередню правду, «що повстає просто з землі» та мріє «тисячі-тисячі років жити, щоб висмоктати всю силу земної любові». За вихідний пункт для утворення цього образу були авторові реальні спостереження. Збірник «Імлистою рікою» дає легко простежити, як протягом років письменник відходив від цих спостережень далі й далі. У творах 1916—1918 рр. він ще відзначає кілька варіантів укоханой ним особи, цікавиться завданням утворити типи, здібні бачити реальні обставини, що оточують героїв, в усій їхній мізерності. Земля прекрасна, але люди зробили її темною і брудною; одворотні, брудні хати, де по вікнах, по лавах повзають довгі вусаті таргани, де заплісніли, закурилися невеличкі віконця, де всюди сила старих, непотрібних, недбало розкиданих, розірваних та поламаних речей, де життя нудне й одноманітне («Чорні ріллі», «В рідній оселі»). Дійові особи перших оповідань збірника ще недалеко відходять від народницького канону: такий старий хлібороб Степан, що за плугом забуває про всі пережиті смутки («На весні»), й особливо Федір, про смерть якого розказано так, як розповіла б благочестива легенда про смерть праведника («В рідній оселі»). В творах 1922—1924 рр. той самий персонаж починає зміняти свій одяг. Тут ми бачимо, приміром, його у вигляді інтелігента, що свідомо пристав до комунізму і б'ється в червоних рядах, але й цей інтелігент повний віри в «правду землі», жде, що «розійлеться знову люд по землях, обсадить будівлі садами й квітниками», зненавидить сіре брудне каміння, що люди нагромадили в містах собі на лихо. Іноді це — колишній актор, нині продаєнт, що цілком випадково щасливо визволився з бандитських рук; тікаючи від них, чує він у душі своїй «глибокі тужливі пісні»: «Це я співав землі моїй» («Смертний спів») — так само, як чув і співав їх селянин у казці 1919 року «Мужича пісня»: «Землице, матінко рідная. Травице моя, ласкавице». І навіть незаможник Кіндрат, після років напруженої боротьби, коли душа його ніби вже стала холодною й залізною, повертаючись до старого культу, бачить сни про молоду землю, уквітчану квітами після довгої льодовикової доби, упивається

теплою тугою весни, питає сам себе: «Як може людське серце вмістити всю радість весняної землі?» — а на ранок збирається до міста на з'їзд Комнезаму («Земля в цвіту»). Очевидно, що цього Кіндрата автор не мислить реалістично, що ми не мусимо його уявляти незможником у стилі «97» або «Комуни в степах»¹⁰. Тут зовсім інша справа: всі ці Федори, Вільгельми, Мірти, Кіндрати, всі ці неназвані власним ім'ям «я» — тільки символи авторських думок та настроїв, тільки різні еманациї того самого творчого «я».

За межі цього ліризму, що проймає кращі з останніх творів М. Івченка, автор пробує виходити рідко, і не можна сказати, щоб виходили ці були особливо значні («Векша», «Пан Коломбицький»). В цьому ліризмі, що досяг саме у таких творах, як «Горіли степи», свого апогею, є основна риса М. Івченка, ні в кого не позичена, незважаючи на настирливі аналогії, і в новітніх оповіданнях вона дає себе відчувати, мабуть, прикріше, ніж раніш. В повістях та оповіданнях 1916—1919 рр. йому вдавалося іноді бути більш об'єктивним. Допомогали і сторонні впливи: Коцюбинський, народники та російська література. Само собою постає, приміром, зіставлення повісті «В рідній оселі» з «Мужиками» Чехова. І тут і там одна схема: відірвавшись від землі, чужа людина приходить назад додому, спостерігає оточення новими чужими очима, відчуває взаємне дедалі більше нерозуміння й ворожість, відчуває безглуздість, незграбність сільського життя, але й сама не змогла б допомогти, зарадити цьому. «І все робиться, як сотні років тому назад і хоч би тобі хоч на краплину змінилось. Бідніє люд, земля меншає, а обробляють так, як і раніш,— толку мало з цього», — «і коли тільки прийде хто-небудь, хто їх введе на кращий шлях, розколупає все їхнє життя, покличе їх до чогось нового. Мабуть, ніхто й ніколи» і т. д. Такі промови звучать зовсім по-чеховському. Але й у Чехова немає ознаки цієї пожадливості й любові до землі, що досягають високого пафосу у згаданому образі старого Федора, який у російській літературі нагадує щось далеко раніше — «Пахаря» Д. В. Григоровича. Городянинові Чехову, як і його героєві, чужий у «Мужиках» сільський світ: він зображував розклад старого села. М. Івченко в цей розклад не вірить, настроям своїх «Чорних ріллів» не піддається, і його останній (за порядком оповідань у збірнику) герой, незможник Кіндрат, міркуючи про городян, їх не розуміє, їм дивується: «Невже ж і в них нема... відчуження чогось іншого поза роботою?»

Інше — це, звичайно, лірична побожність перед землею і цілковите єднання з нею. Ми щойно сказали, що в цьому ліризмі головна своєрідність М. Івченка й головна чарівливість його оповідань. Що залишилося б у них без цього? Проблема сюжетності авторів виразно нецікава. Різноманітності типів, глибини побутових спостережень в останніх його творах немає. Кінець кінцем, немає в них і багатства думок. Революція має деякий відбиток в цих оповіданнях, але не видно, щоб автор її глибоко пережив, щоб вона зробила «революцію» в його творчості. Сила М. Івченка — в пантеїстичному ліризмі, але він же поки що і перешкоджає його талантові далі розвиватися. Він перешкоджає авторові утворити справжню прозу — особливий

тип художнього мислення, в нашій літературі ще не віддиференційований як слід від поезії віршованої. А втім, серйозне чинення авторове з своєю письменницькою роботою дає сподіватися, що він не спиниться на досягнутому ним і все-таки ще далекому від сучасності ступені. Зрозуміла річ, зближення з сучасністю ми вбачаємо не в чиненні з «сучасним» сюжетом, що розгортається в якійсь доведеться або в традиційній формі. Якби це було так, Б. Антоненка-Давидовича, автора книги «Запорошені силуети», довелося б вважати вищим за М. Івченка. Але це, звичайно, не так. Чи погано це, чи добре, М. Івченко опанував обрану форму; щодо автора «Запорошених силуетів», — він з формою бореться, але вона йому ще не піддається. Не в пригоді йому і допомога літературних предків, що є до того ж недоречно (на взірець, приміром, недоречних розмов про полові питання в першому оповіданні книги). Сліди цієї боротьби весь час випадають в очі. По-перше, в самому заголовку книжки: «Запорошені силуети» (чому, власне, «силуети»? і чому вони «запорошені?»). Адже це зовсім не дрібниця, як назвати книгу: вибір назви — також художній акт, що має значення не для самої лише книжкоторговельної вітрини. У нас ще не виявлено в цьому розумінні майже ніякого мистецтва, — а подивіться-но, які вибагливі в своїх заголовках французи та німці, як удосконалено в цьому розумінні російську літературу! По-друге, ті самі сліди боротьби в самих темах. Від сатири автор перекидається до сентиментального оповіданнячка, від безсюжетного нарису до чогось схожого на новелу, від героїчної романтики до гуморески в чеховському стилі. Ніби поки що йому однаково, про що саме писати: чи про те, як померла собою для революції Сinya Волошка, чи про те, що тов. Бурдун не буде ні в якому разі пити самогон, чи про те, як гинуть на пероні вокзалів голодні, чи про те, як старий пес, викоханий у передреволюційній казармі, добре відчув себе, прибуdivшись і до червоної казарми. По-третє, нарешті, — в стилі. Хочеться дати ефект сердечного ліризму, а, не до речі прислуговуючись, пам'ять підсовує заяложені шаблони: «айстри далеких спогадів», «перламутрові ранки наших мрій»... хочеться дати героїку революції — і з'являється вартовий Чапенко, в морозяну ніч на чаті згадуючи історію Фауста, — або невідомо для чого тріпочуть та пещуть тополі, багатознавці, спокійні, горді, — тим часом як міськими вулицями денікінці гоняться за комуністом. Сатира зривається на грубий шарж, і навряд чи кого насмішить неймовірна історія про просвітян, що винесли, ідучи з охрестами, портрет Шевченка і раптом затурбувалися, що зображений на ньому Тарас у шапці. Дуже часто перо зраджує письменника: одне з найкращих оповідань «Сонячні плями», де так вдало змальовано рідкі в нашій белетристиці зразки «оповіді» * (лист, посланий від райпродкомісара Шийки до дяківни Романіки, його промова на мітингу тощо) — оповідань у стилі В. Шашкова¹¹ або Зоценка, — зіпсоване вставкою про те, як «під Оріховим курів бій залізний, в гармати ненавистю кований», і зовсім зайвою кінцівкою про «байдужі патріархальні верби», які мовчать

* Російською мовою — «каз».

і мріють (як тополі в оповіданні «Комуніст»). «Про що могли мріяти боромлянські верби?» — лірично питає автор, а нам, читачам, це анітрохи не цікаво і, посміявшись досхочу над дурнуватим Шийкою, ми не хочемо (і не можемо) вдаватися в ліричну задуму про верби.

У письменника немає єдності в стилі, бо немає і єдиної виробленої ідеології... Але, написавши ці слова, відразу ж згадуєш не позбавлені правдивості скарги автора «Силуетів»¹² на диспуті про сучасну українську літературу в ВУАН¹³. «Коли являється письменник у ту чи іншу організацію, то його перш за все питають: в яких організаціях ти був, який у тебе стаж, цікавляться ідеологією, але зовсім не питають і не цікавляться самою суттю того, що утворює письменника, його здібністю, його творами», — казав Б. Антонович-Давидович. Авжеж, звичайно, якщо це так буває, це негарно, як же, справді, зважити письменника, не цікавлячись його писанням? Але з цього не випливає, що письменницька суть є щось незалежне від ідеології. У людини може бути вироблена, стала ідеологія, але може не бути письменницького таланту, це так; але правильно й те, що художня (формальна) досконалість неможлива без виразного, виробленого світогляду. Одне з одним неподільне, а якщо одне від одного відокремлюється, музика зараз же починає фальшувати — і, на жаль, не раз це фальшування голосу чуєш, перегортаючи сторінки «Силуетів». А втім, це ж перша, якщо не помиляюсь, книга. Сказати тільки на цій підставі, що дебютант зазнав фіаско, ніяк не можна.

І М. Івченко, й Б. Антонович-Давидович мають досить помітні коріння в передреволюційній українській прозі. Група письменників, до яких ми тепер перейдемо, це коріння також має, але зв'язки її з Жовтнем глибші й безпосередніші, так само як і зв'язки з основоположником справжньої нової української прози, автором «Синіх етюдів» та «Осені» — М. Хвильовим. Для нього минулий рік був роком не так художньої роботи, як роком полеміки та боротьби, що розворушили молоду українську белетристику, яка була почала опочивати на лаврах. Полеміка триває і тепер — то на сторінках «Культури і побуту»¹⁴, то на сторінках «Плужанина»¹⁵ та інших видань, і розглядати її ми не станемо. Для письменницької братії вона більш присутня, ніж для читачів, яким, маючи справу не з літературними маніфестами, а з художньою продукцією, трудно було помітити різницю, залежну від того, що автор належить до того чи іншого літературного угруповання. Різниця, мабуть, і взагалі була невелика. Недаремно ж ті самі імена траплялися іноді і в списках членів «Плугу», і в списках «Гарту» (О. Копиленко, І. Сенченко та інші). Може, з утворенням «ВАПЛІТЕ» («Вільної академії пролетарської літератури») ми її відчujemo. Поки що не слід забувати, що той самий М. Хвильовий, що нині воює з «Плугом», у свій час — якщо не «юридично», то фактично — був за одного з головних художніх керівників «плужан», своїм впливом допоміг їм визначити нові шляхи і ще перед «Камо грядеши» й «Думок проти течії»¹⁶ в своїх художніх творах накреслював теорію нової прози, потрібну для молодих авто-

рів, що вийшли після Жовтня на літературне роздоріжжя. «Переспівувати — не творити, а малпувати. І читач — творець, не тільки я, не тільки ми, письменники. Я шукаю і ви шукайте. Спершу від новаторів — і я теж. Це нічого: від них, щоб далі можна...» «Завдання художника полягає зовсім не в життєвій правді: в художній», — ці й інші, подібні їм, нині такі загальновідомі слова глибоко западали в думки, помагали визволятися «з лабетів просвітянської літератури» задовго ще перед початком славнозвісної віднини дискусії 1925—1926 рр.¹⁷ Наука ділом завжди показовіша, ніж викривання та напучування...

Звичайно, і листи до літературної молоді Хвильового¹⁸ (ці непервершені його опонентами зразки літературної полеміки та памфлету) матимуть своє конструкційне значення. Почім знати, може, почасти під їхнім впливом починають виразно підвищуватися вимоги письменників до власної продукції. Художники стають «вибагливішими», і в цьому самому вже важливе досягнення нашої молоді літератури.

Про вплив Хвильового вже й писалося, й говорилося чимало. Його зазначувано і в способах будови оповідання, і в ліричних вибухах, і в доборі імен, осіб, і в назві місць, і конструкції фраз і т. д. Він досить виразно, насправді, впадає в очі в деяких творах П. Панча, в давніших творах О. Копиленка, у І. Сенченка й у В. Вражливого, у І. Микитенка й С. Жигалка¹⁹, не називаючи багатьох інших. Засвоюються попутно і ті способи, що їх сам Хвильовий узяв у «новаторів», зокрема в Пільняка (з останнім у нього так багато облудної схожості при глибокій і часто непомітній поверховому поглядові різниці). Такі, приміром, історичні ремінісценції Пільняка (від революції — до усобиць XVII ст. і далі до сарматів та гунів), вдало засвоєні Хвильовим, але вже малопереконавчі в белетристів іншого складу, що підлягли лише впливові автора «Синіх етюдів». Читаючи, приміром, у Панча в повісті «Реванш» про те, як «спросоння дрижали кам'яниці й кутались у димові завіси, як у сірі брезенти, а високі дзвіниці хоро марили про багрянці сонця й багрянцю Христа, і ввижались ветхим: Смутні Часи, Гермогени, Пожарські, а їдкий дим міста через горні отвори продирався до віктарів і давив на груди» й т. д. — ви відчуваєте, що відсутність цих «історичних довідок» міському пейзажеві анітрохи не пошкодила б. Механічне засвоєння техніки Хвильового починає ніби йти на зменшення, але в белетристиці 1925 року його ще досить. Знаменита своєрідна «Свиня»²⁰ починається, як ми всі пам'ятаємо, цитатою з зоології: «Має 44 зуби. *Sus domesticus*» і т. д. Коли така сама, тільки ботанічна, цитата, і не одна, а цілих дві разом в'їжджають в текст невеличкого оповіданнячка І. Сенченка «Тирса», вам здається, ніби автор хотів дати пародію на Хвильового, тільки ця пародія чомусь не вийшла чудною.

Але значення «Синіх етюдів» та «Осені» для молоді української прози, звичайно, не вузько технічне. Вплив цих книг ширший. Вони, по суті, визначили все коло тем нашої революційної белетристики, і випадки виходу з цього Хвильовим накресленого кола почалися порівняно недавно.

Три основні жанри накреслила проза Хвильового. Перший — героїка революції (Хвильовий воліє говорити «романтика»), — від співучої, як стара дума, «Легенди» до високо трагічного «Я», що силою своєю не має собі аналогій в новітній прозі. Розгортаючи книги групи харківських белетристів, видані 1925 р., у Панча, Копиленка, Сенченка, Вражливого ми знайдемо немало тематичних аналогій до цього жанру. «Кіт у чоботях» Хвильового — і «В ніч» Копиленка; «Солонський яр» — і ціла серія бандитських історій у того самого Копиленка, Вражливого, Сенченка тощо. Другий — революційна сатира: зображення обивателя, що до цього часу ще безсмертний, пристосовується до умов нашого життя, заражає очищене грозою повітря своїм смердючим диханням, несе в новий побут сморід старої тривіальності. З одного боку — тут «Завулок», «Свиня», «Шляхетне гніздо» та інші, а з другого — «За пустелями сел», «Будинок, що на розі», «Сальто-мортале» Копиленка, «Калюжа», «Мишачі нори», «Зелена трясовина» Панча, «Паптетня» Вражливого та інші. І третій, нарешті, — сатиричне, що іноді переходить в елегію, — «горьким смехом моїм посмеються», — зображення внутрішнього неладу в середовищі колишніх ідейних борців, розпаду, що веде до смутку, до зміщання, до того самого обивательського багна, до моральної смерті. Але цю, третю, широко зачеплену Хвильовим, царину його наслідувачі розробляють порівняно рідко і, крім оповідання «Ессе homo»²¹ О. Копиленка, тут можна назвати небагато інших. Що ж залишається за межами цього кола або становить його поширення? Це ми побачимо далі, а поки що спинімося на творах названої харківської групи трохи докладніше.

Почнімо з П. Панча. Саме з нього хоч би через те, що дані книжкового ринку свідчать, що з сучасних белетристів його найбільше читають тепер. І ще через те, що, почавши свою роботу порівняно недавно (1921 р.), Панч за 5 років розвинув велику діяльність, виявивши себе за здібного різними сторонами письменника, і якщо не найшов свого остаточного стилю, то вже став на шлях широких та багатих можливостей. Минулого року він видав дві невеликі — «Калюжа» й «У містечку Б.» — і дві великі книжки: «Солом'яний дим» і «Мишачі нори» (другу, закінчену друком наприкінці минулого, за звичаєм позначено поточним 1926 роком), в сукупності понад 20 творів, що мають різні жанри, які накреслюють кілька ліній шукання. Перша лінія веде від шаржу до гуморески: комічна стихія взагалі, як побачимо, невід'ємний елемент Панчевої творчості. Від оповідання про простодушність селянина, що задумав обігнати своїм трьохколісним возом автомобіля (хтось із рецензентів цілком слушно не йняв віри, що в сучасному селі є люди, які не мають жодної уяви про автомобіль), до смішної історії спекулянта Зіцмана, що потрапив у тента, які сам собі наставив, — і далі до образу спантелченого циркулярами обновленської церкви, суперечливими вимогами родичів, незвичністю до нового життя панотця Ананія — шлях, що нагадує почасти етапи розвитку Чехова, з яким у Панча є цікаві збіги і в задумах (порівняйте «Помилку» Панча і «Злоумышленники» Чехова, хоч про наслідування або про внутрішню спорідненість цих двох тво-

рів не може бути й мови). Проте добротливий, недошкульний гумор, очевидно, не справжня царина Панча. Час вимагає не гумористики, а сатири. І, звичайно, не самої лише сатири. Царина «героїки» також пориває автора, і аж до кінця 1925 року творчість його хитається між цими двома сферами: з одного боку, він робить спроби утворити оповідання героїчно-революційного типу, оповідання про великі діла, утворені маленькими і непомітними людьми, що вміли боротися, перемогати й умирати за діло свого класу; з другого — безперестанно звертається думкою до обивательського багна «Калюж» глухої провінції, її «Мишачих нір» тощо. Іноді ця тема влітається в іншу, як це зроблено, приміром, у повісті «Там, де верби над ставом» і почасти в інших творах, що протиставляють людей старого світу борцям та будівникам нового життя. На першому шляху Панч випробував свої сили майже відразу в утворенні великого оповідання, де окремі особи — лише деталі великого тла — Жовтневої революції в українському селі. Спроба вийшла художньо невдала: повісті «Гнізда старі» й «Там, де верби над ставом» — не повісті, а конспекти ненаписаних повістей; а зображення подій від Жовтня до наших днів — лише програма можливого зображення. В першій творі поміщика пана Нерубацького протиставлено незаможникові Давидові Кузьменкові; у другій селянських обивателів Олексія Люшню та Омеляна Ступу, що примазувалися до всіляких режимів, — незаможникам Доробі та Лапшевичеві, однаке тільки-тільки накресленим швидким пером. Але образи дійових осіб, навіть незважаючи на вдалі окремішності у другій з названих повістей, лишаються схематичними; героїчне тло, навіть незважаючи на яскравість фарб в окремих місцях (вибух буйної зненависті під час розгрому садиби пана Нерубацького в «Гніздах старих»), — тьмяне, а чіткість оповідання псує лірично-пісенний його склад, ліричний і в той самий час позбавлений того буйного пафосу, що так пориває у Хвильового. І, очевидно, відчувши свою невдачу, Панч звертається незабаром після цих двох творів до короткого, стислого і матеріалом, і способом передачі оповідання, одмовляючись від лірики, пробує утворити справжню епічну прозу в оповіданнях «Земля», «Дороговказ», «Смерть Янулянса», що з них два перші є поки що за найбільші його досягнення на цім полі. Чіткість та викінченість сюжету, скупе багатство образів та слів, простота, під якою помітно велику пророблену роботу, роблять «Землю» та «Дороговказ» одними з найкращих зразків нашої революційної прози взагалі.

Якщо в цих останніх творах Панчеві вдалося, mimo всього іншого, розв'язати для себе і проблему сюжетності оповідання, то в спробах суто сатиричних — навіть поставити цю проблему було трудніше. Які ж події, яке «порушення життєвої норми» можливе там, де вся суть життя в тому, що в ньому нічого не трапляється, вся мрія лише про те, щоб вернувся час, коли й навколо нічого не траплялося?

Великої зовнішньої різноманітності в способах зображення цього життя у Панча немає. Вона стає перед нами на його сторінках в тих самих сталих символах, все одно як зветься містечко, де ми її спостерігаємо, — «Зелені могили», чи «Мишачі нори», чи «Совине Око».

Всюди на майдані, як у давньому Миргороді, величезна невисохла «калюжа»²², навколо якої символічно відбуваються зустрічі персонажів та їхні розмови півголосом. Вулицями та базаром вітер гонить між старезними крамницями гори сміття. День проходить за днем, ночі зливаються в тижні, в місяці, і всі вони глухі й сірі, як сови на старих дзвіницях. А за порогом убогих домів, в сімейних квартирах, де на вікнах облізлі герані, а на покутях прикрашені вишитими рушниками божниці, де, ніби віками зібраний, задушливий порох піднявся з засиджених мухами полиць, на яких стоять порізані «Приложения к «Ниве»,— «кисейна цвіль», від якої нудьга стискує серце всякої людини, що заблукала сюди зі сторони. Тут під шиїння старого грамофона зітхають про добрі старі часи, коли «все можна було дістати», про загублену можливість спати без просипу «дві-три тисячі літ», втішаються читанням об'яв на пожовклих уривках старих газет. Така обивательська провінція. Є тут і свої благословенні традиції: постійна тиша, яку іронічно називають сплячкою, і ще друга — вимазування воріт дьогтем...

Виблизки гумору рідкі в цих похмурих картинах, написаних жовним пензлем. Автор сатири лише показує, не втручаючись ні ліричними викликами, ні звертаннями до читачів. Він нещадний до всіх своїх Василів Марковичів, Петрів Миколайовичів або їм подібних, які раніш сиділи по футлярах, як слимаки в шкаралупах, а тепер — та й то в кращому випадку — повисували голови та й сичать мов гадюки та один з-перед одного віжку підставляють.. Не оживляє цих безрадісних картин і звичайна, приміром, у Хвильового лірика природа. Пейзажні вставки невизначені в «Мишачих норах»: «Бродив поміж хат вечір, прозорий, легкий, мов ладо в гаю на галяві». Цього лада не побачиш так, як бачиш учительку Авету Павлівну в її драчному пальті й подертих черевиках, які грузнуть в пісок, з портфелем, коли вона йде і фігура її ломиться, як старий віник. Тільки в одному — видатному — нарисі «Зелена трясовина» пейзажним мотивам дано багато місця, але їхня роль тут цілком особлива. Природа в цьому нарисі одна з головних дійових осіб, і яка природа! Чудові весняні ночі слобожанського містечка, що тоне в садах, коли «поміж білими кужілями квіткового ясмину стрибає місяць», «сплетення гілля творило зелену печеру, ясною оздобою світилися тини, золотому мережею заткались шпориші», і звідусіль від берестів до верби гудуть, як трамвай, жуки, шепочуть сади, левади, гаї — «і в тиші гулом гуде гомін, співи, гук...» Але вся ця краса тільки «омана», тільки «зелена трясовина», і в героя нарису (як і в автора) заснуло під її чарівливістю містечко викликає гнівні, ворожі почуття: «Все прилипло до землі, як кора до дерева, і вросло в неї, як само дерево. І здавалося, коли б раптом з фабричного димаря гудок роздер своїм гуком оцей блакитний поділ, все б від звиряти й до людини прожогом кинулося в нори й завило в розпуці, як виють собаки на пожежу...»

В цім прикрім тоні (чи не збільшенім) мимоволі відчуваєш особисте: автор сам лише недавно із труднощами переміг у собі «сільське» і, може, з зайвим аскетизмом відхрещується, як від чорта, від

чарів буйної землі, кінець кінцем неповинної в психології обивателів, що живуть на ній. Бажання дати ідеологічно витримане оповідання приводить його до деякої напруженості, яка відбивається особливо в образах осіб, протиставлених обивателеві. Такий у «Калюжі» по потребі схематичний товариш Молотов, що бадьоро перескакує через калюжі: «Спали дві тисячі, три тисячі літ... Не сплять три-п'ять років... На зібранні хай буде тридцять чоловік, а тисячі будуть спати... Ще рік, два, десять... на зібранні будуть тисячі, а спатимуть тридцять...» Такий у «Зеленій трясовині» т. Олег, чия твердокам'яність серед місячних ночей, зеленого царства весни та дивної симфонії звуків уже не така переконавча. Такий, нарешті, і Мартин Скеля, інженер у «Мишачих норах». Він уже відзначається деякою простою життєвості, але автор щільно стежить за ним, залишає його на задньому плані в ролі спостерігача, і контрасту, який міг би ясным образом підбадьорити читача, так і не виходить.

На сатиричних нарисах письменник, проте, в своїх шуканнях не спинився. Проблема сюжетності почала його цікавити знову і ще більше, ніж раніш. Це можна бачити і в невеличкому оповіданні «Загублена шапка», яке через невизначеність розв'язки та незакінченість так і не довелося перетворити на новелу, але особливо з повісті «Реванш» (у збірнику «Мишачі нори»). Широкою задумою вона могла б стати цілим романом, якби автор, уже раз переробивши свій текст (першу редакцію друкують в альманасі «Квартали») ²³, проробив нову поглибну роботу.

Українська революційна проза йде до великих повістярських форм і звичайно прийде до них, як прийшла сучасна російська проза. Цілком неправильно, ніби урбанізація країни, «нервовий темп міського життя» (як кажуть деякі з наших критиків) унеможлиблює форму роману ²⁴, примушує переходити до новел, начерків та нарисів. Російські критики люблять посилатися на Чехова, якому нібито психіка городянина перешкодила стати романістом, примусила вживати малих форм. Саме провінціальне, «таганрозьке», що все життя сиділо в Чехові разом з безкрилістю настроїв восьмидесятника, перешкоджало письменникові підійти до форми великого синтезацийного роману. «Темп міського життя» не перешкодив ані Золя, ані Полеві Аданові, ані Р. Ролланові, ані багатьом іншим французам, англійцям та німцям утворювати цілі величезні цикли романів, як «нервовість» не перешкождала типовому городянину Достоевському ще раніш писати твори розмірами і обсягом не менші від творів урівноваженого «феодально-селянського» Л. Толстого. Місце тут не має ваги, тут треба можливості синтезу, в свою чергу, визначеного соціально-економічною базою, тільки не так просто, як вважають деякі з швидких на узагальнення критиків. Ця можливість синтезу, гадаємо ми, вистигає в українській літературі, і черговим завданням наших письменників буде спроба утворити новий революційний роман. До останнього часу ми мали в цій галузі лише «Американців» О. Досвітнього ²⁵, книгу цікаву більше як мемуар, ніж як твір літературного мистецтва, мемуар, що набуває, до речі сказати, особливо широкого інтересу за наших часів у зв'язку з подіями на Сході. «Са-

наторійна зона» М. Хвильового за самим задумом автора не роман, а повість.

Отже, «Реванш» П. Панча — одна з перших віх на шляху до майбутнього революційного українського роману. І коли навіть цю віху поставлено нетвердо, коли вона придасться і на недовгу читачеву обіхідність, історики літератури про неї згадають.

Задум «Реваншу» — складний. Автор хотів передусім утворити авантюрний роман, з розгалуженою інтригою, з поривною дією. На такі «цікаві» романи й передреволюційна українська література небагата. Творів на взірць, приміром, «Графа Монте-Крісто» Дюма або «Вічного Жида» Ежена Сю (що в нього Достоевський навчився багато дечого) вона не має. Зрозуміла річ, що авантюрний роман за наших часів не може не бути разом із тим хоч би в певній мірі соціальним романом. Автор зважив це: тема його роману — білогвардійська змова за перших років непу, вчасно викрита і знешкоджена пильністю тих, хто стоїть на варті революції. Проте розвитком цієї теми, самим тільки утворенням соціально-авантюрного роману письменник не задовольнився. В авторі «Мишачих нір» міцно ще сидить сатирик-побутовець, і в «Реванші» він не занехав своїх недавніх, вже знайомих нам, сатиричних тем. Але і це ще не все. Автора поривало завдання зобразити психологію «колишніх людей», що їх Жовтень змів з вершини соціальних східців, а по ліквідації білогвардійщини впали вони аж на дно, змішавшись з люмпеном. Головний герой його повісті Сашка Кларнет, нині босяк, а колись пишний офіцер Яхонтов, один з уламків старої дворянської культури, з якою він зв'язаний не самим походженням та вихованням, а й усією своєю внутрішньою суттю. Після краху денікінщини недавній корнет «вовчого загону», що ночує тепер під ганками великих домів, морально вмер; його участь у контрреволюційній змові — це невдала спроба воскреснути з мертвих. Така сама й героїня — вулична проститутка Лілі, в минулому чарівна, що ніби зійшла з сторінок тургенєвського роману, Людмила Забойська; вона зберегла з цього минулого золотий медальйон та сховане в несвідомості кохання до корнета Яхонтова, що з ним зустрітись знов довелося їй коло отвору каналізаційної труби на брудному березі смердючої річки великого міста.

Отже, аж три завдання: авантюра, соціально-побутова сатира, особиста (а разом із тим) і класова психологія. Ці завдання довелося розв'язувати на просторі чотирьох з гаком аркушів, засуджуючи цим себе на domeжну стислість, а її досягається лише внаслідок великого художнього досвіду. Звичайно, виконати їх не вдалось, та й трудно авторові ставити це в провину. Закинути йому можна хіба тільки те, що він узяв завдання не по силі. Але як перемогти спокусу труднощів? Лише нездібні та недбалі їй не піддаються. Авантюрна частина потерпіла через те, що подробиць змови не з'ясовано не то що Сашці Кларнетові, а й нам, читачам; нам доводиться не тільки догадуватися, а й гадати, за що саме Сашка одержує від Джойса-Карости червінці, які доручення він виконує, який план здійснити він допомагає. «Повалити Радянську владу»? Але зрозуміло, що цього не досягти невдалою агітацією на розі двох великих вулиць перед п. Ка-

лошею або залякуванням просвітянина Горобчика, що мріє зробитися отаманом Горобцем, або вирізуванням «фиглей-миглей из картона». Хоч які наївні білогвардійці, проте їхні змови не утворювано в такі дитячі способи. Але Сашка — лише знаряддя в руках якоїсь англійсько-польсько-російської компанії, проте чинність цієї компанії лишається таємницею. Авантюру соціальну замінено на авантюру особисту: пригоди Сашки спочатку в великому місті, де випадок зводить його з Джойсом-Каростою, а переважно на провінції, в містечку «Совине Око»; але тут інтрига несподівано входить в старе річине, таке знайоме нам з комедії на взірць «За двома зайцями»²⁶, і набуває водевільного відтінку. Чи ж можна дивуватися, що завдання психологічного зображення, яке вимагає від автора максимального напруження сил, щоб пройти в душевні світи, йому чужі, лишилося невиконаним? Романтичне кохання до Людмили погано в'яжеться як з образом одчайдушного корнета-шкуровця, так і з образом агента на послугах у Джойса-Карости. Перетворення героя і героїні, що в суто авантюрно романі не вимагали б особливого мотивування, в повісті психологічно-авантюрній є несподівані та непереконанчі.

Велика побудова не дається Панчеві й через те, що увагу його відвертають од цілого частковості. Спостерігач побуту часто перешкоджає художникові в його композиційній роботі. Приміром, у «Реванші» епізод Сашчиної зустрічі зі старцем-глухонімим (розд. IV), що займає цілу сторінку, можна було б викинути без усякої шкоди для цілої повісті, а оповідання про статтю Максима Петровича Сороки проти більшовиків і зв'язаний з цією статтею анекдот про «чудо» (безпосередньо взятий з фольклору революційної доби) гальмує і так не дуже динамічну дію. Пригадується, що й раніш, приміром, у повісті «Гнізда старі», траплялися такі необов'язкові для цілого екскурси (приміром, у царині кохання пані Нерубацької). Зайвий раз переконуєшся, що справжня майстерність не так у багатстві зібраних матеріалів, як в умінні добирати й комбінувати. Цього мистецтва — добирати й самообмежуватися — Панчеві іноді не вистачає. За цікаву ілюстрацію до цього твердження можуть бути деякі факти з його стилістики. Панч кохастється в порівняннях і розсипає їх по своїх сторінках, ніби щедрий епічний співець. При цьому, звичайно, він шукає порівнянь свіжих, і йому вдається, приміром, навіть про місяць сказати щось не схоже на шаблон: «місяць як із кабіни люк», «над лісом китайським ліхтариком — місяць», «квіткою ясмину стрибав місяць» і т. д. Але в той самий час жодної внутрішньої закономірності, системи в доборі цих порівнянь у нього немає. Іноді їх узято з буденної, для всіх спостережної сфери: «самовар, як сліпий лірник, заграв на одній струні», «безупинно, мов мухи на шибці, снували люди» (по вулицях міста), «від берестків до верби, як трамвай, — жуки» або: «згадка борсалась в голові, як миша в чавуні з водою», «забута постать, як миша з-під соломи, виринула поверх», «рука, як миша у норі, засмикалась по кишнях» і т. д. Але іноді письменник раптом вдається в нарочитість, вишуканість, і якраз тут він і зазнає поразки, то звертаючи на «оздобний» шаблон, до того ж старовинний («в її синіх очах цвіли волошки, як цвіли маки в напівводвертих

устах», «подібна до травневого ранку усмішка», ображена дівчина — «як зів'яла лілія», «кучерявий дим, як офірний фіміам, струнчився в безмовну просторинь блакиті» і т. ін.), то даючи порівняння просто непевні, що не сприяють конкретизації образу, цебто тому, для чого вживається порівняння. Закоханий корнет Яхонтов стоїть перед Людмилою «зачарований, як закоханий нарцис», але нарцис, як кажуть, закоханий в самому собі і навіть дивитися на кого іншого не хоче: «Як на манежі коні, стрибали події останніх років», — що було б у манежі, якби справді коні там заскакали, як «події останніх (цебто революційних!) років»? Або ще: «Стіни будинку в сірих зморшках, які (стіни? зморшки?) вже, як забуті в домах пані, давно не вживали ні пудри, ні рум'ян...» «Рекомендаційний лист п. Калощі... вплинув на п. Сороку, як привита для підмоложення залоза» і т. ін. Все це надумане, неточне і не дає потрібної наочності.

Але не затримуймося на недоглядах письменницької техніки П. Панча. Візьмімо в першу чергу в письменника те, що йому дасться. А по сторінках названих чотирьох книг стільки влучних та розмаїтих спостережень, стільки добре примічених та вдало зафіксованих фігур, що вони примушують пробачити авторові недогляди. Згадаймо — крім відзначеного вже раніш — приміром, розмову діда Панаса телефоном (навіть у такому творі, як «Там, де верби над ставом» — в одній з перших спроб!), яка свідчить про неабиякі здібності Панча в переказі мовних своєрідностей, або незабутню постать бідної Карпихи, що гине під час хресного ходу в місті («Брама»), або типічну фізіономію Тристана-Трохима в «Мишачих норах», або такі деталі «Реваншу», як картина базару біля повітової каси Наркомфіну, де дядьки купують порізнені додатки до «Родины», користуючись ними одночасно «як гаманцем і папірцем!» Автор добре знає село — від простака Савки до героя-незаможника, і такі його твори, як «Земля» й «Дороговказ» переживуть, треба сподіватися, багато оповідань, повістей і драм з побуту революційного села. Автор виявив себе, нарешті, неабияким майстром сатири — і, йдучи шляхом, що його визначив Хвильовий, — не став йому наслідувати. Хвильовий звичайно зображує обивателя, що уже з усіх боків оточений новим життям і виявляє вміле пристосування до нього і самоохорону, Панч веде нас на провінціальне болото, де, навпаки, за носіїв «нового» є поки що окремі особи, що мимоволі або лишаються в ролі спостерігача (Мартин Скеля), або тікають геть, як Олег у «Зеленій трасовині».

Всі ці риси примушують вбачати в Панчеві вже тепер неабияку силу молоді революційної прози і з цікавістю ждати дальшої добре початої роботи. Багато дечого ще невизразне в його дальшому шляху, але очевидно, що в нього цей шлях є, і притому шлях самостійний.

Цієї самостійності поки що менше в іншого письменника, що минулого року видав чималеньку книгу «Буйний хміль», — О. Копилєнка. Книга ця звернула на себе увагу критики, викликавши, з одного боку, перебільшений захват, з другого — не завжди слухні закиди; матеріал, зібраний у ній, дуже різноманітний, в цьому її вартість, але ще питання, чи походить ця різноманітність від того,

що художник широко охопив життя, від багатогранності його таланту, чи від того, що він ще пробує свої сили в роботі над різними темами й формами? Цікавлять його сільські теми — з епохи громадянської війни, бандитизму й життя сучасного села. Береться він і за картини міського життя — міську сатиру, напрямком, визначеним Хвильовим, вивчаючи обивательщину, уламки старого світу, в оточенні чужої й революційної життєтворчості. Якщо в більшості Панчевих творів опрацювання побутового тла переважає над опрацюванням характерів та психології, у Копиленка, навпаки, в центрі художньої уваги — особи, в зображенні тла немає нічого своєрідного, пам'ятного. Зате якщо в Панча Василь Маркович та Петро Миколайович із «Калюжі» лише набувають виразніших обрисів, перевтілившись в Максима Петровича й Івана Семеновича в «Реванші», — у Копиленка обивательщину змальовано не одною, а цілою серією різностатей: від споріднених героям Панча романтика самостійності Петра Макогона («За пустелями сел»), лицарів індустрії на взірць Діми Кислехвата («Сальто-мортале») й Георга («Федерація»), розчуленого провінціала Варіянтова («Архітектурна історія») — до підлазливого та самозадоволеного слимака Васи Валяйченка, феноменальної людини Тараса («Ессе homo»), голодного декадента амораліста Макара (в «Архітектурній історії»). Розмаїтість та галерея «нових людей», серед котрих, поряд з ескізними постатями Дори («За пустелями сел»), Лізи й Льоньки («Федерація»), Наталки й Нестора («В ніч»), Наталочки й Сергія («Будинок, що на розі») впадають у пам'ять яскраві образи безмежно відданої будівництву нового життя, подіячому простодушної товаришки Берг («Федерація») й Македона Бліна, що про нього нам ще доведеться згадувати.

Образи Васи Валяйченка, Макара Гармапа й особливо Тараса примушують згадувати то Винниченка, то Коцюбинського, з яким у Копиленка є й тематичні збіги (пор. «В полум'ї» Копиленка й «Він іде» Коцюбинського). Але над усіма можливими впливами домінує вплив Хвильового, і творчий шлях автора «Буйного хмелю» схилився, оскільки можна бачити, до того, щоб цей вплив перемогти в собі, і здається, що в певній мірі в першому збірнику цього вже досягнуто. У збірнику є ще безпосередні пересліви «Синіх етюдів» — хоч би взяти оповідання «Будинок, що на розі». Ці починання оповідання з ліричних пейзажів, ці переривання їх ліричними вибухами ідуть також від Хвильового, й, читаючи, приміром, в «Іменем українського народу» такий уступ: «Перепелиний крик. — Крик птиці і твердий слід звіра-вовка — вис голодний в хугу. — Далекій Сибір — кедрі, сосни... Тирсу колись оспівували в піснях... Степ — сльози. Стоптаний, збитий степ... Колись тирса, воли... Тепер — машина. Тепер — радіо, пропелери. Колись про тирсу пісні, а тепер: «Я на бочке сіжу, бочка вертітся — у комуву не поїду, Троцкіє сердітся». — Степ стоптаний — сльози. — Вогкий запах та синій прозорий смак ранкового степу...» — думаєш, що (за Пільняковим прикладом) автор просто цитує якесь ніби знайоме і в той самий час забуте, може, осуджене самим автором, оповідання Хвильового. Але в Копиленка, нам здається, такі вставки — стороннє тіло. Хвильовий перейшов до прози

від віршів, і в прозі «Синіх етюдів» це виразно відчувається. Копиленко — епік, а не лірик. Ми знов тут підходимо до питання (вже раніш мимохідь зачепленого) про природу дійсної прози як особливої словесної форми. Сучасні белетристи — й українські, й російські, — наближаючи прозу до віршів і перетворюючи вірші на прозу (доля «верлібру»), на нашу думку, роблять помилку. Між прозою та віршами лежить глибоке провалля, і що воно глибше, то проза досконаліша. Звичайно, треба шукати нової форми. Але нової форми повістарства не утворити напівмеханічним з'єднанням прози та віршів. Від того, що Андрій Белий збивається на гекзаметри, проза його не кращає. Навпаки, проза Гете або Флобера, проза Пушкіна або вистигла проза Лермонтова («Герой нашего времени») таких зривів на вірші не мають. Українська проза наших часів, безперечно, прийде (і вже приходить) до емансипації від віршованої мови, — і аж тоді ми казатимемо про її розцвіт як форми.

Лірику стилю визначає і ліричне сприймання дійсності. Копиленко починає свою книгу з великої хроніки «Буйний хміль», написаної на сільську тему — повстанський рух у селі Загуляївці під час білогвардійщини. За дійових осіб селяни в нього і в інших творах: в оповіданнях «Весняні закутки» («стилізація»), «Кара-Круча» («Легенда») і в оповіданнях «Іменем українського народу» й «Македон Блин». Читаючи перші (за порядком розміщення в книзі) твори, здається, що сам автор психологічно далекий своїх героїв: відійшов від них або, навпаки, ще не з'єднався з ними. Селянинове сприймання в нього не чуже певній романтиці, що примушує згадати, приміром, навіть Івченка. Селянин та Земля — неподільна цілість: «Очі мужицькі — тайна, як каламутна вода, — взнай, що там, взнай, що під чорною землею, земля — тайна, земля — чорна. Недаром Семен од більшовиків добро в землю закопує, бо земля й Семена не зрадить, а свого земля знає, свого земля не зрадить. Знає земля, чиї ноги її стоптали, чия кров за неї в ній» («Буйний хміль», с. 35).

Цю майже містичну спілку селянина з землею визначає і ніжно-люб'язне ставлення до природи (згадаймо, як один з повстанців, Сидір, дивиться, розлучений з землею-кормителькою, на небо, зітхає: «Люблю я дерево всяке, люблю, коли пахне, люблю, коли бугай водяний кричить»), до найдрібніших її творинь (дід Свирид урятовує жука з вогню: «От, дурненький, куди ж ти в огонь, згориш, бідна тваринко, от нерозумна!»). Революція — це боротьба за землю і радість перемоги — це радість єднання з одвічною любов'ю. Минулися грози й хуги — і ось настає щаслива мить, коли незаможник Петро, позирнувши навкруги, може з твердою певністю сказати Мар'янці: «Отже не думав, що прийдеться оцю радість випити. А от тепер п'ю і радію! Ти ж поглянь на всі кінці, всюди наша земля... Всюди наша земля». І зрозуміло, це не вибух почуття власності: наша — дебо селянська, а не Петрова й Мар'янчина. Це споріднення з землею робить мужика мудрим і глибокогуманним. В протилежність російській, особливо «попутницькій» белетристиці, яка дуже охоче (навмисність тут не обов'язково вбачати) зображує звіряче в селянинові, що потрапив у революційне полум'я, Копиленко підкреслює гуманність селянина,

і його повстанці раз у раз кажуть: «не вбивать, задаром не вбивать...», «не вбивай чоловіка — він же нам нічого не зробив» (автор пояснює: «і не скінчив Сидір, жаль було... Жити любить Сидір, і землю любить,— пухку землю»); спиняють чужого, що приєднався до їхньої боротьби: «з-за коня чоловіка вбивати, звірюка чортова!» і т. д. Навіть самосуд над полоненими ворогами робиться лише тому, що всакує божевільна від білогвардійських насильств Варка і своїми викриками та скаргами позбавляє натовп здатності міркувати й стримуватись. Але інших полонених — нашвидку мобілізовану від білих «армію» вчителів, чиновників, студентів — відпускають, провчивши тільки одного «товстопузого» та вилаявши добре решту, чого, мовляв, лізуть на село.

Особно відзначаємо ще етюд «Дитина», останній у книзі, де ця гуманна тенденція має поривний вияв. Нарис, можливо, зроблено трохи недбало, але і в такому вигляді образ великого бородатого солдата, який щойно з своїми товаришами громив єврейські дома і раптом, побачивши мале жиденя Оврамчика, згадав про свого сина і відчув у собі людину,— повний сили й зворушливості. Хай він не новий, хай в ньому, як і в селянах, що не хочуть убивати, найдуться пережитки старої буржуазної «філантропічної» літератури, відбитки народницького сентименталізму: ми так пересичені натуралістичними зображеннями потворних гримас раннього селянського повстанства (особливо в російській літературі!), що ці образи впливають, як струмок свіжого повітря.

Але самого автора цей тон і стиль, очевидно, не задовольнили. Незабаром лице мудрого, людяного селянина, сина землі, починає в його творчості змінятися. Ось Андрон, що, по суті, виконує лише акт справедливої заплати своєму особистому й класовому ворогові («Кара-Круча»), але цей акт зроблено з усім дикунством неорганізованої, що не знає норм спільного життя, людини. І автор закінчує свою «Легенду» поясненням: «Глухе село. І Андрон у селі. Може, він нащадок далеких, татарської крові, скіфів-дикунів, бо очі його розрізані косо, ніздрі широкі, дикі, звірячі! Глухе село».

Звідси хитання в художній манері. Ми достотно не знаємо хронологічної послідовності зібраних у книзі О. Копиленка творів, і тому позбавлені змоги потверджувати щось про процес розвитку письменника. Але разом з відголосами «народницького сентименталізму», сільської романтики (що відбивається і в концепції дійових осіб, і в розвитку сюжету) ми натрапимо у кінці на сліди простолінійного натуралізму — переважно в оповіданнях, написаних пізніш. Може, перехід до натуралістичної техніки — спроба визволитися від сентименталізму й романтики й вибитися на якийсь новий шлях?

Автор починає особливо виразно підкреслювати негарне, брудне, одворотне в людській природі й побуті, спиняючись на фізіологічних, патологічних процесах. Село в повісті «Буйний хміль» і село в оповіданнях «Македон Блин», «Весела історія» (у книзі з тією самою назвою вид. «Книгоспілки», 1925 р., де, крім згаданого оповідання, вміщено ще два: «Іспанія» і «Христя»), — яке між ними провалля! Селянин Сидір, ніжно замріяний про дерева, про пахощі лісу

й ланів, — і дядьки й хлопці «Македона Блина», що «п'ють самогон од нудьги чи ще од чого, ригають довго біля тину, виригують назад самогонку. Ригають — здається, що вириваються кишки, лізе все нутро через рот і випадає у грязюку. Собаки злизують ту їжу...» (с. 282).

Пригадаймо в тому самому оповіданні портрет попа Олифіра та його «кривогузої» попаді, опис їхньої бійки, постать рудого бандита, що на дозвіллі розважається ськанням на собі, нарешті, кінцеву сцену, — і ми відразу ж побачимо, як змінилася манера письменника. Тепер він користує з найменшої змоги поставити в центр читачевої уваги то образ бандита, що «брудною рукою обламавав нігті на чорних, як земля, ногах», то відчуття героя на другий день після п'ятики, то специфічні запахи («охопила його шию рукою, і він відчув на своїх губах терпкий, солоденько-масний дух губної помади, а вона запахом жареної телятини з портвейном»). Правда, певної єдності ще не досягнуто: поряд з портретами вошивих і сифілітичних бандитів може стояти знову напівгероїчна постать бандита Куція (с. 283), змальована старою епічною манерою. Але фарби прикріпі й виразніші; від «Буйного хмелю» до «Македона Блина» й «Веселої історії» — великий, швидко перейдений шлях, і шлях цей підноситься вгору, і майстерність письменника міцнішає.

Від лірики й патетизму — до реалізму, хоч він ще й перетворюється на примітивний натуралізм; від лірикою облямованої, майже безсюжетної повісті — до сюжетного (див. особливо «Веселу історію») оповідання, написаного справжньою прозою; від героїв схематичних і традиційних — до типів, що стають у всій своїй життєвій яскравості. Македон Блин, колишній червоноармієць, тепер маляр, з його характеристичним жаргоном, з усіма прикрими рисами його поведінки, — це вже справжній тип, один з небагатьох поки що в нашій побутовій белетристиці. Учень М. Хвильового й М. Коцюбинського, Вс. Іванова і, мабуть, Є. Замятіна, О. Копиленко вже в першій великій книзі виявляє подеколи свою постать самостійного майстра. Є друковані відомості, що автор «Буйного хмелю» пише тепер великий твір з доби махновщини²⁷, і, безперечно, наслідки його художніх шукань до 1926 р. відіб'ються і в техніці цього нового твору, що на нього читачі чекають з законною і цілком зрозумілою нетерплячістю.

Якщо ми так довго спинялися на збірниках П. Панча й О. Копиленка, то про книги інших молодих письменників харківської групи — І. Сенченка («Оповідання») й В. Вражливого («Земля») — нам доведеться говорити менш. І не тільки тому, що зовнішні розміри їхніх збірників та вміщених у них творів менш значні, ніж у двох раніш розглянутих авторів, але й тому, що їхня творча зважливість менша, що вони осягають вужчу царину життя, що напрямок їхніх шукань не такий виразний. Перший із них, Ів. Сенченко, вже не дебютант у літературі. Друкувати свої твори він почав від 1921 р., йому дається місце в навчальних хрестоматіях нової української літератури, куди ще не потрапили ані Панч, ані Копиленко, за ним кілька років літературно-організаторської праці, а втім,

здається, що справжні досягнення цього обдарованого письменника, який працює над своїм удосконаленням, ще в майбутньому. Прозаїк-повістяр ще бореться в ньому з ліриком, поетом настроїв, і не завжди перемагає перший; обіхідний імпресіонізм стилю позбавляє і осіб, і події найменшої чіткості обрисів, оповідання, задумане як оповідання, раптом перетворюється на «Stimmungsskizze» (нарис настрою), сюжет розсипається, а непевна гра письменника з читачем (під Хвильового) закінчується «нічим». Сільські теми переважають, але що варті ці теми без типів, без яскравості побутового стилю, без своєрідності сюжетної проблеми! В кращому разі ми тут маємо або героїчну пісню в прозі — варіації в стилі «Легенди» Хвильового («Дмитро», «Під революцію»), або звичайне безпретензійне, що читається не без задоволення, але ж і враження швидко зникає, оповідання на кшталт передреволюційної селянської белетристики («На весні»). В гіршому — невразливу лірику настроїв, що для них сам автор не добере слів («хочеться, хочеться... невідомо чого»), ліричні оздобы, які своїми розмірами пригноблюють мізерність картини. Управитель звів Серафиму, вона завагітніла, а потім і Ликера — факт, що сам по собі може бути і сумний, і обурливий, і типовий, і випадковий; але чому, розповідаючи про нього, треба мобілізувати хуртовину, примусивши її «ревіти всім животом», і чи обов'язкові для даного сюжету патетичні заклики до радянської землі — «коханої країни безмежних гін» — це лишається нез'ясованим. Добре хоч те, що все ж таки без особливих труднощів добираєшся до суті справи. В таких міських оповіданнях, як «Футурист», це була б тяжка річ.

Є в Сенченка не зовсім звичайні в нашій белетристикі і тим паче цікаві спроби утворити фантастичну повість — «Фантастичне оповідання» і «Казка». До цього часу самий жанр науково-технічної фантастики з майбутніх часів був чужий українській прозі. Тепер ходять поголоски про великий роман «утопічного» характеру, що його написав Винниченко²⁸; підготовлено до друку кілька подібних творів і в письменників Радянської України. З молодих маловідомий поки що Сандро Касьянок має дані зробитися в майбутньому українським Уеллсом²⁹ з пролетарською ідеологією, але його великий талант перебуває ще в ембріональному стані розвитку, і творів хоч трохи викінчених він дав мало, а втім, і хаотичні його нариси дуже цікаві для тих, хто здатен зацікавитися творчістю, яка не дійшла ще ступеня мистецтва. Звичайно, «утопія» Сенченка «Фантастичне оповідання» багато літературніша, але його фантазія далеко бідніша («С. весь час розглядав сад, фонтани, всі дрібниці, які зустрічав по дорозі»), а картина черги коло вищої ради Комуни на одержання ордера на самогубство («Крім того, уже є постанови вищої ради Комуни, що хто хоче, той за візю останньої може залишити життя... — І такі є? — Є, і багато» (с. 70) викликає зовсім не ті думки, які хотів нав'язати читачеві автор, — якщо тільки, звичайно, в нього не було таємного бажання дати пародію на романи з майбутніх часів. Для пародії оповідання надто серйозне; а для серйозного твору... надто насичене елементами пародії.

Стомлений шуканням обрису нечітких сюжетів, уривчастими фразами, що нищать суцільність і так не дуже добре збудованих оповідань, ескізністю образів дійових осіб,— читач з приємним подивом спиняється на оповіданні «Інженери», що написане ніби іншою, певною і вмілою рукою. Критика, здається, вже давно відзначила це оповідання як один з найкращих творів автора, що дивно збав'язаний своїм першим досягненням зовсім не сільській темі. Типи інженера Круніса й тов. Левади, знайдені автором у живій дійсності, показано в малім колі, на частковім випадку; від цього вони тільки виграли в своїй художній переконавчості. Один з критиків навіть запевняв, що до них можна доторкнутися руками...³⁰ Ми, правда, цього не пробували робити, але, порівнюючи маленького Круніса в невеличкому оповіданні Сенченка з градіозно-символічною постаттю Клейста (також інженера) в величезній книзі Ф. Гладкова «Цемент», ми віддавали перевагу першому.

Якщо з чотирнадцяти творів, зібраних у книзі, один без довгих заперечень художньо визнаний, це добре, це дає сподіватися й вітати книгу. Кінець кінцем, і Панч викликає в уяві насамперед «Зелену трясовину», а Копиленко — «Македона Блина», не вважаючи на те, що їм вдалося виявити себе ширше, ніж авторові «Інженерів». Так і В. Вражли вий впадає в пам'ять переважно як автор першого з восьми оповідань, яке дало назву і всій книжечці («Земля»; назва, якій, до речі, пощастило: ми згадували вже про «Землю» Панча і могли б згадати про талановиту, що не ввійшла в збірник, «Землю» Сенченка). І тут не можна сказати, що цілком незначні решта творів, навпаки, спроба обивательського жанру «Паплетня» — це одна історія «колишніх людей» — дає цікавий pendant³¹ до декотрих сторінок Панчевого «Реваншу», хоч і краще було б не називати хазяйку вертепу, безсумнівну негідницю, Негодячкіною; не позбавлене цінності зображення люмпена в оповіданні «Вовчі байраки»; просто й чітко розказано повну трагізму буденності невдачу двох землекопів-селян Каленика й Федора в нарисі «В ярах» і т. ін., але «Земля» визначається серед цих творів тією виразною спрямованістю до чистої прози, що в ній (спрямованості) ми вбачаємо засновок до перемоги славнозвісної «кризи», яку переживає тепер і українська, і російська белетристика. Швидкий темп багатого на факти невеликого оповідання, коротка, чітка фраза, якнайкраще передаючи гострість та швидкість переживань оповідача,— все це примушує згадати кращі зразки доброї прози недоброго старого часу — російської і західноєвропейської. Правда, в кінцевих словах автор таки піддався спокусі дати «кінцівку з настроєм»: «Ліс стояв мовчазний, і дерево ховалось одне за одне, як злочинці»,— але такі кінцівки, на жаль, наші молоді белетристи вважають за майже обов'язкові, хоч і зайложений уже цей спосіб. В того ж таки Копиленка, приміром, у «Буйнім хмелі», після опису самосуду над полоненими читаємо: «А небо синє-синє, холодно-металеве, як загартований, гостро нагострений клинок, звисало байдуже». Або розповівши, як Петро вистрілив у божевільного пана Гливу («Весняні закутки»): «А далечінь лежала сіра, похмура, байдужа». Або наприпослідку жалісної історії голод-

ного філософа-декадента Макара: «А небо, як намочена ганчірка, мжичило плоттю хмар і висіло сірим, брудним, як онучі, шматтям» і т. д. Так і у В. Вразливого. Непогана кінцівка: «То була осінь не жовта й не павутинна, а задумлива на роздоріжжі», але чи не надто вже вона хороша для історії батрака Гордія, що заблудив між трьома жінками? А ось і інша, просто взята з запасів Хвильового: «Ех ти, серце осіннє, ех ви, Вовчі байраки!» А ось іще одна — з гатунку «оздобних», але нікчемних: «А з гори дивився на цих людей срібнорогий молодик» і т. д.

Звичайно, вартості оповідання не визначає його остання фраза. Можна подумати, що ми прискіпуємось до дрібниць. Але з дрібниць складається техніка; від найдрібнішого шрубика може залежати якість механізму, — кожен майстер це потвердить. Ліричні кінцівки тим паче зайві оздоби до оповідань Вразливого, що, оскільки можна бачити з книги «Земля», епічна стихія в письменникові переважає. Він не співець, а оповідач. Він уперто шукає сюжетності і поки що звертається до судової та кримінальної хроніки: з восьми його оповідань шість («Земля», «Ліс», «Вовчі байраки», «На станції», «Темрява» та й «Паштетня») це історії, які міг би розповісти судовий протокол, кримінальні історії. Не завжди вони дужче вражають через те тільки, що їх узявся розповісти художник; іноді не можна не пошкодувати, що того внутрішнього, що було приступне зорові письменника, він читачеві так і не показав. Але в цім нахилі до сюжетності здорова риса молодого письменника і засновок його майбутньої досконалості.

Про потребу в гостросюжетній прозі нам трублять, можна сказати, на всі заставки й українські, й російські критики сьогодняшнього дня. Попутно українська критика, приміром, засуджує шляхи, що їх деякі письменники обрали для цієї славнозвісної сюжетності — репортерщину, фейлетонщину й мемуарщину. «Не завжди письменник може одразу в цю ж хвилину зорієнтуватися в певній події, взяти з неї те, що одразу б дало змогу сюжетно її оформити. Це насамперед одрізняє художника від репортера, фейлетоніста й автора мемуарів», — каже, приміром, Ф. Якубовський у недавній статті «До кризи в українській художній прозі»*. Звичайно, не завжди, а все-таки різниця між художником і репортером, фейлетоністом тощо цілком умовна, і в самім жанрі репортажу чи мемуаристики немає анічогісінько непевного або другорядного. Що таке, приміром, «Севастопольские очерки» Л. Толстого³² або «Огонь» Барбюса, чи не репортаж? Або «Детство» того ж таки Толстого або Горького, «Жан-Крістоф» Р. Роллана, — хіба це не «мемуарного характеру література»? Чи пошкодили художності цих творів зазначені обставини? А романи Сінклера — і «Нетрі», і «Король Вугіль»³³ — хіба не репортаж чистої води? А тим часом факт, що й вони захоплювали й хвилювали не згірш (якщо не краще), ніж інша «гостросюжетна проза». Ф. Якубовський так просто й пише: «Косинчин «Троєкутний бій» — це чистий фейлетон, тобто напівхудожнє виявлення... Шкурупізві

* Життя й революція. — 1926. — № 1. — С. 41.

«Дні січневої комуни» — це мемуарного характеру література». Ах, добре зроблений талановитий фейлетон вартий цілої книжки нудних, розведених ліричною водицею оповідань з ідеологічними вартостями, з новими прийомами впливу «на читача», який, горенько моє, на цей вплив не зважає! Для історії російської літератури лєнінградські формалісти довели значення так званих «малих», «другорядних» форм. Другорядні форми — це резерв, з якого в потрібний момент користають, щоб зруйнувати старі, канонічні, що стають шаблоновими, «високі» форми; це антитеза, завдяки якій уможлиблюється утворення нової синтези. Для української літератури це твердження, що його «опоязовці» перевірили на Некрасові, Лєрмонтові, Лєскові та ін., немає потреби доводити особо. І, крім того, само собою зрозуміло, що добрий фейлетон або гарні мемуари незмірно цінніші за кепську художність. А тому не біда, коли така, мовляв, повість скидається на фейлетон, а така на мемуари, а ще будь-яка на анекдот: це природний шлях під час шукання нової форми. Що ж до «потреби гостросюжетної прози», то це поки що: «просто треба кричати про те, що болить», як каже Ф. Якубовський, але не слід вважати, що тут «всех загадок разрешенье». Адже, йдучи далі шляхом цієї думки, довелося б знову натрапити на потребу приладнюватися до попиту й смаку «середнього» читача. Але художникове завдання все ж таки не пасивно виконувати його «замовлення», а й організувати самий «попит»: «не снисходить, а возвышает» (Фет)³⁴, і це ще питання: чи не являє собою сюжетність в серйознім творі тільки риштовання, яке допомагає читачеві сходити на щось більше, вкладене від письменника в книгу? Але все це складні питання*, які завели б нас далеко від нашої безпосередньої теми.

Факт тяжіння нашої прози до сюжетної насиченості безперечний, і тяжіння це визначилося раніш, ніж про потребу в сюжеті заговорила критика. Минулого року це особливо виразно посвідчили збірники О. Слісаренка, Г. Шкуруція, почасти Ю. Яновського й М. Йогансена. Ми не будемо, проте, спинятися на невеличкій книзі останнього «17 хвилин». Ми не знаємо, чи визначає вона, сама по собі взята, поворот відомого поета від віршів до прози, чи це щось написане між ділом, для розваги, і це ймовірніше; є в ній і твори невдалі, і твори цілком придатні до читання в залізничному вагоні, в лікарській прийомній — легкого читання, на жаль, тільки на 17 хвилин... Розбирати цю книжку докладніше — значило б з недостатньою повагою поставитись до її автора. І так само недовго спинимось ми на збірнику одного з наймолодших наших письменників Гео Шкуруція, що в одному виданні зветься «Переможець дракона» (ДВУ), а в другому, скороченому, — «Пригоди машиніста Хорпа» (Книгоспілка), — збірнику розмаїтому, талановитому і насамперед молодому, як і його автор, цей вундеркінд нашої літературної сучасності, що не скінчила ще свого особистого,

* Зокрема про суто допоміжну роль сюжетності в Достоевського, приміром, див. цікаві уваги в Л. Гроссмана «Композиція романів Достоевського» // Вестник Европы. — 1916. — № 9. — С. 124—145.

юнацького Sturm und Drang'у³⁵, який зовнішньо збігся з добою Sturm und Drang'у суспільного. Молодості властиві романтичні настрої, їй потрібні «пустини, волн края жемчужны, и море, и обрывы скал» (Пушкін)³⁶, яскраві фарби, незвичайні ситуації, авантюра й екзотика. От чому дія, приміром, у повісті «Штаб смерті» відбувається в українській Мексичі, яка «широко розляглася... з лісами, степами, балками, з Каліфорнією золотих ланів, жита й пшениці», де ходять «тубільці в широких штанах, у чоботах, помащених дьогтем, а на них чигає з придорожніх ланів, високого жита, з балок і лісів небезпека й жах». Через це й бандит Чучупак набуває романтичних рис чи то Мельмота, чи то Корсара; тільки даремно цей фантастичний коханець смерті пришилює до своїх грудей портрет вождя пролетарської революції; від цього він не стає до неї анітрохи ближчий, і вся сцена його з більшовиком Калеником робить враження якоїсь незручності. Дуже цікаво «учуднено» в оповіданні «Тисяча пройдисвітів» нічні пригоди на київських вулицях бездокументального гульвіси — перетворені в бурхливу плавбу старого морського вовка від бухти Сан-Ресторано до бухти Сан-Домо з несподіваним полоненням в бухті Дель-Районо... «Учуднення» зроблено так легко й невимушено, що найдосвідченіший читач потрапляє в сільце авторської містифікації. І навпаки, твори, де екзотика неможлива й недоречна, даються авторові поки що менш, і, незважаючи на всі його композиційні здібності, повість «В огонь та хугу», присвячена дням січевої комуні, вдалась трохи сухуватою, хоч її і врятовує «мемуарність» змісту, що захоплює читача незалежно від форми оповідання. В цілому «Переможець дракона» — цікава книга, щоправда, не так для рядового читача, як для осіб, що так або інакше мають чинення з літературою, разом з тим і для молодих наших белетристів, хоч-не-хоч вихованих на «просвітянській» літературі. Шкурупій, зрозуміла річ, орієнтується на Європу. Молодість, пожадлива на всякі враження, разом з тим і літературні, зробила його збірник надміру літературним; майже кожне оповідання викликає книжкові спогади: з приводу «Переможця дракона» згадаєш «Бога динамо» Уеллса, «Чорна німеч» і «Штаб смерті» нагадають Леоніда Андрєєва, «Патетична ніч» — О'Генрі, а то й давню іспанську новелу, спроектовану тут в обставини міського бандитизму часів громадянської війни. Додамо до цього з російських письменників О. Гріна, з чужоземних — Джека Лондона й давніх авторів «пригод на морі й суходолі», але згодьмося, що в цілому збірник Шкурупія — цікаве явище в нашій молодій белетристиці, хоч явище, може, й невеликого суспільного значення. В літературі, яка, по суті, тільки тепер зіп'ялася на ноги і виходить у «великий світ», такі явища потрібні і допомагають їй іти вперед.

Таке саме, більше лабораторне значення має й невелика, де включено тільки частину писань її автора, книга Ю. Яновського «Мамутові бивні» (Книгоспілка). Книга подобалась деяким критикам, що мали від автора «враження свіжого вітру» і сподівалися, що Яновському «легко буде заповнити сюжетно-ідеологічну програму нашої художньої літератури» (див. здання Ф. Якубовського

в «Житті й революції», Могилянського в журн. «Червоний шлях») ³⁷.

Сам автор, треба визнати йому справедливість, не вважає, що це для нього справа легка. «Вищий суд», що його чинить собі цей художник, приваблює своєю свідомістю й обеззброює причепливу критику: «Я тепер щойно наповнюю себе промінням зір, таємницями хвилин. Тепер я лиш відчуваю велике, і перо моє ворогує з думкою. Тепер в мені хаос. А пройде час, а зігнуться мої юнацькі плечі і перше срібло на голові неминуче надійде — я буду суворим майстром. Я не випущу тоді блукати між рядками зайвого слова, я не дам бачити будівання своїх будинків. Моє перо холодно ліпитиме рядки, і книжка, як дім, чекатиме недовговічного халяїна — чужої думки» (с. 76).

Будує оповідання Ю. Яновський поки що, справді, одверто — з усім «викриттям способів», як сказали б формалісти. А ці художні способи (як уже правдиво відзначила критика) спрямовано поки що не так на конструкцію, як на деструкцію старої форми, на відрив од традиції. Це не визначає, що Яновський цілком вільний: він учиться, але вчиться для нього не визначає втрачати свою особистість, своєрідність лишається, хоч як помітно в його Большакові (з оповідання «Туз і перстень») присутність Бабеля, а в двох перших оповіданнях («Мамутові бивні» й «Історія попільниці») — вплив серапіонівців і почасти Хвильового, що також переживав період «деструкторства». Своєрідності Ю. Яновський шукає вперто; це відбивається в усій оздобі його стилю, в його метафорах, порівняннях. Сонце в нього — «електричний ліхтар неосяжного неба» (до цього часу, здається, тільки місяць порівнювано з електричним ліхтарем), сонце співає на небі, як канарейка, і вітер дмухав, як вентилятор, або «дмухав у ліс, як у велику волторну», ніч — «поналивала в калюжі чорного атраменту», нічні тумани «викурили немало махорки», куркулі «задумливо плювали на небо, що пливло в воді глибоко й синьо» і т. д. Звичайно, не вся ця образність однакової вартості: степ широкий, як кльош, приміром, це просто жарт пера, та й годі; але слід, критикуючи образи автора «Мамутових бивнів», мати на увазі основну їхню мету — надати деякої новини читачевому сприйманню, що вже наоскомилися, приміром, на шаблонних та невизначних оповіданнях про вбивства сількорів або білогвардійських шпиків у Червоній Армії. Може, й не дуже вдало припасовано повістіярські рамці з зображенням старого мамута до історії замаху на сількора, але в цих рамках історія, подібна до тих, про які розказано вже в десятках статей, оповідань і драм, виступила все ж таки яскравіше, поривніше, а кінцева фраза — «та дайте ж, хоч перед кінцем сеансу, виплакатися флейті» — пролунала гіркою та сильною іронією.

Ю. Яновський не байдужий оповідач, яким може здатися іноді Шкурупій, що в нього на першій плані література, а іноді сама література. Оповідання його «сюжетні», хоч великого цього значення він і не надає: доказ хоч би в тому, що оповідання «Історія попільниці» й «Роман Ма» написано на ту саму тему. Поступово, особливо починаючи від третього оповідання («Роман Ма»), починає вставати перед автором і проблема утворення дійових осіб, але поки що вона

на другому плані, навіть в останньому оповіданні — «Туз і перстень». А проте в цьому останньому, при всіх цікавих частковостях, помітніша за все та хаотичність, яку собі закидає сам молодий письменник. Шматки Большаковської оповіді якимось незграбно зшиті з шматками авторського оповідання (також оповіді), й утворюється досадливе враження строкатості. Збірник Ю. Яновського — серія нарисів, але нариси ці варті іноді картин, що їх видається нам за викінчені твори.

І Г. Шкурупій, і Ю. Яновський зв'язані були з футуристичною групою письменників, у складі якої перший, очевидно, й лишився. Вона допомогла їм визволитися від традиції, «європеїзуватися». До цієї самої групи належав і третій із згаданих раніш белетристів — О. Слісаренко, що його творчий шлях далеко складніший, так само як і літературна кар'єра багато протяжніша. Друкуватися він почав ще від 1911 р., а 1919 р. він уже був автор цілого збірника «На березі Кастальському», одного з продуктів українського символізму. Для тих, хто в свій час читав цю книгу віршів, і навіть для тих, хто пізніш, 1923 р., знав О. Слісаренка — футуриста, автора відомої «Поєми зневаги» (частково перекладена російською мовою), — був, звичайно, несподіваним перехід поета до прози, і при цьому до прози, яка зовсім не нагадувала ані його символічних, ані його футуристичних віршів і взагалі трохи незвичайної в українській літературі. Окремі твори, правда, вже друкують і в альманасі «літсектору АСКК» — «Гольфштром» («Сотні тисяч сил», «Шпоньчине життя та смерть»), і в журналі «Червоний шлях», і в інших виданнях — і все-таки збірники, видані 1925 р. один за одним — «Сотні тисяч сил» (10 оповідань) і «Плантації» (7 оповідань) — відзначені були як новина, викликали обговорення. Досить багато відмінювано ім'я їхнього автора вже на згаданому вище диспуті 24 травня 1925 р. в ВУАН («Шляхи розвитку сучасної літератури»), на якому дехто запевняв, що П'єр Бенуа³⁸ «кращий від нашого Олексі Слісаренка», інші, що Слісаренко «тисячу раз кращий, ніж якийсь там Бенуа», треті докоряли белетристові за силу «похабних слів», яких нібито в книжці «Сотні тисяч сил» — «на сторінку припадає більш, як по одному разу...». Треба признатися, що нам особисто не довелось перевірити правдивість останньої догани: за першого читання інкримінованих слів ми не запам'ятали, а тепер от знов, перегортавши книжку, ми не зуміли на них натрапити; критик, очевидно, все ж таки перебільшив цю рису белетристову, яка, за його словами, йде поряд «з очевидним намаганням утворити читабельний цікавий сюжет» у Слісаренка. Так само й П'єра Бенуа потурбували, звичайно, лише в розпалі полеміки: Слісаренко ані ліпший, ані гірший від Бенуа, він просто не має з ним нічого спільного. Та про Бенуа після диспуту й не згадували, в паралель узяли іншого, що випадково став у нас модним за російськими перекладами по революції, хоч і зовсім не сучасного автора — американця О'Генрі. Ім'я Генрі досить міцно причепилося до характеристики оповідань Слісаренка, хоч ніхто й не робив ніякого порівняльного аналізу, захопившись першим враженням випадкової схожості. У Слісаренка зміцніла репутація «най-

сюжетнішого» з усіх наших нових белетристів, і з цього погляду прихильники «сюжетності» готові визнати його за одну з найпереводіших сил у нашій літературі.

До питання про Слісаренка й Генрі, так само як і до загальної оцінки всього, що зробив до цього часу автор «Сотні тисяч сил» для нашої прози, ми ще вернемо, а поки що спробуємо зафіксувати безпосередні враження від читання двох книжок його оповідань. Перше, що відрізняє їх від збірників Г. Шкурупія та Ю. Яновського,— це їхня надзвичайна ніби простота. Жодної лірики, ніяких романтичних або героїчних (за невеликими винятками) настроїв. Один раз із сімнадцяти — пейзажне облямування, таке неминуче в багатьох інших наших прозаїків («Крючковар»). Дійові особи ніби навмисне взяті з середовища непомітних, маленьких людей.

«Є у світі багато непомітних людей, імена яких історія не записує на свої скрижалі. Для цього потрібувався б занадто великий штат істориків. З цієї безіменної маси інколи висуваються одиниці, на один лише мент спалахують їхні імена падучими зорями на тлі визначних історичних подій і зникають у темній безвісті. Сидить собі людина й нічого не відає, а сліпий випадок пристібає її ім'я, як гудзика, до якоїсь історії» («Сотні тисяч сил». — С. 6).

Такий несподіваний для самого себе герой та полководець на час Яшка в «Запалівській історії», такий у «Випадковій сміливості» Серьога, що сам дивується своїй сміливості, або Кухарчук, що діє під впливом випадкових «вибухів» у своїй психіці, або Крючковар — «людина без роду і без племені, з єдиним умінням писати ордери без штатної посади», або Канонір Душта, що повісився на війні під впливом страху смерті, або мовчазний «дідок» у «Присуді», або вчитель Лопатка та другий учитель Петренко в оповіданні «Вихор в затишку». І також невидатні місця, де відбувається дія. Це або «найглухіший закуток українського Полісся», або Личаки, де «все мертво, люди їдять кору, мова тих людей ледве нараховує сотню слів», за характеристикою спритного професора Шахринського, або якась станція Кислокапустянка на вузькоколіній залізниці, або ще раз польське болота, ще раз польське село, пасивності якого не можуть розворушити солдати, зреволюціоновані на фронтах, повертаючись до нього. «Вони, як гарматні снаряди в болоті, заглухали в петрах трясовини».

Словом,— за винятком трьох темою зв'язаних з імперіалістичною війною та її закінченням оповідань («Редут № 16», «Канонір Душта», «Спроба на вогонь»), — в більшій решті оповідань обставини й людей дібрано так, що, здавалося б, виключається можливість самої «сюжетності». Своєрідність нашого письменника і полягає в тому, що в таких обставинах, з участю таких дійових осіб він знаходить і розвиває сюжети. Він бере якраз ті моменти, коли «спалахують» його герої «падучими зорями на тлі визначних історичних подій», коли в їхньому житті виправдовується та теорія вибухів, до якої шляхом довгих міркувань прийшов Кухарчук, герой написаної в стилі ранніх чеховських гуморесок новели із збірника «Сотні тисяч сил». Особа сама по собі може бути незначна, але «завше лежать товстим шаром

між людьми запаси вибухової матерії». В момент великої соціально-політичної катастрофи вони вибухають: на місці побуту виникають події, імена найменших людей пришиваються, як гудзики, «до якоїсь історії».

Але історії ці, всупереч сподіванням читачів, що наслухалися критики, не вразять, за невеликими винятками, ані своєю незвичайністю, ані самою складністю. Іноді вони схожі на анекдот, але й анекдот це найбуденніший: «Це дуже проста історія — така проста, як і штани, що їх носять тисячі мужчин із заробітками сільського вчителя». Хотів один із таких — учитель Микифор Іванович — купити собі нові штани, а в городі на базарі його обдурили, підсунули йому не одні, а цілих п'ятеро штанів — і все саме шмаття. А ось у начальника районної міліції заболів живіт... «Можливо, коли б живіт належав Олександрові Македонському або Наполеонові, то ця хвороба б стала причиною великих і знаменних подій, але приналежність хорого живота начальнику міліції усовувала можливість таких наслідків...» Фершал, злякавшись, що перешлутов ліки, почав рятувати вмирущого, але виявилось, що недбалість посланого з опієм і без того запобігла нещастю і він зняв бучу цілком даремно («Пригода Сидора Петровича»). Але таких напіванекдотичних оповідань в автора небагато. Порівняно рідко він, обдарований безперечно великим гумором, шукає тільки комічного враження. Уже в першому збірнику — «Сотні тисяч сил» — такі оповідання, як «Випадкова сміливість», «Крючковар», «В болотах» — зовсім не веселі історії. Ще менш комізму у другій книжці «Плантаці», де тільки в нарисі з життя одного з колишніх людей — пана Слимаковського — додержано відтінку комічної сатири (якщо не мати на увазі деталей у повісті «Вихор у затишку» і розв'язки в новелі «Спроба на вогонь»). Маленька звичайна людина перед лицем великих подій, великих явищ і реакція «макрокосму» на «мікрокосм» — ось звичайна тема другої групи Слісаренкових оповідань — оповідань «серйозних». І йому вдається різноманітно, то виводячи перед нами цілу групу несхожих один на одного людей («Редут № 16»), то зосереджуючи увагу на одній-двох особах, показати цю реакцію в різноманітних її виявленнях: від боязкуватого Серьоги, що з несподіваною сміливістю викриває себе комуністом перед лицем гаданого бандитського отамана («Випадкова сміливість»), — до темного жилуватого коваля («В болотах»), перевихованого революцією, який відчув, що вона несе з собою закон, «але закон наш, а не чий інший».

Так під покровом зовнішньо цікавого, ніби позбавленого описовості, побуту і психічного аналізу оповідання автор у більшості своїх творів проноує читачеві серйозний і глибокий зміст, не вдаючись ані в тон моралізатора, ані в тон агітатора, посміхаючись над патетикою, лишаючись сухим на слова та «поетичні красоти». «Автор... грубий прозаїк і не любить відходити від сучасного дня в прекрасну напівмістичну старовину», — читаємо ми на початку гуморески «Шпоньчине життя та смерть». А наприкінці того самого твору: «Не думайте, любий читачу, що я хотів вивести тут якусь мораль. Щоправда, Шпонька загинула, побігши на клич старого життя, але

вона могла б і не загинути, коли б не випадковий вагон трамвая... Проте, коли хочете, робіть з цього мораль. Це буде зайвим приводом похвалити автора».

Такими шляхами — шляхами удавання, жартівливими звертаннями до читача, штучним «зниженням стилю» (див. початок оповідання «Пригоди Сидора Петровича», цит. вище) ведеться шукання нової форми й боротьби з шаблоном, і притому шаблоном не тільки переджовтневої прози, а і з смертвілими формулами революційно-побутової повісті, якій загрожує небезпека втопити події та особи у водиці ліричної патетики. Згадаймо відступ в оповіданні «Сотні тисяч сил»: «...Урочистість стилю моєї лірики хай не лякає вас, мій читачу, вона не подібна до тієї, що починається вигуками: «Ех», «Гей», «Ой», «Ах» і просто «О»... Припоручаю ті вигуки талановитішим од мене письменникам або принаймні тим, про яких у дружніх часописах пишуть: «Хоча оповідання й шкутильгає на всі чотири, але пролетарське походження автора робить твір вельми талановитим». Припоручаю їм ці перли і діаманти українського слова, собі ж лишаю скромні та песимістичні: «Ох» і «Ух».

Одним з кращих засобів боротьби з консервативним каноном повістярської прози є, як відомо, «оповідь» — художня імітація монологічної мови, яка, втілюючи в собі повістярську фабулу, ніби будується в порядку її безпосереднього творення*. В нашій белетристиці цю форму, улюблену російськими прозаїками сьогоднішнього дня (Бабель, Зоценко, Леонов, Огньов та ін.), порівняно мало ще використано, і про це не можна не пошкодувати. В «оповіді» ми ніби безпосередньо чуємо живу мову в усій її розмаїтості; «оповідь» дає широку можливість поновити та оновити прозу, що загрожує виробитися в шаблон, новими «неканонізованими» позалітературними формами. Слісаренко досить часто або користує з форми повістярського монолога, або надає своїм творам оповідного відтінку. Найкращий поки що в нього зразок — «Президент Кислокапустянської республіки», що вигідно відзначається від подібних російських спроб («Записки Ковякіна» Л. Леонова й ін.) «портативністю» своїх зовнішніх розмірів. Від першої особи розповідається і в оповіданнях «Запалівська історія», «Сотні тисяч сил», «Випадкова сміливість» та в ін. Але спроби з формою оповіді є тільки в першій книзі. У другій — «Плантації» — автора цікавлять інші завдання. Йому хочеться, приміром, до максимуму довести динаміку дії, не виводячи її за межі побутової ймовірності. І йому дається скомпонувати стилу, але сильну повість — мініатюрний кінороман «Плантації» — з епохи аграрних рухів після першого десятиліття цього віку. Його увага починає затримуватися і на психологічних проблемах («Редут № 16», «Канонір Душта» та ін.), які в першій книзі або липалися занедбані, або ставлено їх з іронічними застереженнями.

Вже зі сказаного видно, що казати про вплив Генрі на Слісаренка можна було тільки під першим та поверховим враженням. Мабуть,

* Див.: *Виноградов В.* Проблема сказа в стилістиці // *Временник отдела словесных искусств Гипс'а.* — Л., 1926. — С. 24—40.

найдеться щось спільне в задумах оповідань «Сотні тисяч сил» та «Кафедра філантропоматематики» (з «Оповіданнями жуліка» Генрі), але тематичні аналогії на цім випадку і обмежуються. Може, саме в Генрі вчився Слісаренко будувати новелу, даючи їй несподівану розв'язку, що раптом освітлює снопом проміння центральний момент попередньої дії. Але цей спосіб «несподіваної розв'язки» в нашого автора ми подибуємо не так-то вже часто. Його добре вжито, приміром, у «Випадковій сміливості», у «Спробі на вогонь», у «Присуді», ще подекуди, але й тут автор не зміг або не схотів використати всі одержувані від нього ефектні можливості. Шкурупій у «Тисячі пройдисвітів», «Патетичній ночі» виявив себе більш уважним учнем Генрі. Зате гостра ідеологічна різниця між Генрі та Слісаренком, а при її наявності нема чого й казати про глибоку формальну схожість. Запах життя в оповіданнях нашого автора сильніший від запаху літератури. І хай поки що в цих двох перших книжках деякі оповідання роблять враження випадково написаних, інші додержуються лише зовнішньої і навіть дешевої цікавості, треті мають характер стилістичної неохайності,— все ж таки збірник «Плантації» проти «Сотень тисяч сил» — ступінь уверх, і можна сподіватися, що, в свою чергу, він буде ступенем до чогось значнішого.

За Слісаренком можна визнати також заслугу поширення кола тем нашої молодой прози. Коло це, по суті, ще надто тісне, і українському белетристові наших часів ніяк не можна повторити стару скаргу поетів, що все вже сказано давно до них. Як ми бачили з усього передущого, теми рухаються напрямком, що визначив Хвильовий, порівняно рідко набуваючи помітних ухилів, та й на обширі цих напрямків залишаючи багато дечого незацепленим. Ми спиналися на фактах видатніших, але те саме довелося б сказати і про факти другорядні або такі, що тільки-но визначаються. До числа таких належать, приміром, книжки Гр. Епіка «На зломі» і П. Іванова «Навколо праці». Своєрідно і палко переживає «героїку» революції Гр. Еп і к. Це поет революційної молоді: п'ятнадцятилітнього Івася, що добровільно гине в боротьбі з білими бандитами за діло пролетаріату; героїчних дівчат Валі, Надії, що віддають своє тіло на поталу білогвардійським катам, але до останнього зітхання вірять в перемогу пролетарської революції. Книга спогадів, одягнених в примітивну, часто недосвідчену художню форму, але все ж таки поривних, незважаючи на дефекти цієї форми. Таких дефектів ще більше в П а в л а І в а н о в а. Він пише поспішливо, короткими фразами, очевидно, не виправляючи, а лише побіжно переглядаючи написане (інакше, напевне, герой оповідання «Із щоденника молодой людини» не читав би повісті Горького «Матвій Гордєєв» (с. 76), а читав би або «Хому Гордєєва», або «Матвєя Кожемякіна»), ставить цікаві проблеми (родини й шлюбу, приміром,— у згаданому оповіданні і в першому «Навколо праці»), пробує сатирично занотувати риси непівського побуту («Батистова історія»), проїнятися психікою людини іншої раси («Лі-Пен-Чан») і залишає читача своєї книжки незадоволеним, але з надією, що дальший виступ буде продуманіший і певніший.

Події років революційного вибуху, що їх пережила країна, і побут, що встановлюється або переживається по цих роках,— ось дві тематичні сфери, в яких поки що обертається наша проза, в яких оберталась і наша проза 1925 року. Остеронь у ній стоїть невеличка повість Гр. Косинки «Мати» з її інтересом до світу переживань суто особистих (і в той самий час загальнолюдських), хоч і розгортаються вони на тому самому військовому тлі (до речі сказати, написаному з майстерністю найкращих батальних живописців; а втім, деякі деталі цього тла натхнула також сучасна російська література; репліка: «трудно, братан, руку стримати» — так і здається вихопленою з Бабеля); повість насамперед психологічна, одна з найсильніших та найзворушливіших в белетристичній спадщині 1925 р. Цілком остеронь від наших художніх шукань стоїть і книга В. Шопінського «Фабрична неволя» (ДВУ), що прийшла з канадської України і зацікавлює своїм змістом, написана зі знанням побуту невільників американського капіталу. Число творів українською мовою, що виходять за межі специфічно українських тем, починає зростати, і вже не так самотньо стоїть у молодій нашій белетристичній незвичайна постать О. Досвітнього, чий (відзначений раніш) роман-хроніка «Американці» на початку 1925 року вийшов окремим виданням *, як недавно вийшла новим виданням книга повел з життя китайського народу «Тюнгуї» того самого автора, перекладена 1925 року і російською мовою **. З погляду старих уяв про українську літературу, яким дивним видався б цей виступ письменника з екзотичними китайськими темами! Що це, П'єр Лоті³⁹ чи Клод Фарер⁴⁰ мовою, якої і до цього часу не можуть визнати за справжню літератори, що пописують у ленінградських журнальчиках?

Вони можуть заспокоїтися: Досвітній так само схожий на Лоті або Фарера, як Слісаренко на П'єра Бенуа, але революція утворила чудо, що віщував ще Гоголь у «Страшній помсті»,— «Раптом стало видно далеко на всі краї світу. В далині засинів Лиман, за Лиманом розлилося Чорне море, бувалі люди взнали й Крим, що горою піднісся з моря, і багnistий Сиваш. По ліву руч було видно землю Галицьку...» І ще далі і ще ширше: в Азію, в Європу, в Америку й Китай виявилось можливим глянути з меж літератури, яка, здавалося б, волею долі засуджена на те, щоб жити, віривши, «що тільки й світу, що в вікні».

Ми далеко не вичерпали всього матеріалу нашої художньої прози за минулий рік. Можна було б спинитися ще на прозі журналів та збірників, на творах К. Аніщенка («Мироносниці» в «Червонім шляху»), А. Головка, Я. Качури, С. Жигалка, І. Микитенка, Гордія Коцюби (якому давно б уже слід виступити з окремою книгою) і багатьох інших, відзначених або недостатньо відзначених критикою. Але вичерпати матеріал, також як і всі пору-

* Доленго М. Повсталий Схід // Червоний шлях.— 1925.— № 4.— С. 210—215.

** Автор цієї статті до оцінки й розгляду «Тюнгуя» в зв'язку з новим його виданням гадає ще повернутись.

шені ним питання, ми й не збиралися. Почекаємо виходу окремих книжок. Ось одна з них — «Буремна путь» Аркадія Любченка (Книгоспілка), яку видано недавно, дає підставу сподіватися, що врожай 1926 року якістю принаймні не поступиться минулому. Ще завчасно казати про розцвіт, але, зокрема, проза 1925 року — симптом гарно-го й великого майбутнього.

Треба тільки продовжити роботу в справі поширення кола тем та форм. Не тільки в далекому, тут під руками лежать побутові шари, майже ще не зрушені. Не критикові пропонувати художникам теми, але не можна не подумати про те, що белетристика наша ще мало висвітлила, приміром, життя фабричного пролетаріату, або побут нового пролетарського студентства, або життя й настрої української еміграції, або навіть непівський побут, який, звичайно, може дати матеріали не для самих тільки веселих анекдотів. Не кажемо вже про такі великі та цікаві завдання й галузі, як, приміром, зображення масових рухів, масової психології або світ трудових процесів та техніки, або завдання показати не тільки розклад старого побуту, а й конструкцію нового — нових людей не тільки як ілюстрацію до того або іншого пункту партійної програми, а як живих, що мислять, почувають та терплять; людей, що іноді болісно розв'язують для себе проблему у відношенні особистого до загального... До всіх цих завдань наша белетристика вже підходила, але вони потребують глибшого та ґрунтовнішого оброблення.

А історичне минуле нашого народу — хіба там мало тем та сюжетів, які ждуть, щоб за них узявся письменник з пролетарської думкою? У російській літературі нещодавно одна сибірська письменниця, Ганна Каравасва, дала, приміром, цікаву спробу — повість «Золотий ключ» з життя XVIII віку. При цьому слові — «російський XVIII вік» згадуються романи Гр. Данилевського, Саліаса⁴¹, стилізації поетів початку століття, малюнки Бенуа⁴² або К. Сомова⁴³. Але в протизвагу цим образам старого мистецтва в повісті Каравасвої головними дійовими особами є не дворянські особи у вишиваних камзолах та напудрованих париках, а робітники «Кольванско-Вознесенских его императорского величества заводов». Епоху перших років Павлового царювання показано не зверху, а знизу — з копалень, казарм, сел, робітничих хат, де кипіло життя, де творилася своя, чужа дворянському мистецтву, історія. Наше минуле, що давалося його нам до цього часу тільки повитим у романтичний серпанок, тільки під специфічним соусом, багате на теми, здатні схвилювати, не відриваючи від сучасності: від великих масових рухів XVIII віку до трагічної історії військових поселень на Слобожанщині за Аракчєєва* і ще далі...

Побіжно з поширенням тем ставитимуться і розв'язуватимуться формальні завдання. Відрадным фактом є збільшення інтересу до питань теорії літератури, до літературної техніки в колі молодих

* Мимохідь відзначаємо, що історію цих поселень на Слобожанщині, до останнього часу взагалі мало відому, дослідила О. Д. Багалій-Татарінова в роботі, яка незабаром вийде друком.

письменників. Зовсім не треба приставати на погляд «формалістів», щоб визнати важливість та актуальність цих питань. Цілком слушно один з учасників літературного диспуту в ВУАН (24 травня 1925 р.) підкреслив їх загальнодержавне значення. «Коли ми протиставляємо свою державну й військову міць Європі, ми відчуваємо потребу закладати Доброхем, напружувати всі свої культурні ресурси. Чому ж у літературі ми вважаємо за краще зоставатися при кустарництві, «просвітянстві», проти танків висуваємо тачанки, а то й вози, цілий козацький табор з возів складений» *.

Здається, що з «табором» цим скінчено і що в даний момент ніхто з письменників, що серйозно ставляться до справи, не буде «помірквані бажання» учасника диспуту визнавати за нездійсненні та максимальні. Ми ладні потверджувати це на підставі всього передущого огляду. Стилистично, очевидно, художня проза і далі буде йти визначеними двома шляхами. Один, зміцнений традицією, шлях ліричної повісті — рапсодії, з інтродукціями й фіналами, з переходом ритму на вірші, з піклуванням про звукову інструментовку, з музичністю композиції. Цей тип встановився в літературі досить тривало. Сучасний критик, маючи його на увазі, вважає, приміром, що «український імпресіонізм є трохи що не расова риса». Щодо «расових рис», ми міркувати не будемо, але для кінця ХІХ та початку ХХ віку ця риса справді характеристична. Другий шлях — до прози як до особливої стихії словесного мистецтва, до прози, яка «потребує думок та думок» (Пушкін)⁴⁴, яка одмітна проти лірики самим способом сприймання дійсності, особливо «іронічною» (іронія може бути і співчутлива) об'єктивністю, особливим ритмом, несхожим на ритм віршів, — до чіткої, точної «класичної» прози. Саме вона властива великим задумам, великим побудуванням, що до них наша белетристика тяжить і неминуче мусить прийти. Побіжно стане поширюватися словник, очищаючись також від засмітливої образної шумихи передреволюційної доби.

1925 рік дав нам велике число новел, оповідань та нарисів. За найближчих років, поряд з цими малими формами, ми мусимо сподіватися на появлення в нашій літературі великої форми — роману.

* Зеров у «Шляхах розвитку». — С. 29.

УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ ПІСЛЯЖОВТНЕВОЇ ДОБИ

«І день іде, і ніч іде»¹, а революційний наш репертуар і досі в стадії народження. Підручники української літератури, що обіймають творчість наших днів, говорять про повість, про віршовану поезію, лірику; про драму ні слова. А пишуть же чимало: молоді письменники саме до драматичного жанру особливо тягнуться. Є два три імені, відзначені критикою й глядачем. Є «Українське товариство драматургів і композиторів» і «Асоціація революційних драматургів», «Книгоспілка» видає «Театральну бібліотеку», видає «Рух», ДВУ теж видає.

А репертуару таки немає. Може, він є, та тільки режисери та керівники театрів, як та примхувата Галя в байці Глібова вередує². Вони, сказано ж, «гоноровитий народ». Не панькаються вони з нашим братом-драматургом. А дарма, ой дарма, бо не в кого ж, як у нас, «доведеться води напиться...».

У цім жарті сучасного нам автора є певна частка правди. Таж ні. Не драматурга чекають вони, а репертуару. А репертуар — це не чотири й не п'ять п'єс, хоча б і цілком придатних для постановки. Репертуар припускає можливість ширшого як на дані сили та спроможності вибору. Кілька викристалізованих (а чей же викристалізованих) імен ще не дозволяють говорити про драматичну літературу.

Причини зрозумілі. З усіх форм літератури — драматична найпізніше починає справдішньо відображати психологію та ідеологію життєтворчого класу. Коли література взагалі пасе задніх, драма пасе задніх більше, ніж повість або лірика. Драма — технічно найскладніша. Історія розпочинає нову добу: старі досвідчені письменники або замовкають, або на превелику силу перестроюються на новий лад, — молоді ж, ідеологічно міцні, саме в драматичному жанрі натрапляють на такі труднощі, які одразу не перебороти.

Додамо до цього, що напередодні революції український театр, як і театр руський, переживає, як відомо, «кризу», не настільки гостру, може, як у сусід, — та тільки тому, що в лабетах цензури й кризу цю він міг відчувати лишень наполовину. Проте й у нього був такий самий убивчий розлад сценічного попиту на драматичну продукцію зі станом самої продукції, як і в інших.

Від старої «побутовщини» він уже відходить, а що нового пропонує йому література? Драма «для читання», що їх з великими труднощами треба було перетворювати на драми «для виконання». Драматичні поеми Лесі Українки? Як би високо ми не ставили цю

«титаніду» нашої поезії, проте ми таки повинні визнати, що нема ще ні акторів, ні глядачів, які б могли перетворити ці поеми в театральне дійство. В драматичній формі писав Олесь, писала Старицька-Черняхівська, проте лишень Винниченко з нечисленними наслідувачами давав «новий репертуар». Цією «спадщиною» театр після жовтневої доби, звичайно, не міг жити — не міг її взяти за вихідну точку своїх шукань.

Серед цих «шукань», що почасти зводилися до європеїзації репертуару за зразками польської, скандинавської, руської модерністичної драми, революція й заскочила театр. Вона проорала межу, що поставила ці спроби по той бік історії, який ми звемо далеким минулим. Драматургам, що почали свою роботу ще до жовтневого виру, що опинилися після Жовтня в ролі попутчиків, довелось пильно вдумуватися та дивлятися в нові для них форми життя, і не відразу вони знайшли в собі тони, співзвучні з епохою.

Типовий такий «попутчик», приміром, молодий, але досить плодотворий і безумовно талановитий Мамонтов. Драматичну роботу свою він почав року 1918-го п'єсою «Дівчина з арфою», надрукованою в «органі незалежної думки» — «Шлях», утворенім молодими письменниками, яких не задовольняв художній консерватизм «Літературно-наукового вістника». Від того часу Мамонтов написав ще десять п'єс (крім інсценізацій). Цифра для молодого письменника значна. Кожна з цих п'єс — наочний крок вперед. Жодна з-поміж них не дозволяє говорити про автора ні як про письменника, що зупинився, ні як про письменника, що викристалізувався... Проте ріст — річ безперечна. Виразно видно й те, як щораз глибше вкоріняються в Мамонтова ідеї та почуття нашої доби, як чимраз настирливіше захоплює його її вир.

Чей же давно написані і «Дівчина з арфою», і «Драматичні етюди» (1918—1919 рр.), і драма «Над безоднею» (1920). А читаючи їх тепер — ніби переносишся в якийсь інший світ, наївний і далекий. Пожовклою книжкою тхне від їхніх дійових осіб і від їхніх настроїв. Проносяться тіні Ібсена, Пшибишевського, Тетмайєра, Винниченка... Дія — поза простором і часом, та час і не важкий: дійові особи такі високошляхетні, такі витончено чулі, що, звичайно, існувати вони могли тільки у мріях, а не в життєвім оточенні драматурга. Чинять вони, до речі, мало, але вони мріють і говорять, а говорять лишень про «високі матерії». Земні клопоти чужі їм, їх хвилюють вічні проблеми. Та на авторове горе, в устах його персонажів ці проблеми виглядають банальними, часом навіть смішними. «Що більше важить на терезах вічної правди — чи найбільший твір генія, чи найменша сльозинка неповинної людини?»³, «Що має більшу силу над душею людини — голос її покликання чи музика спільних спогадів»⁴ і т. ін., і т. ін. Так запитують один одного й глядача щонайталановитіші професори, геніальні артисти, знамениті музики й поети десь на терасах Ібсенівських вілл, на берегах бурхливого символічно-шумливого моря.

Ібсена звали «поетом проблем», в українській літературі Винниченко з деяким запізненням взяв роль Ібсена, Мамонтов пішов тим

самим шляхом і довгенько йшов за ним. Але від п'єси «Веселий Хам» (1921) характер цих проблем починає мінятися: від питань, так би мовити, «естетичних» драматург переходить до проблем соціальної етики. Відповіді його (до цього другого періоду належать, крім названої драми, ще й трагедії — «Коли народ визволяється», 1922 р., «Ave Maria», 1923 р. і «Батальйон мертвих», 1925 р.) — все ще відповіді ідеаліста, учня Ніцше (епіграф до «Ave Maria») та Ібсена. Коли народ визволяється? «Коли він сам робиться паном усього свого життя». Здається, просто. Ні, автор висуває ще й інші відповіді: «Коли він визволяється від себе самого, коли він переможе в собі самому те, що робить кожного з нас рабом природи і життєвих обставин» і ін.

До впливів Ібсена приєднуються впливи Верхарнових «Зір» (масові сцени)⁵ та німецьких експресіоністів. З самотніх кімнат дійсно вийшли на широкі майдани схематизованих до абстракції міст сучасної Європи. Дійові особи вже не символи, а алегорії. Сліди наївної символіки, не чужої ще й «Веселому Хамові» (останній акт), зникли. Автор став байдужіший і сухіший, ще розсудливіший. Міркує він устами своїх героїв, але поруч з ними в кожній п'єсі живе та рухається людська маса. Не їй належить передній кін сцени і не нею визначається характер трагедії, але крок наперед, хоч і не зважливий, зроблено. Автор уже став лицем до своєї доби. Проблеми, що він їх ставить тепер, можуть хвилювати глядача: про взаємини індивідуума та колективу (Винниченко), про «справжнє» визволення, про релігію й форми боротьби з нею, про «береги визволення», до яких людство йде «крізь божевілля і кров» («Батальйон мертвих»).

Ще крок — і ми вже на твердому ґрунті радянської землі, в українському селі Димарівці 1917—1918 років («До третіх півнів», 1924). Перетворення несподіване, але оскільки Мамонтов живий та талановитий драматург, воно мусило статись. Примари починають набиратися тіла, сповняватися кров'ю й жити. Щоправда, часом, приміром, у словах волосного писаря Антона Гужія, де-не-де чути ноти філософського резонерства яких-небудь Альбертів або Леонів із п'єс попереднього «схематичного» періоду. Довге перебування в самотньому кабінеті відбилося на зовнішності дійових осіб деякою їх блідістю та анемічністю... Але поворот стався: перша спроба «зійти» з верховин метафізичного аероплану минула щасливо. І судячи по останній, ще не видрукуваній комедії Мамонтова⁶, він і не збирається найближчим майбутнім знову ширяти в захмарних високостях.

Гарний знак — те, що він доторкнувся до твердої землі, може, і йому надасть сили Антея і допоможе, технічно добре озброєному, дати нарешті п'єсу, що «ударит по серцям з неведомой силою»⁷.

ДМИТРО ЗАГУЛ

Із зелених Буковинських гір прийшов Загул до нашої післяжовтневої літератури, і довгу тяжку путь перейшов він, стаючи українським революційним поетом. Перші спроби пера віршами Загул надрукував 1906 року; отже, за поетом більш як двадцять років літературної роботи — термін чималий, особливо якщо взяти на увагу високу якість цієї роботи, щоб забезпечити собі повне право на увагу кожного, кому дорога й близька наша новіша література.

Шлях поетів був важким і довгим не лише в галузі літературних шукань. Цей інтелігент із філософським розумом, що в одній із своїх давніх книг доходив до меж своєрідного світогляду, який можна було б назвати «містичним нігілізмом», цей ніжний і витончений лірик, що так співуче передає трудно вловимі настрої від спостереження над життям і природою; цей письменник, насичений враженнями від літератур усіх часів і різних народів — од Біблії до «Фауста» Гете, від «Книги пісень» Гейне до творів сучасної німецької лірики, від античних поетів до російського символізму в особі Бальмонта, Брюсова та інших, — вийшов із кіл найбіднішого буковинського селянства, з маленького і глухого села Мілієва (коло м. Вижниці), що в 90-х роках минулого століття жило ще віруваннями і звичаями мало не патріархально-родової доби.

Батько поетів був неграмотний, а про те, яким було оточення, найкраще свідчать слова самого поета: «До останніх днів війни в тому селі не зникали дикі забобони, яких я ніде інде не зустрічав. Я змалку був дуже хорovitий, під час дихання в мене на грудях западали три ямки. Сільські знахарки вирішили, що я народився з трьома душами, і ці «три душі» вибивали з мене оригінально: в старій групі просвердлили три діри, з них дві крайні забили чарівними кілками, а середню залишили. Коли це не зразу помагало, то мене «продали» крізь вікно сусідам за четвертака, а потім назад відкупили...»¹

В цьому напівдикому оточенні була своєрідність, була якась своя поезія. Близько здіймались гострі вершини чорногірських верхів, синіли ліси, повиті імлистим туманом, синіло ясне небо передгір'я, не втихав вічний шум Черемоша, що його стільки разів ослівав, так би мовити, увічнив поет, починаючи з першої книги до подаваної нині. Ще будиши дитиною, він жадібно вслухається в шуми і шепоти старих дерев, так само як довгими осінніми та зимовими вечорами прислухається він до оповідей старих людей і сусідів; залізши на гіч, слухас про давню давнину — про турків та татар, про незабутню

повіки-вічні панщину; про героїв-опришків, про лісові дива, про дива потоків, про лиху силу, що в особі «нетрудних, пекунів, щезників, перелесників, нявок, лісовиків, чугайстрів, аридників»² насилас на бідного селянина мор, голод, морози, хмари, і про силу добру, про дива далеких країн, де, наприклад, живуть рахмани, що ходять під нами голі, догори ногами, де не заходить сонце і панує вічне літо. А більше за все, згадує поет, «сподобалися мені оповідання про славних опришківських вагажків, як Довбуш, Пегрій та Муха, що карали польських панів та волоських бояр за кривди народу. Скільки пісень переслухав я з цієї своєрідної гуцульської епопеї!»³ Співала їх мати, вчила старша сестра, оповідав про них, як по писаному, неписьменний батько. А часами брав батько флюяру (щось подібне до нашої чабанської сопілки) та так грав у неї, що сусіди плакали...

Чи ж мало в цьому оточенні поезії, де минало поетове дитинство (народився він 28 серпня 1890 року), і чи не нагадує воно одної романтичної казки, чогось на зразок «Лісової пісні» Лесі Українки? Але казка ця має зворотний бік, що й романтикові не здається за ідилічний. Ідейному убозтву цілком відповідало й матеріальне. Велика сім'я жила в безпросвітних злиднях. Земля — «кляпчик суглинку та супіску». Батько ходив на заробітки до пана-дідича (і можна собі уявити, які вже були ті заробітки — 40 коп. за роботу з самого рання до ночі) або жати на панському лану за п'ятнадцятий сніп... Внаслідок цього — голод, що став за щоденне явище, майже за звичку. «Ми сліпши од голоду, така хвороба була у нас від недоїдання»⁴, — з трагічним спокоєм згадує поет. Батько помер на 47-му році життя від сухот; син залишився живий, і в житті йому повелосся на добре.

Завідателя школи, Василя Завадюка, зацікавив здібний, на свої роки надто тямущий хлопець; він своїм коштом підготував його і послав до казенної Чернівецької гімназії. Звичайно, Василь Завадюк гадав зробити добре діло; за тих років (1903) гімназія для юного Загула була, мабуть, за єдине вікно до світла, але здобувалося це світло ціною великого душевного й розумового зламу. «Класична німецько-українська гімназія і бурса покляли на мене свою глибоку печатку. Тих років я не зможу забути, так вони в'їлися в тямку... Хто не знає австрійської класичної гімназії, той і не зрозуміє, чого світогляд галицької та буковинської інтелігенції такий до жаху обмежений. Там вчили специфічному австрійському кар'єризму і рутенсько-австрійському патріотизму. Напихали дітей знанням, що витворювали якийсь туманний ідеалізм під флером буржуазно-попівської ідеології і поваги до чужої німецької чи польської культури. Бурса, в свою чергу, виховувала дітей в старому народницькому українофільському дусі й не допускала дітей до заборонених радикальних та соціалістичних ідей»⁵.

Од принесених з дому настроїв і зародків світогляду не залишилося вже й сліду — їх давно приглушило безсистемне, хоч і чимале читання, де до Шевченка, Квітки, Куліша, Стороженка, Франка та Гоголя гімназія додала античних і німецьких класиків, а підпільний гурток шкільної молоді, почасти зв'язаний з галицькою радикальною

партією і почасті — з робітничою соціал-демократією, — радикальних, навіть і соціалістичних письменників. Старе одійшло, молоде хаотично шумувало в голові молодому поетові, що вже почав був виступати в пресі (хоч під час вакацій йому доводилося забувати про літературу, працюючи на фільварках і панських буряках); його вже помітили місцеві народники — Смаль-Стоцький, Попович та письменники Маковей, Б. Лепкий, Кобилянська; під той час поета вже втягло в орбіту впливу українських модерністів — Олесья, Вороного, Чупринки і поетів галицької «Молодої музи». В 1912 році Загул — постійний співробітник «Нової Буковини» і помічник редактора «Народного голосу»; він слухає лекції на історико-філологічному факультеті Чернівецького університету, як раптом новий, несподіваний поштовх знову вибиває його з життєвої колії, що була намітилась, і кидає на нову дорогу, яка зненацька йому простелилась.

Цей новий товчок, що перевернув життя цілій Європі, була імперіалістична війна 1914 року, яка перенесла Загула з батьківщини яко «заложника» в межі колишньої Російської імперії — на Україну, що в той час переходила ледве чи не через найчорнішу смугу свого історичного буття і зовні майже не виявляла ознак свого історичного існування. Під п'ятою реакції, військових і надзвичайних положень, військової цензури тощо доходив краю розпад української буржуазної і дрібнобуржуазної суспільності; в літературних колах розросталися песимістичні настрої, настрої анархічного індивідуалізму, пасивності, містики. На все «лягала важка гробова печать утоми й знесилля, наступила ніч»*.

Опинившись у колі таких настроїв, Загул, винісши з рідного села «аморфну в класовому розумінні психологію», оброблену на казенний штиб в австрійській класичній гімназії, з хаосом не вирішених ще для самого себе суперечностей у своїй власній свідомості, зрозуміла річ, не міг перевищити всіх інших, і крізь присмерк реакційної ночі по-пророчому провістити майбутню зорю революції. Він як поет поплив за індивідуалістичною течією з ухилом до філософського ідеалізму в поезії, що у нас повелося давати їй назву українського символізму.

По суті, звичайно, у своєму першому збірнику «З зелених гір»⁶, що його надруковано 1918 року, але складено з віршів різних періодів, Загул у дуже незначній мірі виявляє себе як символіст. Символізм яко поезія відтінків, натяків, що шукає суто емоціонального впливу на читачів, що намагається стерти межі між поезією і музикою, не даючи певних слів-назв речам, а закорінюючи лише «ідею» про них, символізм Верленів і Малларме, символізм Тичини доби «Сонячних кларнетів» був ще чужий Загулові, насиченому враженнями від німецької романтики, що по-своєму переспівував любовну лірику Гейне і перекладав українськими віршами біблійну мудрість Еклезіаста та жагучі строфи «Пісні пісень» і не завжди глибоку «співучість» Бальмонтову. Далекий ще тут Загул і від символізму,

* Слова Я. Савченка із статті про Загула // Життя й революція.— 1926.— № 11.

цебто від того світогляду, який в реальній дійсності шукає відповідності світові, що є по той бік, вбачаючи «под грубою корою вещества... нетленную порфиру»⁷, за відомим висловом Володимира Соловйова. У Загула — поки що романтична спрага, «томление» (Sehn-sucht), «мрії недомріяні», і лише зрідка — вибухи песимістичної скарги на безсилля, відсутність крил, на неможливість злетіти над землею (над безрадісною сучасністю?), подолати крилатого змія, що стереже наше щастя, і неможливість це щастя здобути.

І ритм вірша, і образна символіка майже не підносяться в цій першій, сіренькій на вигляд книжці вище за середній рівень українського модернізму. Але поет уперто працює над собою. В Києві 1915 року він одшукав свого земляка В. Кобилянського, такого самого, як він, «заложника», колись діяльного члена чернівецького гуртка молоді, талановитого поета, кому рання смерть (помер 1919 року) не дала розгорнути неабиякий талант, і подружив з ним; разом з Я. Савченком, О. Слісаренком, М. Семенком, В. Кобилянським, П. Тичиною та іншими Загул стає за діяльного члена художньої групи «Біла студія»; 1918 року бере близьку участь в «Літературно-критичному альманахові», а 1919 року — в «Музагеті». На сторінках «Музагету» видрукувано його велику теоретичну статтю⁸, де він проголошує гасло «ідеалістично-поетичного мистецтва», що його джерело — поетова свідомість, а творча сила — могутність сильної індивідуальності, яка «є для нас доповненням і збагаченням нашого звичайного існування».

Одночасно (в 1919 році) виходить книжка його віршів «На грані» — вже друга, але перша в тому розумінні, що вона виявила в Загулові високий поетичний хист, майстерність вірша, цілість і своєрідність поетичного світовідчування. Разом із цим, це одна з найстрашніших і безнадійних книг, що їх створив український модернізм.

Настрої її, звичайно, не до революції стосуються: їх підготувала попередня доба, і книга ця є для історика нашої суспільності дорожочинний матеріал, документ того розпаду й одчаю української інтелігенції, що зайшла у безвихідь, про що вже говорилось вище. Книжку цю характеризують, звичайно, як «містичну»; поет одійшов од дійсності, якої він не міг сприйняти, до іншого, надчуттєвого світу — до «країни мрій, де жив перед віками». Але цей світ, це «вічне Ніщо», містицизм приводять поета не до позитивного, а до негативного: це не містицизм, а своєрідний містичний нігілізм. У цій «країні мрій» немає ні сліз, ні горя, ні болю, ні нещастя⁹, ні хмар — там «німий язик, німа розмова, душа німа»; це щось на зразок буддійської Нірвани, чудне буття в небутті, в яке поет вірить, не вірячи («Наші едеми тільки фантоми, наша розрада — сон життя»). Але при темному світі цієї Нірвани стають безнадійно-даремними всі людські змагання, майбутнє й минуле, і навіть творчість, єдине, задля чого варт би жити. «Замовкне, поживкне, зав'яне вся творчість людської руки». Ціла книжка — дійсно безупинна панахида, що її проспівав поет собі самому і своїм однодумцям. Дійшовши до такої «грані», куди, здавалося б, можна йти далі? Але панахида була передчасною: її

правилося не над небіжчиком, а над поетом, що заснув летаргічним сном; одмирало випадкове, що назносила на душу схоластика бурси, гімназія, мудрування художньо-артистичних гуртків, які засідали на баштах із слонової кості, високо над світом. Здорове селянсько-незаможницьке ядро не дозволило Загулові вмерти духовно. Навіть у тому сні летаргічному, що його записано віршами у збірнику «На грані», в поета раптом вихоплювались крики протесту проти самого себе:

Ні! Я вам не вірю, що кінець так скоро,
що й ця надія згине з нами враз,
що впаде остання нетривка опора
і безодня чорна поховає нас.
Ні, я вам не вірю, що даремна праця,
запал і завзяття довгих поколінь,
що діждатся щастя нам таки не вдасться
і прийдеться впасти групами в глибінь...

Не вірю у своє безвір'я! Адже навіть у цьому млюсному сні перед поетом вставали раптом рідні картини, допливав гуркіт далекого Черемоша, спів з асмучених флюяр, стогін журної трембіти. Він-бо добре знав, чого журні й жалібні ці пісні,— бо в душі йому, що випередила «нижчу братію» на «сотні-тисячі миль», жило кохання до цього болю і до цього суму, і на вершинах своєї самотності він, згадуючи про цю «нижчу братію», мав право сказати:

Вам не чужа моя душа,
в пій плюскіт і ваших хвиль...

(«Ранкове сонце»)

І от це селянське ядро, до болю, до краю вистраждана трагедія інтелігентської одірваності і негування поезії, що його був підкреслив поет у вищезгаданій статті «Музагету», негування поезії як справжньої умілості, визнання першинства «змісту» над формою — все це не дозволило Загулові залишитися збоку, закріпити за собою позицію спостережника того величезного перевороту, що дійшов своєї крайньої межі саме тоді, як виходила у світ книга «На грані». Книга ця, справді, провела межу між Загулом-модерністом і Загулом — революційним поетом. У 1919 році він ще хитався, не знаючи, що вибрати¹⁰: Марію, яка стоїть, як скорбна тінь, коло хреста і нагадує про всепрощення, покору, неможливість мати повне щастя на землі, чи Мару, втілення людської свідомості, що протестує і утверджує сама себе; тепер у книзі «Наш день» він рішуче закреслює перше лірико-філософське сприймання Марії і Мари одночасно:

Ви обидві — русокосі,
і один над вами бог!
Будьте так, як було й досі —
серце в вас обох.

Твердо й свідомо стає поет під гордий прапор колишньої Мари — під червоний прапор пролетарської революції, що їй присвячено книжку віршів 1919—1925 років «Наш день» та книгу «Мотиви», яка мають видати.

Критика, за небагатьма винятками, не виявила певного ставлення до цього нового періоду Загулової творчості. Високо ставлячи збірник «На грані» в формально-поетичному відношенні, вона має нахил ніби сумніватись у художній цінності новіших революційних віршів Загулових. Вказують, що, мовляв, «попередній світогляд дає себе відчутти, і письменник в своїх революційних віршах лишається більше епігоном символізму, як творцем нової пролетарської літератури». Чудний докір! Хіба сам Загул претендує де-небудь на звання творця нової пролетарської літератури? Він заявляє лише про свою цілковиту відданість справі пролетарської революції, і з ідеологічного боку пролетаріат може вважати його за одного з найближчих йому революційних поетів. Хіба цього не доволі? Щодо епігонства, то це питання, чи так уже зле революційному поетові наслідувати деякі завоювання, що їх здобув символізм у галузі поетичної техніки, як це здається. Те, що поет для своїх нових думок і почуттів не знайшов цілком закінченого нового стилю, що йому часами трапляється впливати нове вино в старі міхи чи форсувати свій голос, який йому дала природа, примушуючи свою «сопілку» звучати, як звучить військова труба («криком сопілки кличу до вас»), — чи ж це вже така дивна річ? Чи ж багато взагалі з поетів нашої доби зуміли позбавитись різних слідів літературної традиції, знайти свій і до того закінчений стиль, та чи їй знаходять взагалі ці стилі одразу, з особистої ініціативи, чи їм допомагає в цьому вища надпоривність? Стиль — це вираз епохи, що досягла певної завершеності, достиглості внутрішніх соціально-економічних форм; стиль — це, так би мовити, стабілізація певної форми. Ясна річ, що до цього нам ще далеко. А відшукувати в збірнику революційного поета слова, що він їх запозичив із церковного вжитку, і тріумфувати — який же він, мовляв, пролетарський поет, коли він говорить про чотки, притвор небесний, про богомольця і т. ін. — чи не значить це робити не важке, але, м'яко кажучи, доволі нікчемне діло? Слова як такі не є ні революційні, ні контрреволюційні: слово, вихоплене з контексту, — мертвий препарат, це говорив ще Потебня; можна у своїх віршах одмінити геть усяке слово революція, а з епітетів достаточо базуватися на прикметниках, що означають червоний колір, і від цього всього аж ніяк не стати революційним поетом.

Що ж дає Загул у своїх останніх книжках? Якщо цілий збірник «На грані» побудовано, як ми вже говорили, на тематиці негування, то переважний настрій книги «Наш день» і книги «Мотиви» — це настрої радісного сприймання життя, що перетворилось і очистилось у грозі революції. Книга «Наш день» починається з гімна на честь «жовтневого вихору» (як у другого славетного колеги по перу, в П. Тичини, за символ революції править вітер), що перевернув стародавній лад, засіяв у серцях зерно нових надій, здмухнув із людей прах старовини, це той вільний вітер, що один лише зможе вирвати з серця народного сум віковий. З ним для нас настала нова доба, доба праці, любові й знання. Чудовою стала вільна земля, безмірну радість знайдено в кожній незначній її дрібниці. На світі для поета віднині найціннішим є те, що росте й рухається і рухає інших

вперед; початок книги «Мотиви» присвячено дифірамбам — пісням хвали, що оспівують Весну, Водоспад, Сонце, людське серце і саму Пісню, «вільну, ритмовану мову»¹¹, що хвилює й організовує емоції людські, єднає людей в колектив, прикрашає й освітлює життя. Поет хоче навіяти нам настрої високого й ясного оптимізму, але оптимізму, що його засновано не на філософському спостереженні, не на пасивно-мрійному «виправданні буття», а на вірі в майбутнє і на активній любові до земного і до землі:

О люба земле, рідна земле,
Пилинко в бурі світовій! —
Далекі заклики даремні, —
Бо я до смерті тільки твій¹².

Проте в цьому оптимізмі немає ні перебільшення тих успіхів, що їх досягла революція, ні тієї, нібито молоді, наївності, що нею люблять задаватися інші поети, які називають себе революційними поетами. Автора «Нашого дня» і «Мотивів» не залишають гіркі думи про долю братів, які ще носять «чужої держави іржаве ярмо», і не раз думка його лине туди, до вбогої і малої Буковини, що лежить нині під чоботом румунського жандарма, до берегів Черемоша, куди ще не долинув заклик волі. «Брати мої в неволі, батьки мої в ярмі», — цього не забуває поет, і цій пам'яті ми зобов'язані тим, що є кращого на сторінках подаваного збірника. Його не перестало мучити «гуцульське горе», він хотів би, щоб його надійна пісня, пісня туги й віри в те, що визволення станеться неминуче, долинула «до друзів незабутніх, до стомлених сестер», «до голої голоти», долинула до пригнобленої країни його дитинства і юнацьких літ. Настане час, коли ці поневолені й інші обдурені, й ті, що самі помилились, закордонні брати й сини України зберуться до купи і разом займуться працею титанів — будуватимуть майбутнє.

До цього майбутнього готується і сам поет, і на сторінках своїх найновіших книг увесь час перевіряє свій власний світогляд, чинить ніби над собою суд. Хіба ж іще Гете не сказав, що творити — це значить судити себе найсуворіше? Такі у книжці «Наш день» вірші «Може й так», «Серце одчинене», «Requiem», «Згадка» та ін. Такі в «Мотивах» — «На селі», «Вечірнє», «Далекі заклики», «Лірика скрут і турбот». «Чи живий я і чи потрібен сучасності — моїй революційній сучасності — і майбутньому? Так, можливо, мають рацію ті, хто говорив, що я відстав, помилявся, марнував даремно час, не виправдав надій навіть невеликого гуртка, але я ніколи не кликав назад, ніколи з мого серця не зникла любов до поневолених мас; я хитався, можу хитатися ще й тепер, але ж я не герой, не цвіт нації, не геній, я звичайнісінький робітник, і я робитиму скільки можу, скільки встигну:

Я все вкладу в одно горіння,
в одно терпіння все внесу,—

і нехай мене й тепер пориває часами до «лірики скрут і турбот», нехай і досі на дні моїм ворухиться якийсь лишок минулого, але я знаю, що для мене воно минуло...» Все такий самий тонкий лірик

природи (див. нижче «Сон лісів», «Осіній вечір», «Осіній мотив» та ін.), поет уже вільний од пантеїстичного ставлення до неї, він не шукає вже в ній «таємних відповідностей», не прагне розпустити, потопити свою свідомість в її бутті; він відокремив себе від протиставної людині стихії, і лише зрідка вона панує над ним, і він зливається тоді з її настроями («Бабине літо» в збірці «Наш день»). І вирок, що його ухвалює поет сам собі, признаючись у помилках, але спростовуючи несправедливі звинувачення, — це вирок, який диктує не поблажливість, а справедливість. Так, він має право, всупереч критикам, що зітхають за колишнім Загулом (адже це звичайний гріх критиків — «кадити мерцеві, щоб зачепити кадилом живих»), сказати про себе:

Сили ще стільки, й запал ще є!
Я — не сумний очерет.
Д'горі, д'горі, серце моє!
Я ще живий поет!¹³

Так, живий і потрібний новій літературі і новому культурному будівництву взагалі. В кого ж учитися молодим поетам техніки, від кого їм одержувати знання про літературну спадщину минулих віків, як не від Загула, що в своїй особі сполучає теоретика (він написав низку критичних статей, що з них було б варто уложити збірник; статті ці розкидано по журналах за підписами І. Майдана, Б. Тиверця та ін.; крім цього, він видав окремо 1923 року «Поетику», що мала широке застосування в студіях і гуртках молодих письменників) і практика, оригінального поета-знавця і талановитого перекладача шедеврів чужоземної літератури (перша частина «Фауста» Гете, Шіллерові балади і «Пісня про дзвін», «Книга пісень», «Нові вірші», «Германія» Гейне та ін.). Який приклад, як не цей, може переконати несталих, яку путь їм обирати і як перемагати в самих собі ті настрої занепаду, що їх переможно вижив і виживає в собі поет, що пройшов таку сувору життєву школу? Так, він іще живий поет. Навіть критики, що зустріли книгу «Наш день», зітхаючи та жалкуючи, вбачаючи в ній кризу, змушені були визнати, що криза ця «говорить не про занепад сил і завмирання таланту, це криза одужування, відродження, новизни»¹⁴, і що перед поетом ще довгий шлях внутрішнього «горіння й перегорання, поки загартується він яко новий поет». На нашу думку, книга «Мотиви» окремими частинами свідчить про те, що загартування це вже відбувається.

Яке ж місце має Загул у сучасній нашій літературі? Колишній символіст, він тепер далеко відійшов од символістів і в галузі змісту, і в галузі формальній. Колись можна було говорити про ті впливи, які мали на нього Вороний і Олесь, Гейне і старше покоління російських символістів (Бальмонт у книжці «З зелених гір»). Перегортаючи його останні книги і згадуючи про ці впливи, тепер думаєш хіба лише про Брюсова, Брюсова передостаннього і останнього періоду (післяжовтневого), чиї гімни на честь Міста, Людини («Хвала людині»), когось («Фарман чи Райт, хоч би хто був ти») і Жовтневої революції — зрідні Загулові «Нашого дня» і «Мотивів» формально й ідеологічно. Досить порівняти, приміром, «Третю осінь» Брюсо-

ва (з її закликом до вітру) із вступною п'єсою «Нашого дня» («Жовтневий вихор»), щоб переконатися, що обидва вірші близькі між собою як композиційно, так і стилістично; або ж порівняймо «Дифірампісні» і «Хвалу людині» з іншими дифірамами Брюсова. Обоє поетів зближує ще й те, що поезія їхня щодалі ставала поезією мислі: музичну стихію, що з неї вийшов Загул, яка ще в книзі «Наш день» породила такі речі, як чудесне «Ранкове сонце» і «Чотки часу», вже майже переможено в «Мотивах» (окремі вірші, як-от «Осіній мотив»), що початком своїм нагадує Верленову «Осіню пісню», — не в рахунок). Але можливий вплив Брюсова урівноважує засвоєння техніки Шіллерових «дифірампів» — Загул ніколи не заплутується в сітці власної ученості, як це трапляється з Брюсовим, ніколи не спускає з ока певного читача-розмовника; форма вислову в нього — проста і класично ясна; по-класичному вона стає поміркованою щодо новизни, і метрично вона строга. Ода, гімн, дифірамп — ось новіші жанри його лірики, і в них він не має конкурентів собі поки що в сучасній українській ліриці. Ці жанри — не єдині, до яких у нього зберігся нахил: інтимний лірик не вмер у ньому, але він з ригоризмом одкидає від своїх збірників або відсовує на останнє місце лірику інтимних настроїв, де ще відчувається символіст і в доборі образів, і в емоціональності враження. Навряд чи справедливий такий ригоризм. Адже поет, за словами самого Загула, «дійсний світ одбити в пісні мусить»¹⁵:

Життя, як море, змінне і бурхливе,
Він мусить знати всі його мотиви¹⁶.

А наша ж багата на переживання та думки доба — не лише доба великих бур, але й доба повільного і все ж великого переродження людської свідомості в найменших і найінтимніших її куточках. Такий поет, як Дмитро Загул, що його всиновила революція, і який почув себе за неподільну й активну її частину, має право привселюдно висловлюватись, має право на повний голос у хорі сучасних поетів. Революція не лише всиновила його; свого часу вона врятувала його від смертельної недуги, вдмухнула в нього нові сили; і хто може сказати, як іще широко розгорнуться крила заслуженого і все ще молодого поета і скільки ще нових мелодій сплете його пісня в серцях його нинішніх і прийдешніх читачів! Останнього слова він іще не сказав, він «ще живий поет», що його наново формує наша доба.

ВАСИЛЬ АЛЕШКО

Двадцять років тому вісімнадцятилітнім юнаком почав Василь Іванович Алешко¹ свою літературну діяльність,— і не можна сказати, що діяльність ця мала сприятливі умови, що життя пестило й голубило поета.

Біографічні дані, що їх розповідає поет про себе самого, дуже стислі, але за скупими словами постають невеселі образи ранньої боротьби — не тільки за шматок хліба, але й за можливість дістатися трохи ближче до світла науки, продовжити час свого шкільного навчання, що його батько — дрібний ремісник — хотів припинити на ступені навчальної школи. Батько хотів зробити з свого чотирнадцятилітнього хлопця кравця: мати держала руку за сина, а він хотів ще й ще вчитися; перемогли мати й син, хоч і незначна була їхня «перемога».

Батьківська хата, де панували злидні, початкова сільська школа в Тростянці, кравецька майстерня в Сумах і нижча сільськогосподарська школа там же; село, повітове місто і знову село — і так майже до самісінького Жовтня, до вікопомного 1917 року, що не для самого Алешка став гострою межею і в житті, і в творчості.

Скільки їх, таких як він, наш теперішній ювіляр, учнів нижчих сільськогосподарських та інших шкіл пробувало — чи то в хвилини несвідомого юнацького пориву, чи першого любовного захвату, чи просто під враженням прочитаних чужих віршів — виповісти самих себе в римованих рядках. Початкуючі поети завжди любили настроявати свою ліру на сумний лад. Але на початку ХХ століття і вся майже українська лірика настроєна була досить мінорно. Дев'ятсот п'ятий рік збудив був великі надії, але надії ці незабаром було опшукано — і в одного з молодих, найвидатніших 1907, приміром, року наших ліричних поетів — у першому ж збірнику радість «з журбою обнялась»². Ми кажемо, звичайно, про Олесея. В той самий рік, коли вийшла перша книга цього поета, що швидко вихопився в перші ряди, а тепер потроху забувається, Василь Алешко, селянський поет, написав свого першого вірша.

В той час селянських поетів, що вийшли із справжніх селянських низів, у нас, можна сказати, ще майже не було. Але різностанова інтелігенція народницького напрямку часто й багато удавалась до «сільських тем». У поетів-народників кінця ХІХ і початку ХХ століття теми ці поставали в оточенні явних або тайних сліз та зітхань. Згадаймо славновісні рядки Б. Грінченка:

Убогі ниви, убогі села,
Убогий, обшарпаний люд...

Смутні картини, смутні, невеселі,
А інших не знайдеш ти тут³.

З-за кордону славетному культурникові наддніпрянської України втворює трохи пізніш Богдан Лепкий: «Хати курні, соломкою покриті... голодний хлоп в старій подертій свиті — то рідний край і рідне село»; а поетична зміна, що приходить на початку ХХ століття, устами, приміром, М. Чернявського, продовжує традицію тих самих образів: «бідні села і хати, немов домовину», злидні, біднота, «одвічна п'ятка» і т. ін. В ліриці твердо усталився при згадці про село скорботний тон — і навіть картину природи, чи степу весняного, чи поля в жнива рідко не закінчувано рядками, пройнятими громадянською скорботою про меншого брата.

Молодий Алешко, мабуть, не раз читав і перечитував усі ці вірші, але, свідомо чи інстинктивно, не пішов шляхом цих традицій. Вже в одному з своїх ранніх віршів він змальовує образ раптом прозрілого сліпця, захопленого радістю нового народження на світ. Прозрів і відчув себе Людиною (з великої літери!), і «згадки не зосталось, що поводити його водив», і знову зав'ялий було квіт життя для нього зазеленів і зацвів, і радує його світ сонця, і відчуває він, що «жить не гидко». «Жить не гидко». Може, це сказано наївно й висловлено без великої поетичної майстерності, але важливо зараз не це, а саме почуття захвату життям, почуття, яке помітив у собі поет і позначив своїм ще напівдїтячим словом — і яке надовго стане визначним моментом його поезії.

Книга його вибраних віршів «Степи цвітуть»* досить помітно поділяється на два відділи: вірші, написані до Жовтня і після Жовтня. Жодного сумніву немає в тому, що, проти післяжовтневих віршів, передніші роблять враження часто наївної, незрідка шаблонної, обережної і помірної за своїми технічними особливостями поезії. Про це нам ще доведеться казати. Але світовідчуття, певніше сказати, психологія поетова і в першій, і в другій частині його книги одна. Ця психологія — уперте прагнення «до світла», це «жар юнацький», що робить його поезію ясним та радісним закликком усіх, хто, як і він, молодий серцем, — в путь, до сонця, до просторів запаханих, до бадьорого й ясного життя.

За такого світовідчуття — мотивам сліз та сумнівам не може бути місця: вони й прохоплюються в ранніх віршах Алешка тільки як виняток. А звичайно його вірші вже самою своєю формою свідчать про захват, що словняє поета. «Як безмірно я кохаю степ та сонце золоте...», «Як натхненно, як музично ллються співи до землі...», «Як чудово скрізь мережки виткав день цей весняний» та ін. В полі любо й гарно; в степу — чарівний розлив творчих сил, — і все повите пахучим димом літнього сонця, ясними мріями смілих, дужих юнаків, що для них і праця — радісне свято, а навіть сама думка про «закляття праці» органічно чужа й безглузда. Алешко показує нам косарів, чередників, орачів, женців, — і як яскраво відзначаються в нього ліричні образи цих трудівників від тих образів, що дали

* Алешко В. Степи цвітуть // Вибрані поезії. 1907—1927.— К., 1928.

їх поети народницької інтелігенції. Варто порівняти, приміром, картину «Жнива» в його збірнику:

Ляскіт. Гук. Розмова. Сміх.
Галас. Метушня панує —
Так негайно праця всіх
Гостро й радісно турбує — і т. д.—

з першою-ліпшою подібною картиною в того самого Грінченка:

Ні пісні, ні слова — затихла розмова:
Вся сила пішла на роботу.
З обличчя, як сльози, течуть на покоси
Струмочки гарячого поту⁴ —

щоб відразу, навіть не усвідомлюючи змісту, символіки образів,— у самому ритмі відчуті два різні сприймання того самого явища в поетів, належних до різних соціально-психологічних формацій. І вже ж, десь, певно, Василь Алешко частіш держав у своїх руках косу, частіш ходив за плугом, ніж поважний поет інтелігентського народництва, хоч доля й відірвала його від рядового селянства, причисливши зовнішньо, після закінчення агрономічної школи, до сільської інтелігенції.

Можливо, це далекі відгуки Кольцова або навіть Аполлона Майкова, що їх Алешко мусив був у пройдених ним школах нараз вичати напам'ять і декламувати — замість рідних поетів, над якими ще тяжіла печать заборони. Справді, читаючи:

Там косарку витягають,
Тут гарбу. Дзвенить коса.
Жваво й хутко насипають
В лантух меливо віса —

میمоволі пригадуєш, приміром, з Майкова:

Там сухое убирают;
Мужички его кругом
На воз вилами кидают...
Воз растет, растет, как дом...⁵

Але одне зрадливе слівце — «мужички» — порушує всю аналогію. У Майкова — любі, кукібліві мужички й баби, що «звеселяють піснею душу»: сам поет осторонь, милується цим святом праці. А Василь Алешко сам тут серед галасу й метушні, і в руках його коса, і слова про те, що він у степу родився, виріс у буйних хвилях трав, для нього зовсім не самий тільки поетичний вираз. Інша річ Кольцов: безпосередньо чи посередньо, але щось сполучає юнацькі вірші Алешкові з віршами руського поета-баршника. Але згадаймо думку про Кольцова Гліба Успенського, який вважав, що «ніхто, не виключаючи й самого Пушкіна, не заціпав таких поетичних струн народної (селянської) душі, народного світогляду, вихованого в умовах виключно хліборобської праці», як Кольцов, і наявності цих сполучувальних ниток не дивуємося.

Для всіх цих надпоривних настроїв у молодого поета зчаста ще не вистачає ні голосу, ні слів. З одного твору в другий переносяться ті самі епітети, ті самі метафори. Словар поетів поки що небагатий —

і від цього надуживання окремими словами впадає в очі особливо прикро.

Такі, приміром, слова «мрія», «казка», з похідними від них прикметниками. Майже в кожному з ранніх віршів Алешкових ми на них натрапимо: «країна мрій», «мрії легкокрилі», «настрій мрійний», «мрійний сон», «пісня мрійна», «чари мрії» і т. ін. Слова ці самі собою, звичайно, не погані, анітрохи не гірші від інших, але надуживання ними послаблює їхню значимість, приводить до шаблону. Слова ці самі собою якраз не гірші від інших — та й тільки. А бувають літературні епохи, коли слова ці входять особливо в моду, здаються письменникам і критиці поетичними за своєю природою. Поетові за таких часів годиться, так би мовити, за правилами літературного «гарного тону», бути безтурботним мрійником, слухати казок, що навіває природа, залітати в країну мрій, зневажливо одвертаючись од убогої дійсності. Український модернізм, оновлюючи частково традицію старої романтики, запровадив знову в широку літературну обіхідку «мрії», «казки», так само, як, приміром, Красу (неодмінно з великої літери) і т. ін. Василь Алешко, десь, певно, дуже чутливий до нової віршованої поезії, жадібно захоплюючись у журналах новими віршами Вороного, Чупринки, Олеся, засвоював почасти й обіхідний літературний словар епохи. Хіба не почувасться Чупринка в такому вишуканому образі, як —

Мімоси мрій заколихались
Під творчим золотим огнем.

Щоправда, «мрії» у поета-селянина, мабуть, були не ті, що в городян-модерністів, виразників психології буржуазної інтелігенції. Але про це можна було тільки догадуватися: пізніші вірші поета, проте, таку догадку цілком потвердили. І ще інше: всі ці «мрії» й «казки» поставали, здебільша, в щільному сполученні з образами степу, поля, літньої ночі, коли під вікнами липи пахнуть білим степовим медом, або раннього ранку, коли чисті сльози ночі блистять і горять росю на пелюстках, на колосках... Одне слово, вони родились «на вільному повітрі» — не в атмосфері вітальні, або кафе, або заставленого книгами французьких та руських модерністів кабінету. Це пом'якшувало банальність їх образів, робило їх свіжішими й безпосереднішими.

Отже, ранні вірші В. Алешка не позбавлені талановитості; а проте, якби їх автор у своїм літературнім розвитку спинився на тім щаблі, якого він досяг дореволюційними своїми віршами, про нього навряд чи варто було б багато говорити, і жовтнева література навряд чи могла б вважати його за одного з помітних своїх представників. Але талант нашого поета не належав до числа тих, які розвиваються одразу. Жовтнева революція, як ми вже казали, провела яскраву рису в його творчості. Вона зачепила в поетовій душі нові струни, що до того мовчали або стиха й зрідка бриніли, ускладнила його творчість новими темами й формами, поглибила своєрідність творчості, що тільки намічалась до того часу і піднесла поета значно вище того художнього рівня, якого він досяг до 1917 року.

Послідовність цього перетворення від нас поки ще схована, так як і часткові причини перетворення. Звичайно, велику роль відіграв тут факт приєднання Василя Алешка до виниклих після Жовтня літературних організацій. Із своєї провінції він на час переїжджає до Харкова, сходиться тут з художньою молоддю, переважно «лівого» напрямку, й виявляється, незважаючи на, здавалося б, властиву людям 28 років сталість смаку та навичок, дуже сприйнятливим до впливів цього «лівого» мистецтва, що висунуло під різними назвами — від футуризму до імажинізму включно. Але як раніш не повели його в свій табір українські модерністи, так і тепер селянський поет не зробився ні футуристом, ні імажиністом, незважаючи на окремі випадки виразного впливу Маяковського, на можливий вплив групи футуристів-словотворців, зокрема Григорія Петникова (автора «Быта побегов», «Книги Марии-Зажги-Снега» і т. ін.), що його вірші разом з Володимиром Сосюрою перекладав українською мовою, побіжно засвоюючи й словесну манеру, і своєрідність «почуття природи» цього письменника. Словотворчість, проте, не перейшла в Алешка досить вузьких меж, руйнацією синтаксису він не захопився, а окремим своїм тодішнім експериментам в царині слова він не надає тепер великого значення і не завів їх у нові свої поезії. А проте тон і стиль його поезії змінився: замість чабанської сопілки в ній зазвучали фанфари й сурми, легкі й акварельні тони змінилися густими й яскравими фарбами. «Нові дзвони, нова рима йде на молоді слова», — покликуював поет ще 1919 року, — і збірник 1920 року «Громодар» був їхнім потвердженням та виправданням.

Основний настрій не змінився. «Життя не гидко», — писав поет за свого літературного дитинства. І тепер він славить життя, молоді красні літа, весняне серце, молодий ранок краснопівного життя, переможні сили життя й революції. Але славословіє його стало гучніше й глибше. Спускаючись тепер до джерел життя з срібним ковшем свого творчого слова, вдихаючи під шатами міцних дубів п'янку силу, упиваючись світлом нового дня — Революції, вітаючи її дивовижні зміни, — поет відчув і в собі нову силу, і в околишнім новім житті невечернню творчу силу — «міць непобориму, силу вікову». Ця міць збагатила його лірику природи, любові, соціальних мотивів новими виразистими словами й грандіозними образами. В ній заклекотіла стихійна основа з усією своєю давньою, довгі віки скутою силою. Втілились до того зовнішньо сприймані сили природи, і вона вся сповеніла своєрідними постатями нової поетичної міфології, творимої самим поетом, — не для того, звичайно, щоб створити релігію нового поганства, а щоб якнайповніше та найвиразніше передати почуття стихійної радості й сили буття, що сповняли його свідомість. Звідси й Громодар, і Красославець, і Сяйволиций Сяч, і подібні нові й несподівані образи його поезії, що приходять не з країни мрій, а з відчуття повнокривної, розбуялої своїми силами природи й життя. Це вже не прозріння сліпця, як колись за юнацтва, а народження до нового життя, по тому як старе спалено пекучими стрілами-чмілями палкого Громодара — Революції. Країна мрій — таж це і є земна країна, і жодної іншої поетові не потрібно; але ці мрії — «на волі

викувані, в бурях викресані» — зовсім не схожі на безформні, наївні сні раних віршів та років. Так само не схожі, як і їхній спосіб вислову: на зміну легкій та неглибокій непевності слів, що леліли струмками, прийшли різкі й чіткі удари слів, що з них кожне значливе й важке, слів, організованих алітераціями в певні системи. Поет зрозумів, що в слові ховається також «міць непоборима» і що знаряддям цим треба не гратися, а працювати. Воно організовує, воно упорядковує нове світовідчуття, даючи йому можливість впливового вислову. «Як рослини, слово через все село проросло».

Немає сумніву, що це піднесення спричинила поетові передусім Жовтнева революція. Небагато з наших поетів, що починали свою діяльність до Жовтня й опинилися перед лицем великих і грізних подій, зуміли прийняти їх так беззаперечно й одверто, як автор «Громодара». У віршах Алешкових ми не знайдемо й сліду тих вагань та сумнівів щодо Жовтня, що їх іноді так трагічно переживали поети-інтелігенти в бурхливі 1917—1920 роки. Алешко без вагань увійшов у революцію — і до того саме в революцію Жовтневу, пролетарську. Поема «Димарі в квітниках», що в свій час була дуже характерним досягненням нашої «лівої» поезії, — яскравий доказ сказаного. Хай в цій поемі багато наслідуваного: для читачів, що пережили разом з поетом події й настрої, які лягли в основу її (тема поеми — часткове переселення робітників у буржуазні квартали Харкова), — в ній завжди лишиться дорогою саме безпосередністю й живістю відгуку спогад про один з найбойовіших років революційної боротьби на Україні. А втім, у творчості Алешкової «Димарі...» щодо своєї форми — пройдений етап, як і вся його смуга «харківської» поезії 1919—1920 років з її ухилом у бік «лівого» мистецтва.

Обставини літературної кар'єри склалися для поета несприятливо. Обидва збірники його віршів виходили за років, коли єдиним органом художньої літератури були «Шляхи мистецтва». Книг цих широко не обговорювалося, і талановитий поет, кидаючи 1922 року співробітництво в харківських газетах та журналах, так і не почув про себе поважного й керівничого слова критики. Його вірші не набули тієї слави, на яку заслуговували, і своєрідне місце, яке він посів у жовтневій літературі, лишилося нез'ясованим десь, певно, і для нього самого. Від 1920 року вірші його вже не з'являлись окремими виданнями. А тим часом творча сила, що бурхливим поривом вибухла у «Громодарі», не тільки не згасла, але саме останніми роками досягла найбільшої викінченості. Їх небагато, цих творів, написаних за останні роки, але серед них такі вірші, як «Бузівок», «Стовпилися біля брами», «Та — Серп» — витвори досяглої майстерності, що сполучило ясність поетичного мислення з мудрою витонченістю словесного витвору, й «Дума про незаможника Гречкосія та куркуля Дерія» та «Переклик зерна» — зразки того, як аґітаційне завдання можна сполучати з значимістю художньої форми. Теми, як і раніш, — виключно сільські, «чорноземні», але як виріс поет від того часу, коли ці теми зводились у нього до виспівування шовкових степів, повитих золотим сонячним димом, та веселих косарів на їхніх зеленних просторах. Як і колись, він славить життя, й буйний ріст жит-

тєвих сил, і творчий рух вперед, і, як колись, усі мрії зводяться до
одної головної —

Щоб забуяла творча сила,
Закрасувалася, зросла,
Щоб чорноземний степ збудила
Й життям по вінця налила.

Але славословіє це стало свідоміше, творчість поетова набула
міцний ідеологічний середник. «Селянський поет» Василь Алешко
конче стає поетом нового, революційного села й його сіряків, що
про них він уміє говорити з такою ласкою та ніжністю («Ах, свитки,
свитки. На латі лата, а в очах — на всіх добра»).

«Останніми часами віршів майже не пишу»,— повідомляє поет
у своїм коротенькім автобіографічній нарисі. Він має цілковиту
слушність у своїм переконанні, що робота газетяра не менш потріб-
на й корисна, як і робота письменника. Але... що ми, читачі, маємо
діяти, коли знаємо не тільки В. Алешка, газетного робітника, але й
В. Алешка — поета, що його пісні не забули, і не скоро забудемо ми.
Цілком пристаючи на думку про поважність роботи радянського жур-
наліста, ми не можемо погодитися на те, щоб він, журналіст, «зупи-
нив би ту силу», яку ми почули ще в перших голосних піснях поета,
піснях молодих і ясних, що й тепер ще не висохли в криничинах його
думок та почувань. Сподіваємося, що збірник «Степи цвітуть» буде
підсумком двадцятилітньої поетичної праці Алешка, але не підсум-
ком усієї його поетичної роботи. Хай їхній автор згадає свого ж за-
думливого поета з вірша «Заспівали на Гончарівці» — і хай його
слова «Мені ще довго з вами бути» пролунають для нас, читачів, як
обіцянка, що її він мусить здійснити.

ВОЛОДИМИР СОСЮРА

О Сосюре писано уже довольно много — и с разных точек зрения: и с формально-эстетической, и с социологической, и с формально-социологической. Но сущность его и его «господствующая способность» критиками, пожалуй, до сих пор не схвачена. (А между тем именно Сосюра, и никто иной, является подлинным лириком украинской революции, — и, можно думать, через много лет, когда нынешняя украинская литература станет пройденным художественным этапом, историки не найдут более типического образца революционной украинской поэзии 1917—1927 годов, чем лирика Сосюры. Мы подчеркнули бы здесь слово «украинской», так как в Сосюре не могут не броситься в глаза именно местные, именно для украинской почвы характерные черты, которые отсутствуют у поэтов, например, РСФСР, имеющих в ином отношении с ним немалое сходство.)

Сказанное отнюдь не клонится к умалению поэтических заслуг Василя Чумака, Эллана и других лириков героического периода революции на Украине. У них найдутся известные черты сходства с их младшим товарищем, но, пожалуй, несравненно более отыщется их отличия. Идеологически они, например, Эллан, несравненно крепче Сосюры. Да и формально, например, «Червоні зорі» Эллана гораздо выдержаннее всего, написанного Сосюрой. Читая эти, ставшие почти классическими, строки:

Ударом зрушив комунар
Бетонно-світові підпори.
І над розвіяністю хмар
— Червоні зорі...¹ —

как не почувствовать в самой фонетике этих слов железного шага новой эпохи? Эти строки писал поэт, последовательный до конца, установивший строгий дозор за самыми интимными своими переживаниями:

...Хай загине
і пам'ять віжних на землі.
Нам треба нервів наче з дроту,
Бажань, як залізобетон,
Нам треба буряного льоту,—
Грими ж, фанфар мідяний тон!²

Вот таким должен был бы быть поэт Октябрьской революции. Быть может, на смену Эллану, прерванному раннею смертью на полуслове, придет еще другой, достойный такого начала продолжатель, и революционная украинская лирика вновь обретет этот «мідяний тон фанфар». Так будет: есть пока нечто иное, называемое стихами Сосюры, чьи звуки больше напоминают песнь виолы, нежели крик

медной трубы. Вопреки пожеланию Эллана, революционный лирик оказался нежным, тревожным «менестрелем» (повторяем любимое слово Сосюры), — и это не помешало ему снискать популярность, более того — любовь массового читателя. Очевидно, ему удалось затронуть какие-то струны, напряженные не в одной только его душе.

Попробуем в этом разобраться*.

Литературные теоретики в наши дни не раз поднимали споры, имеет ли значение для понимания поэта знакомство с его биографией, и в спорах этих большинством голосов биографическое любопытство было не раз осуждено. «Биографические намеки, попадая в поэзию, перестают быть личными, и тем дальше отстоят от реальной душевной жизни, чем ближе ее касаются», — несколько парадоксально замечает один из видных представителей т. н. «формализма». Пожалуй, убедительнее суждения другого формалиста о писателях «без биографий», и о писателях «с биографией», обращающейся в литературный факт, без понимания которого нет доступа к произведению поэта, так и творящего с установкой на биографическую легенду о самом себе³. Конечно, Сосюру пришлось бы отнести ко второй группе. Отмеченное выше обстоятельство, что нашим критикам, несмотря на всю внимательность их отношения к поэту, не удалось нащупать основного стержня «господствующей способности» его поэзии, мы объясняем, между прочим, тем, что они не располагали еще таким драгоценным материалом для понимания психологии творчества автора «Червоної зими», как начатые печатанием в 1926 году воспоминания поэта о военных передрыгах, пережитых им в 1918—1920 гг., вплоть до того времени, когда бывший гайдамак петлюровской «армии» сознательно перешел туда, куда «его звали его мечты» и стал красноармейцем⁴. Эти воспоминания не раз выясняют перед нами и ту обстановку, в которой создавались стихи молодого поэта, и ту «аудиторию», перед которой волей-неволей он выступал, и самый процесс его поэтического творчества.

Вот один из характерных моментов. Вместе с товарищем Сосюра, гайдамак, прячется от красных. С остриженными оселедцами они лежат на земляном полу в хате, куда входит лысый старенький староста и требует «пачпорта». Никаких пачпортов нет; настроение кругом враждебное, одни только бабы заступаются за хлопцев, которых хотят вести в штаб. «И проснулся во мне поэт-агитатор. Я начал говорить, кто мы и за что такая наша доля, начал читать им свои стихи... И стало чудо. Лысый пачпортный староста просит переписать ему на память стихи. Помню начало... (О, мои стихи, такие же наивные и зеленые, как моя вечная молодость!..):

Пісня ця родилась в темнім, темнім гаю,
І тепер по світу хай вона блукає,
Хай вона до зброї всіх рабів скликає,
Пісня ця родилась в темнім, темнім гаю...

* Дальнейшее основано, главным образом, на материале семи стихотворных сборников Сосюры («Червона зима» — 1920, «Осіній зорі» — 1924, «Місто» — 1924, «Залізняк» — 1924, «Сьогодні» — 1925, «Сніги» — 1925, «Тарас Трясило», поема, — 1926) и на прозе — «З минулого» («Червоний шлях». — 1926. — № 10).

Это такие слова... Но вы бы послушали, как я тогда декламировал! Я на «Плуге» и теперь, и прежде так не декламировал и не декламирую. У меня даже волосы на голове шевелились от вдохновения... Нам дали сала, огурцов и хлеба и отпустили...»

Вот одна из «аудиторий» поэта и один из первых его гоноров — может быть, наиболее высоких из всех, какие придется ему получать. Ведь он называется — жизнью. Что перед этим старый хрестоматийный рассказик о странствующем музыканте, который попал зимой в волчью яму и спасался от волков непрерывной игрою на скрипке! Стихи Сосюры читаются и пишутся между жизнью и смертью. Вот поэт в тифу, в Кишиневском лазарете: «Я в бреду все видел, будто красные входят в больницу и бьют меня штыком в грудь. Кровь моя фонтаном бьет в потолок, а я кричу им, что я после октябрьского переворота был сотрудником газеты «Голос труда» Лисичанского совета рабочих и солдатских депутатов и декламирую им свои стихи: «Руку, товарищ, и в бой беспощадный». Но они не слушали и все кололи меня в грудь». А вот еще слушатели стихов поэта: два арестованных на Лозовой еврея-студента из Одессы. Арестованных, разумеется, гайдамаками. «У них настроение, понимаете, какое... Когда приходят пьяные казаки и бьют их табуретками по морде, а они только закрываются руками да смотрят как кролики... И вот им, потому что они студенты, я читал свои стихи про Констанцию, про звезды и ландыши... И они, сквозь смертную тоску, усмеялись мне и говорили, что я — поэт. Правда, я все время чувствовал, что их не расстреляют, успокаивал их... Но лезть к ним со стихами, да еще какими! Когда люди уже за стеной смерти... Этих студентов отпустили, но, конечно, забрали у них все деньги... И они, бедняги, сидят на краю стола на вокзале и не знают, что им делать. Я подошел к ним с одним товарищем, и мы отдали им все деньги, жалованье, полученное нами за месяц...»

Так, «жизнь и поэзия одно» у юного Сосюры, и песня его рождается не в минуты одинокого раздумья, не в тихой комнате, где стены заставлены книжными полками, а в простенках портреты любимых авторов, а в грязной теплушке, где пахнет самогоном, патронами и постным маслом, снегом и кровью. А то — и в самом бою, посреди выстрелов и крови. В свое время в ученых исследованиях о народной поэзии не раз приводился рассказ одного наблюдателя о необыкновенной способности сербского народа к песенности и о процессе возникновения песни у сербов. Наблюдатель был у них во время их войны с турками за национальное освобождение (в начале XIX века). Только что кончилась кровавая схватка, еще не успели убрать раненых, а один из повстанцев сидит, окруженный кучкой живых, и поет песню о только что миновавшем бое. У Сосюры мы имеем нечто подобное: может быть, нечто большее. Стоит прочесть его рассказ о том, как в феврале 1919 года на Знаменке, убегая под сконцентрированным огнем неприятеля, он, пока переводят стрелку на станцию, весь в ужасе и нетерпении, вдруг чувствует, как в нем шевелятся слова — отрывки песни своей или чужой; быть может, своей, уже ищущей сочтаться рифмою с новыми строчками. Это

один из многих случаев, знакомых данной поэзии, сплошь зарождавшейся в огне и в буре.

«О, мои стихи, такие же наивные и зеленые, как моя вечная молодость!» Разве не обезоружит самую придирчивую формальную критику это восклицание, брошенное в цитированном выше контексте? Очевидно, что творчество это в самом своем исходе носит импровизаторский характер, и момент вдохновения в нем решительно господствует над мастерством. Касаясь последнего у Сосюры, критика наша либо отмечает «оригинальное сочетание образных элементов (зрительных и пространственных, моторных и временных)»⁵, т. е. свойственный вообще новейшей поэзии синкретизм представлений; либо — общую динамичность его ритмов, образов, поэтических словаря и оригинальность, неожиданность комбинаций этих элементов творчества⁶; либо, наконец, испытанные им влияния со стороны имажинистов, неоклассиков и т. д.⁷. Все эти частные особенности Сосюриной формы замечены, может быть, верно. Не указывается, однако, что «динамичность» Сосюры — и положительное, и отрицательное свойство: сплошь да рядом она обращает его поэзию в «лирический беспорядок», возникающий и там, где нужна была стройность определенной архитектоники; она мешает ему в композициях эпического типа удержаться хоть несколько минут в состоянии эпической сосредоточенности. Композиции рассыпаются: «разорванные мысли плывут, качаются», часто не сходясь в фокусе цельного образа или целостной темы. «Я не знаю, что буду писать дальше», — говорит поэт и, к сожалению, бывают случаи, когда приходится верить и этой его искренности. Он действительно не знает, о чем он будет дальше писать, и ждет рифмы, которая привела бы с собой какое-либо словосочетание, а с ним вместе и какую-либо мысль. В стихах молодого поэта с такой «растрепанностью» мы, скрепя сердце, миримся. Зрелому мастеру от нее необходимо будет освободиться. Удается ли это Сосюре? А от этого зависит его поэтическое будущее.

Молодой Сосюра — поэт, не знающий над собой никаких правил. Нам неизвестно, кто был его учителем в стихотворстве — Шевченко, Пушкин или какая-нибудь иная, излюбленная в детстве, книга. Стихи свои он не столько пишет, сколько записывает с голоса, и в этой всегдашней напевности заключается их очарование и их слабость. Той глубокой музыкальной одаренности, музыкальной культуры, которую мы обыкновенно отмечаем у Тычины, — у Сосюры нет. Нет у него и той близости к корням старого устного творчества, «народной поэзии», какая есть у автора «Солнечных кларнетов». Там, где проходило детство Сосюры, в селе Третья Рота в Довбассе, старинных песен не пели: их уже давно поглотила частушка, а еще больше романсы и песни новой формации, сплошь да рядом тоже довольно старого происхождения, сочиненные авторами, обслуживавшими когда-то иную аудиторию, а затем перешедшими в низы без сохранения своего имени. Кто, в самом деле, знает, например, что песню «Быстры, как волны, дни нашей жизни» сочинил друг поэта Кольцова, воронежский студент Серебрянский, а, например, романс «Звезда, прости, пора мне спать», записанный много раз в Сибири от

каторжак, написал салонный поэт 30—40-х гг., смешивший когда-то публику «Сенсациями г-жи Курдюковой», Мятлев? ⁸ Чуть не до наших дней, искажаясь и обесмысливаясь, живут эти произведения барской и полубарской лирики в крестьянских и пролетарских массах, распеваемые захожими певцами под шарманку или гармонику. Зная, сколь многим обязан цыганскому романсу, например, Блок, будем ли мы удивляться, что Сосюра, в свою очередь, у уличного романса учился первоначальной технике своего стиха и что следы этой романсовой поэзии с ее неизбежным, например, кольцевым обрамлением (начальная строфа является и конечной: см. в «Осенних зорях», «Ласточках на солнце»), с ее повторениями и даже определенными образами, словесными формулами сохранились в стихах Сосюры до последнего времени? Он цел, может быть, сам эти романсы, как позже цел гайдамацкие, красноармейские, революционные песни — и как бы высоко ему не удалось позже поднять свою музыкальную образованность, эти музыкальные впечатления, вместе с другими воспоминаниями детства и юности, его не покинут.

Отдельные слова в стихах такого напевного склада большой роли и ценности не имеют. У Сосюры встречаются, как это не раз было указано, случаи оригинальной символики (см. у Дорошкевича: «оригинальные, четкие, полные эмоционального содержания художественные образы» ⁹ — ветра, месяца, осени и т. п. в «Осінніх зорях»), но указание критика, что «Сосюра почитает художественное слово, любит его и культивирует», можно принять скорее как справку биографическую, нежели как вывод из внимательного анализа стихов поэта. Стилистика Сосюры столь неровная и случайная, как и конструкция его лирических пьес. Не может не броситься, например, в глаза его чрезмерное пристрастие к одним и тем же эпитетам и метафорам, повторяемым из одной вещи в другую. Вот полюбится, например, ему слово «метеор» — и начинается: «где шумят от земли метеоры» ¹⁰, «о, мой исканья, грезы-метеоры» ¹¹, «несутся они метеорами (куски души поэта) где-то по дальним мирам» ¹², «блеснули, словно метеоры, из тьмы расстрелянных очей» ¹³ и т. д. Или вот другое хорошее слово — «менестрели»: «чи й на Марсі такі ж менестрелі?...» ¹⁴, «то розтинає (рассекает) даль не менестрель Гренади» ¹⁵ и т. д., вплоть до того случая, когда «менестрелі цвітуть у печальній, у тихій душі» (сб. «Сьогодні») ¹⁶. Из эпитетов таким же постоянным является у Сосюры эпитет «вишневий»: *вишневий платок, вишнево-темні губи, вишневі шини, вишневі чобітки, обличчя вишнево зацвіло, вишнева далечінь, вишневий краю мій, там над обрієм* (горизонтом) *небо вишневе* — и это, конечно, далеко не все цитаты, которые можно было бы привести. Создается впечатление некоторой словарной ограниченности.

А рядом идет не обусловленная ни темами, ни настроениями словесная изысканность, в ранних вещах, может быть, действительно, объясняющаяся влиянием иммажинизма, откуда идут и прямо, и косвенно такие образы и обороты, как «морозу огневій масажі», «схопити за горлянку небо і видерти йому останнє око — сонце» ¹⁷, — или эти, не лишние, впрочем, известного пафоса строки:

І з зорь тремтучий міст в Майбутність неоглядну
Години Перемог тільки для нас прядуть¹⁸...

Но чем дальше — увы! — тем яснее становится, что изысканные и мудреные словечки привлекаются обыкновенно как суррогаты недостающей рифмы. Вот несколько примеров:

Губи в губи... тепло і вишнево...
Он пройшов задумано Дантон...
А вгорі бджолою Магадеви
монотонно гуде камертон...

(«Осінні зорі», 32)¹⁹

Там, за тихими леліючими гранями
Хто задуманий з нахиленим чолом бреде?..
Розгортаю книгу зоряну про далеку Іранію.

(Там же, 21)²⁰

І там, де синьоокі скальди
північну славили красу,—
тепер — благословляє даль ту
лиш радіо тривожний зуд.

(«Залізниця», 45)

Кавказе дальній мій! Ти знов в моїй уяві.
Так близько гори мні, і мріє далечінь...
А думка все летить, немов на острів Яву,
І гострить об граніт свої пісні-мечі.

(«Місто», 36—37)²¹

Щоб не знав, не думав я нічого,
щоб усе, в що вірилось, забуть
І піти самотньо юним йогом...

(«Сьогодні», 61—62)²²

Пливуть Оріонами саги,
і зорі над зорями мчать...
Вона ж не звертає уваги...

(Там же, 105)²³

От иммажинистов ли все эти Орионы (статьи, Орион — созвездие и, стало быть, не нуждается во множественном числе, так как в нем и так девять главных звезд, не считая второстепенных), саги, йоги, скальды, — или это внезапное обращение к женщине — боевому товарищу: «Мой милый Кампанелло!»²⁴ («Кампанелло», очевидно, вместо «компаньон»: не возбраняется назвать товарища не только Кампанеллой, но хотя бы и Томасом Мором, однако для этого должны быть какие-либо основания), или такие формулы любовной лирики, как «а я твои очи эдемлю» (Северянин) или «любить океанно» и т. д., — все равно: таким словарем не стал бы пользоваться поэт практически, а не в теории только, любящий художественное слово и заботящийся о нем.

Очевидно, замысловатость и кажущаяся красивость всех этих слов оболестили доверчивого поэта, а напевный лад позволил не задумываться над ними.

Не беда в том, что из этих отдельных словесных красотостей с течением времени начинает развиваться тематика целых вещей: не в первый раз сюжет вырастает из словесной комбинации, и не в одни только первобытные времена непонятное слово порождает миф. Вот и появляются пьесы о любви на острове Цейлоне — любви, мимолетно пережитой некоею путешественницей к предводителю из племени Аи (помнится, у Игоря Северянина — вот куда мы докатываемся! — есть стихотворение о романе между европейкой и самородом, совсем в этом же роде), — или о первобытной любви к золотокудрой Инеле, из-за которой приходится биться с морунгом (доисторическое племя, по этой самой причине неизвестное историкам) по имени Ожи, — и еще об одной любви Атева и Лейяниты, которые после целого ряда метампсихоз* встречаются и узнают друг друга вновь в Подолии 1918 г. в образе только что выздоровевшего от тифа красноармейца и сестры милосердия («Легенда» в сб. «Сьогодні»). Едва ли все эти темы к лицу революционному лирику: но, если бы был он и лириком не революционным, все равно обработку их пришлось бы признать стоящей ниже Игорь-Северянинского уровня. И читателям поэта едва ли нужны эти весьма непопулярные «изыски», и едва ли за них они любят Сосюру.

Они любят его за то, что, несмотря на все эти и подобные этим промахи, Сосюра все-таки остается выдающимся лириком, подлинным поэтом милостью революции. У него нет во многих случаях выдержанной идеологии — вопреки утверждению русского критика тов. Зонина: «Сосюра большой поэт, творчество которого почти всегда идеологически выдержанно»**, но у него есть всегда глубокая искренность и задушевность во всех его высказываниях, и, нам думается, кроме того, что «выдержанная идеология» есть нечто такое, что вообще не выдается нигде в готовом виде и что нужно и можно приобрести только путем жизненного опыта и усердной работы над самим собой, у него нет еще и сколько-нибудь выдержанной культуры художественного слова: откуда бы могла она явиться у него, который еще мальчиком выброшен был в водоворот событий? Но трудно усомниться в его даровании, которое так и бьет через край: «Співай. Бо стримати не в силах, що ллється через край»²⁵. Что же получается в результате? Поэзия ли, преисполненная прозрачного реализма, как уверяют одни, или романтика всего земного, здорового и живого, как определяют другие? Если оставаться на почве исследования литературного факта, придется сказать: ни то, ни другое. В литературном стиле Сосюры достаточно черт, свойственных также импрессионистскому стилю, но и не в импрессионизме его господствующая способность.

Вглядимся еще раз во внешнее обличье его лирики. Мы уже говорили о беспорядочности его лирических композиций, в плане которых вы ни разу не почувствуете «холода ума поверяющего» (выражение Баратынского). Все от чувства, и всюду чувство. От этого в ранних

* Перевоплощений.

** Зонин А. У истоков пролетарской литературы.— М., 1927.— С. 132.

стихах избыток восклицательных форм речи. От этого и в ранних и в поздних — и даже в прозе мемуаров — постоянное разбивание связной речи многоточиями, богатство многоточий — пример наглядного выражения речи, прерываемой рыданиями, подступающими к горлу слезами, спазмами вдохов. Среди эпических вещей поэта «Тарас Трясило» остается пока единственным напечатанным произведением, где сюжет не утонул в лирике, где эпические контуры более или менее различимы в дымке обволакивающего их личного чувства. Эпопея «Залізниця» — просто собрание лирических пьес, сгруппированных в некотором цикле. В ней, как и в иных поэмах, главный герой все же сам поэт, а главное настроение — воспоминание, то радостное, то грустное, почти без полутонов, с резкими переходами от радости к печали. Поэту всегда что-то вспоминается, всегда что-то снится: это запев и припев, это основной мотив большинства его произведений. «І сняться все мені далекі темні очі», «І все, куди не йду, холодні трави сняться, де дерева шумлять і плачуть за Дінцем...», «І все, куди не йду, далекий полустанок...», «Сняться мені ешелони і далі...», «Знов, як сон далекий, вітер і вагони...», «Чи снишся ти мені?...», «Наближається споминів повінь і затоплює душу мою...», «Здається, вчора це було, а може, і ніколи...», «Гоняться за мною спомини прокляті» и т. д. Отсюда неизбежный колорит грусти (полтора века назад сказали бы «меланхолии»), лежащей на всей лирике Сосюры, вплоть до последних вещей:

Там над обрієм небо вишневе...
Ой, сьогодні так журно мені!
Я один, я рідко... О, де ви,
Золоті мої, сині, ясні!..

Настроение это становится особенно ясным и устойчивым, начиная с «Осінніх зір» — второй книги поэта. В первой еще «радість лоскотно бентежить наші груди», пушки вечером радостно бухают, копья блестят веселым огнем, и сам поэт кажется таким могучим, и люди встречают радостью его и подобных ему красных воинов революции («И где мы ни прошли, нас радостно встречали»). Но по мере того, как поезд революции мчит поэта все дальше и дальше от родного завода и от родной деревни (стихия крестьянская и пролетарская переплелись в поэте) *, и пока верх над второй брала первая — тем более начинает щемить его сердце, тем чаще набегают воспоминания, а с ними и жалость к самому себе, и грусть о мимолетности дней, убегающих и разбегающихся как сновиденья. Вспоминается родной завод, лампочка шахтера, кайло, товарищи труда и забав: как все это теперь пленительно, как «навіть матюки якісь там гарні...» ²⁶. Вспоминаются отдельные мгновенья кровавой завирюхи и пережитая в ней ежеминутная игра с собственной жизнью

* «Дед мой (по отцу) селянин, по воле своего помещика кончивший штейгерскую школу. Он часто из нее убегал домой, но по приказу пана приказчик отослал его в мешке назад. Отец мой тоже учился в той же штейгерской школе, но не кончил ее из-за пьянства. Он писал стихи и рисовал. Моя мать — дочь зажиточного селянина из Каменного Брода (Луганск)» — из краткой автобиографической заметки Сосюры.

и смертью. И еще чаще, особенно в городе, вспоминается, как пахнут весной далекие берега, как пролески цветут, или как осенью, после того, как смолотили хлеб, ветер кличет звезды к себе в бурьяны, поиграть в «гулая». В «Осенних зорях» — в сердце вянет песня, что не увидать уже заводских труб, не услышать ой-ойканья гудков; в сб. «Город», который цитировался, помнится, в одной критической заметке об урбанизме в нашей поэзии и где этот урбанизм не идет дальше упоминания о трамваях, авто, электрических фонарях и нарядных витринах нэпа, — перевес получают воспоминания о селе, и, заявив в известном стихотворении о том, что «місто взяло в ромби і квадрати всі думки, всі пориви мої»²⁷, в одном из соседних поэт категорически заявляет:

Але серце у мене козаче,—
і нагадує кожна корова
те село, де я вперше побачив
горобця і зорю малинову...²⁸

В воспоминаниях этих есть настойчиво повторяющиеся образы, к которым особенно упорно тянется мысль поэта. Так все вертится вокруг него (сон или явь?) тот момент, когда его собираются расстрелять или уже расстреливают («На снегу» в сб. «Осенние зори», «Прошлое» в сб. «Город» и мн. др.). Образы эти в свою очередь вызывают мысли — предчувствия ранней подстерегающей смерти, мотивы, так хорошо знакомые читателям Есенина, сближение с которым не раз приходит в голову при знакомстве со стихами Сосюры.

Эти мотивы воспоминаний, грусти о невозвратимости раз пережитого, о далеком детстве, пусть убогом и бедном, и все же неизъяснимо сладостном, об ушедших мгновеньях любви, неразрывно слившейся в воспоминаниях с мыслями о борьбе (так что первая тема всегда почти вызывает вторую, а вторая первую: «сплелися боротьба й кохання — і кращий хто, не знаю я») ²⁹, эти предчувствия ранней смерти, эта, наконец, сосредоточенность на чисто эмоциональной стороне личных и общих переживаний — все эти мотивы, входившие когда-то в тематический комплекс «чувствительной» сентиментальной поэзии, созданной классом, подготовившим социальные перевороты конца XVIII и начала XIX века и вступившим в открытую и кровавую борьбу со своими врагами в эпоху Французской революции. Поэзия Сосюры, на наш взгляд, и своей стилистикой, и своей тематикой является фактом революционно-советского сентиментализма на Украине, который, при всех аналогиях, имеет отличия от революционно-буржуазного сентиментализма Англии, Франции и отчасти Германии конца XVIII века.

В обиходной речи слово «сентиментализм» получило, пожалуй, несколько осудительный оттенок. Предоставим, однако, этот оттенок словам «сентиментальный», «сентиментальность» и, говоря об европейском сентиментализме конца XVIII в. и начала XIX в., попробуем вспомнить не чувствительного русского путешественника Карамзина и повести Квитки, а такие факты, как литературную деятельность Руссо или сентименталистскую настроенность деятелей Французской революции. «Сейчас мы, быть может, не будем захвачены

прозой Руссо, но в ней звучит такой надрыв, такая тоска, такие взлеты восторга, столько задушевного, чего мы у прежних писателей не наблюдаем. Будучи носителем этого истерзанного и богатого сердца, он его любил. Он жил страданиями, непосредственными симпатиями, а не умом»³⁰. Эти строки из характеристики Руссо в лекциях Луначарского, прекрасно объясняющего далее социальными причинами тот лирический субъективизм, ту подвижность и быструю смену ощущений (вот она, «динамичность»-то!), ту душевную неровность, которые так характерны для сентиментальных поэтов революционной буржуазии конца XVIII в. Эта «чувствительность» так же не мешала их читателям быть непреклонными борцами, как не мешает она оставаться революционерами и читателям Сосюры и самому поэту.

Эмоционально Сосюра пришел к коммунизму, эмоционально его и усваивал. В цитированных выше воспоминаниях есть место, которое стоит лирического стихотворения. «Помню, раз мы насочили на красную разведку, и на наш вопрос: откуда? — они ответили: «Со всего света!» — Меня это так поразило! Со всего света!.. И какою мизерною перед этим боем за голытьбу всего света казалась паша борьба за самостийную Украину...» Интернациональный, мировой характер борьбы заставил не столько задуматься Сосюру, сколько заразиться его пафосом. Отсюда в первом сборнике такие, пусть и наивные, поэмы, как «Навколо», отсюда эти лирические воззвания там же: «На Захід, на Захід»³¹, развивающиеся в поэме «Залізниця» в прекрасные, ставшие в своем роде классические строфы: «На Захід ідуть легіони», отсюда «1871 рік» в сб. «Осінні зорі» и другие, пусть не всегда удачные, экскурсии в прошлую историю классовой борьбы. Это личное переживание поэта, очевидно, было типичным для всей поры, и совершенно справедливо заметил один из украинских критиков, что «четыре книги лирики Сосюры дают почувствовать переживания тысяч подобных автору детей революционной стихии, которые носят в душе, как Блок свою Прекрасную Даму, ее ранний, разбушевавшийся, неуспокоенный образ»³². Но для того, чтобы схватить не только разрушительное, но и создающее начало революции — нужна уже не только эмоция, а определенные знания, может быть, целое миропонимание. Сосюра же по-прежнему эмоционально не приемлет нэпа, томится в обстановке революционной передышки и от тихой грусти («меланхолии») ранних стихов переходит порой в позднейших сборниках к унынию и пессимизму. «Чи є в житті яка мета, чи люди ми, чи тіні?...»³³ «Умираєм ми кожної хвили, тільки спомини вічно живуть...» Эти и подобные им места заставляли некоторую часть критики говорить об «упадочничестве» в поэзии Сосюры, сопоставлять его с Есениным. Но Есенин не был участником гражданской войны, Есенин оставался чужд пролетарской стихии и, напротив, стихия кабацко-богемская, столь глубоко вьевшаяся в русского поэта, почти не дает себя знать в стихах Сосюры. Вот отчего то, что у Есенина было роковым недугом, для Сосюры явилось только неизбежною для возраста корью; вот отчего мы уверены, что, расширяя рамки своего творчества, работая над собой, поэт освободится и от односторонней эротики, и от исключительной сосредоточенности

на мотиве воспоминаний, и от непреодолимой тяги к замысловатым словесным украшениям и вырастет в большого, характерного не только для поры 1919—1922 годов писателя. И тогда всякие сторонние влияния будут ему не страшны. Кстати сказать, последние произведения поэта, частью напечатанные, частью еще не напечатанные, уже и сейчас укрепляют эту уверенность в его будущем.

Чувство революции, столь у него развитое, обратится у него в связанное революционное мироощущение, и тот «хороший реализм и прозрачная ясность наблюдения»³⁴, за которые его прославляют критики, будет не случайным, а постоянным элементом его поэзии. Останется ли и тогда Сосюра сентименталистом? Вопрос не так важен, поскольку сентиментализм носит в себе зачатки и того живописующего, ищущего наджизненной яркости стиля, который назывался в начале XIX в. романтическим, и того, который поныне мы называем неопределенным словом «реализм».

Самий той факт, що з'явився великий роман (загалом щось понад 800 сторінок у трьох томах), роман, написаний відомим письменником з великим літературним досвідом,— хіба не є він вже подією в нашій сучасній літературі?

Інтерес до новинки ще зростає по тому, як на обкладинці ми прочитали: «утопічний роман». Перший український утопічний роман! Перший за весь час існування нашої літератури!

Справді-бо: що було в нашій літературі з галузі цього жанру, що дуже розповсюджений в західних літературах, а особливо розквітнув у пововинну добу? Нічого. Якщо не говорити про старовинну казку, про благочестиву легенду, що підносила колись уяву українського читача різних класів за межі живого життя в інші світи, в далеке майбутнє, до часів кінця Всесвіту й другого пришествя,— в нас не було й зародків цього жанру. Можна подумати, що ніхто з наших письменників і не мріяв про те майбутнє, і соціалістичні поривання минулих часів не накликали в фантазії їхній навіть таких блідих художньо, та все ж перейнятих захватом образів, що ними в російській літературі наділяв, наприклад, Чернишевський сні своєї Віри Павлівни з роману «Что делать?».

В старій російській літературі, надто бідній щодо утопічного жанру, дещо подібне ми все ж можемо знайти. В лепцатах жорстокої цензури не дуже-то вільно було малювати собі, мріючи, картини світлого майбутнього, що прийде «через тисячу, через дві тисячі років». І все ж таки, наприклад, «Красная звезда» чи «Инженер Менья» Богданова¹ (посилаємось на них, щоб не заглиблюватися в літературну старовину) написані та видані були далеко раніше до наших часів. Дореволюційна російська белетристика, правда, теж не дала ні Беллами², ні Уеллса, хоч їх рвно перекладали й читали. Але в нас не було нічого.

Перші натяки на дану літературну відміну ми знайдемо в себе лише за пожовтневої доби. Серед письменників-початківців звернув на себе увагу, ще за часів «Шляхів мистецтва», один — Сандро Касьянюк³, маловідомий і по сю пору читачам. В нього наче були деякі дані стати згодом ніби пролетарським українським Уеллсом, але величезної його «технічної» уяви було, однак, як виявилось, замало, щоб створити художньо оформлені великі речі; невелика кількість надрукованих його спроб може хіба правити за цікавий взірєць «творчості, що не досягла ще щабля мистецтва». Навпаки, другого молодого белетриста Ів. Сенченка в його «Фантастичному оповідан-

ні»⁴ літературність не врятувала від вади спеціальної «утопічної» фантазії: виображуючи екскурсію по землі, що нею керує «Вища Рада Комуни» одного з майбутніх віків, він подекуди мимоволі збивався і давав собі пародію на оповідь про майбутнє. Досвід авантюрного роману з часів останнього і рішучого бою між працею і капіталом, з часів наступної газової війни дав також Ю. Смолич у невеликому романі «Останній Ейджевуд»: спроба показалася вдалішою як агітка, аніж як художній твір.

Можна було б і ще кілька прізвиськ навести — але інші речі хоч би й розміром не можна рівняти до «Сонячної машини», що за нею довелося б залишити місце першого утопічного роману в українській літературі.

Довелося б... якби «Сонячна машина» та й справді мала право утопічним романом називатися. Ми не знаємо — чи претендував на це сам автор, чи цитований підзаголовок належить видавництву. Однак питання видається нам не безвиразне, бо від його розв'язання залежить почати й характеристика нового Винниченкового роману як літературного твору.

Треба визнати, що назва «утопічний роман» доки ще не обіймає суворо визначеного змісту. Звичайно «утопічною» називаємо ми оповідь про життя майбутнього суспільства на основі критики тих, що існують, соціально-політичних відносин. «Утопічними» називали ми такі, наприклад, романи Уеллсові, як «В дни кометы», «Пища богов», «Освобожденный мир», «Люди — боги»* тощо. Здебільшого в них не стільки виображується зміст наступного щасливого життя, скільки накреслюються умови, що можуть забезпечити щастя світові. Початок нового життя уявляє ідеаліст Уеллс, звичайно, не як наслідок боротьби та силоміцького перевороту, а як накликаний раптовою зміною в почуттях людей, в їхньому ставленні до життя. Змінюється склад земної атмосфери, зіткнувшись з кометою, — і свідомість людей просвітлюється, класова боротьба та кривава війна розв'язуються обоюдопільними поступками та взаємним розумінням недавніх ворогів. Винайшов славетний хімік нове поживне речовиння, що обертає людей на велетнів тілом і духом, — і нові люди створюють нові, вищі форми життя для себе й своїх братів. Силою того, що багато нового відкрито в науці, людське посідання природи стає цілковитим — і світ є вільний, і потомна людськість розкошує. Такі є старі «утопії» Уеллсові. Тісно з ними зв'язана в його творчості серія інших романів, що в них скорше пасувала б назва соціально-сатиричних: це ті ж романи про те, що має статися через кілька віків, та все ж до початку прийдешнього оновлення. Тут виображуються кіпцеві висновки з сучасних життєвих засад, що дедалі більше виступають своєю згубністю для світу. «Боротьба світів», «Когда спящий проснется», «Первые люди на луне», «Машина времени» — всі ці книги на різний лад відмінюють одну і ту ж мораль, що нове життя не може вирости з старого світу, поділеного на ворожі класи, що са-

* Подасмо назви в російських перекладах, оскільки ці твори на російську мову перекладені, а на українську — ні.

мий тільки прогрес техніки не врятує людськість од вічної боротьби й насильства. В романах цієї другої категорії, як ми знаємо, повно темних образів та картин, але й за ними майже завжди почувасться неодмінний оптимізм авторів. «Мир устанет от слез, захлебнется в крови». Чому? Наші читачі знають, що, вказуючи шляхи до світлого майбутнього, Уеллс виявляв таку ж безпорадність і наївність, як і більшість подібних йому «поміrkованих колективістів» Заходу.

Ідеологічна безпорадність не завадила величезному художньому впливові Уеллса, що його, цей вплив, не оцінено цілком ще й досі, і його романи з кінця XIX та початку XX віку визначили надовго тематику й емоціональне забарвлення сучасного європейського «утопічного роману». Взірців цього роману на Заході, як уже було говорено, за повоевної доби маємо дуже багато. Та, однак, романів, що виображують світ вже здійсненої утопії, виображують людськість, вже звільнену від всіх таємниць та ланцюгів,— в західних літературах наших днів не багато знайдеться. Переважають романи, де дію тільки просунуто на кілька десятиліть — сторіччя наперед, в епоху, коли нинішні норми життя порушено або надзвичайним і раптовим успіхом науково-технічної думки, або раптовим і крайнім загостренням класової боротьби, або космічною катастрофою. Здебільшого сучасний європейський роман пройнятий темрявими настроями. Як відзначала вже не раз марксистська критика, сучасні представники «утопічного» роману, вихідці з дрібної буржуазії, узагальнюють «у вселюдському масштабі» занепад та знищення дрібної буржуазії, що опинилася наслідком війни та повоевного розпорядку в становищі безнадійному. В сучасних романах Улітца («Апарат») ⁵, Вернера Шефа («Ковчег»), Н. Роже («Новый потоп») ⁶ і навіть Сінклера («Milenium») подибуємо картини того, як гине європейська культура, дичавіє та звіріє людськість, пустокою стає земля. Загальновідомою паралеллю до цих романів у російській літературі був «Трест Д. Е.» Іллі Еренбурга. Здебільшого, проте, від загального загину рятується невеликий гурток обранців, що стануть праотцями нової, цього разу ідеальної, породи. Доконечно потрібні новий всесвітній потоп та Ноїв ковчег, щоб як-небудь виправити механізм життя, що на нашій планеті безнадійно з'їхав з глузду. Проблема боротьби класів найкраще розв'яжеться знищенням і капіталістів, і пролетарів. Купка дрібнобуржуазних інтелігентів, що врятується, невеличка компанія нових Адамів та Єв почне заново історію людства і, звичайно, вже не повторить помилок, нароблених попередньою історією.

Незважаючи на позірну різноманітність матеріалу, тем та образів, її досить легко звести до небагатьох рис, що майже обов'язкові для кожного нового роману цього типу в сучасній західній літературі. Загальна схема його така: через кілька десятків років класова боротьба загострюється вкрай. Влада зосереджується в руках небагатьох фінансових королів, що на практиці здійснюють теорію «надімперіалізму». В них побігунами — міністри, парламенти, легальні соціалістичні партії. Нелегальні ж партії загнані в підпілля, де сидять, обмірковуючи терористичні акти та мріючи про анархічну ре-

волюцію. Королі готують об'єднання землі під зверхністю єдиного тресту, якого-небудь «Союзу п'яти» (заголовок російської повісті Олексія Толстого) або подібної організації, та все ніяк не можуть один з одним згоди дійти. Така ото експозиція.

Зав'язкою буде або космічна катастрофа (потоп, комета, землетрус, небувала пошесть), або нечуваний науковий знахід, що повертає весь життєвий лад. Знайдено, наприклад, еліксир вічної молодості й краси, розв'язано проблему поліпшення людської породи, або ж винайдено якийсь там, незрівняної сили, газ, які-небудь «промені смерті», або розв'язано проблему цілковитого скористання з атомної енергії, або вигадано «машини-руки», що успішно заступають страйколомів, або ще винайдено навіть людей-автоматів, універсальних «роботарів», що дає змогу капіталістам цілком звільнитися від робітників, пролетаріату і т. ін. Здебільшого винахід не йде на користь «людству», а лиш збільшує гнітючу могутність небагатьох і ще тяжчим робить рабство маси. Автори найчастіше схильні брати під сумнів добротворність технічного прогресу. «Усякий матеріальний прогрес — зло в несправедливих народів, він робить їх ще нездатнішими пізнати моральну істину», — так розумують з цього приводу деякі з них. Винахід обертається на «золотий тягар, який кладуть на корабель, що тоне», і призводить часто до морального занепаду, здичавіння й розкладу. Та на цій картині занепаду спиняється тільки невелика кількість авторів. Здебільшого не вона є за розв'язку.

Розв'язки відмінюються. Здебільшого вони заспокійливі для читача. Вороги фінансових королів беруть гору або викривши секрет винаходу, або протиставивши одному винаходові другий, або перемігши іншими засобами в нерівній боротьбі. Людськість, раптом отямившись, кидається в обійми одне одного — і на порозі нової світлої ери в її існуванні роман уривається. Така є схема, що з неї загалом скористувався й Винниченко в його «Сонячній машині». І тут в експозиції знайдемо ми фінансового короля, фабриканта гумових виробів Мертенса, владаря Німеччини, що готується об'єднати під своєю зверхністю якщо не всю поки що землю, то в кожному разі весь захід Європи. В його руках і рейхстаг, і газети, і легальні соціалістичні організації. На його робочому столі апарати, що за допомогою їх він має зв'язок з Парижем, Нью-Йорком, Лондоном. Він президент «Об'єданого Банку», де зосереджено всі фінансові сили країни; за начальника охорони в нього служить нащадок одного з найаристократичніших німецьких родів — граф Адольф фон Елленберг. Десь у підпіллі існує терористична організація «Інарак» — «Інтернаціональний Авангард Революційної Акції», десь у аристократичній вітальні будують плани відновити монархію та феодалський лад рештки нащадків німецьких феодалів на чолі з принцесою Елізою. Все це не страшно Мертенсові: він готується прийняти «корону землі», роздаючи уривчасті категоричні накази підлеглим та наказуючи з свого кабінету половині земної кулі.

Дію роману посунуто на кілька десятиліть уперед од нашого часу. Точно час дії не визначено. Що відбувається вона не за наших днів,

ми можемо догадуватися з тих, по суті, незначних змін, які сталися в одязі, обстанові, взагалі в зовнішній обихідці життя багатих класів. Треба сказати, що «технічна» фантазія не є частиною обдаровання автора «Сонячної машини». Разом з тим він не подбав про те, щоб, подібно до багатьох своїх попередників, підготовляючи роман, придбати знання з сучасної техніки, прикладних наук тощо. Олексій Толстой у процесі творення свого «Гіперболоида інженера Гарина», як видно, сумлінно перечитав популярні брошури, видані Авіахімом, та кілька інших видань такого ж характеру. Чи слід і говорити про Уеллса або сучасних німців? Сучасне художнє захоплення машиною та технікою не зачепило Винниченка. В цій галузі згадуваний вище мало кому знаний Сандро Касьянюк міг би багато дечому його навчити. Справою зовнішнього «науково-фантастичного» оформлення автор «Сонячної машини» не дуже-то клопочеться. Телефонні апарати, що стоять на столі у Мертенса, та й інші телефони мають екрани, що дають змогу бачити, з ким провадиш розмову. Винайдено ще один страшний сили газ — «маюю». Дуже поширилося повітряне сполучення, та аероплани, як бачиться, не дуже змінилися конструкцією, і можливість повітряних катастроф не так дуже зменшилася. Радіо, очевидно, не зацікавлює дуже, і ніякого руху в галузі радіотехніки за минулі десятиліття не спостерігалося. Про досліди в справі «омолодження» не чути. Найбільше змін — в одязі, зачісках, зовнішній обихідці «великого панства». В декоративних мистецтвах, так само й архітектурі, закоренився стиль «омнеїзму» — найвищий ступінь усякої можливої еkleктики. Той же «омнеїзм», як судити з окремих натяків, є домінуючий напрям у справах філософії та моралі, й існують книги за назвою «Теорія омнеїзму», але автор задовольняється з того, що згадає про них, примушуючи кого-небудь з дійових осіб потримати товстий том у своїх руках — та й тільки. Істотних змін у настрої та міркуваннях дійових осіб «омнеїзм» у всякому разі не запровадив. Зате змінилися чоловічі моди: мужчини стали носити «велике декольте» та кружевні жабо, красити волосся в бузковий та інші екстравагантні кольори; дами з «вищого світу», законодавиці смаків, одягають сукні з боковими розрізами в стилі Єлени Прекрасної з оперетки Оффенбаха⁷; в салонах танцюють не фокстрот і пімі, а новий густоеротичний танок «біскаю» (ми, проте, не можемо поручитися читачеві, що танок цей «утопічний») і... Та, здається, перелічили ми вже всі риси «нового побуту», показаного в «Сонячній машині». Ясно, що автор не звернув на цю сторону своєї уваги.

✓ «Утопічним» у властивому розумінні є один момент — сама Сонячна машина, винахід доктора Рудольфа Штора, анахорета-хіміка, що працював у своїй відлюдній лабораторії в маєтку графів Елленбергів, де відбувається дія більшої частини роману. Винахід цієї машини і мав би, згідно з наведеною вище схемою, правити за зав'язку роману. Однак до цієї зав'язки добирається автор тільки при кінці першого тому своєї книги, надзвичайно довго експозуючи взаємини дійових осіб і з різних сторін показуючи їхні характери. А, крім того, побіч з цією зав'язкою, є в романі і ряд інших, що ви-

водять нас за межі утопічного жанру до інших романічних галузей. Про них ми скажемо нижче, а тепер повернімося до центрального образу книги — до Сонячної машини.

Що ж це таке? Ідея автора — дати людям можливість живитися сонячною енергією в чистім її вигляді. Цілковито здійснити цю ідею поки що неможливо: не обійтися без посередників, таким посередником є рослина. Змелена на Сонячній машині трава, приправлена потім людиною, що з Машинною працює, перетворюється на якусь кашку, подібну до підливи з шпінату; в коробку з млинком вставлено геліонітове скло, і промінь сонця, переведений через геліоніт, змішуючись з рослинною тканиною та людським потом (людською енергією), обертає приготовлений харч на «сонячний хліб» — цілком придатну для людського організму сонячну енергію. Тому хай живе безубійне харчування, а разом з ним найвища змога позбавитися вічних турбот про те, як прогодувати себе й своїх близьких. Сонця на всіх вистачить, трави теж — і перед людськістю відкриються нові, невідані перспективи, і старовинне заклияття старозавітного бога — «в поті чола свого здобуватимеш хліб твій» — стане не більш, як каламбурним пророцтвом.

Не треба допитуватися в автора про деталі в упорядженні Сонячної машини. Ще раз — він не Уеллс. Що таке геліоніт? Це є мінерал, знайдений винахідником машини в горах після землетрусу: йому притаманна властивість конденсувати й переробляти сонячну енергію. Врешті, романіст зовсім не зобов'язаний фантазувати в галузі техніки так, щоб з його оповіді можна було скористатися для якої-небудь хрестоматії типу «Занимательная физика» чи «Занимательная химия». Сонячна машина з погляду своєї розмірної правдоподібності викликає десятки здивованих запитань, та чи варто запитувати? Чому не прийняти її так, як приймаємо ми чудесного млинко-самомолку Сампо, що його в фінській «Калевалі»⁸ виготовляє коваль-богатыр, мудрий Ільмарінен? У Винниченкової Сонячної машини справді далеко більше спільного з цим епічним млинком Сампо, що «одним боком меле борошно, другим — сіль, третім — гроші», ніж з машинами Уеллса або Келлермана. Сонячну машину, отже, належить приймати як символ: «хто не працює, той не їсть», кожний сам для себе «в поті чола» мусить виготовляти собі сонячний хліб, хоч дивним чином найближчим наслідком винаходу сталося відмовляння від будь-якої роботи, принцип, розпад усякої організованості. Можливо, це є символ волі, даної до рук споконвічних рабів? І, діставши цей дарунок, раби сп'яніли від щастя, скинули з себе всякі ланцюги, стали як боги... або жуйні тварини, виправдавши своєю поведінкою всі побоювання кандидата на короля землі, владаря Мертелса. Сама собою відпала, на ніщо обернулася його влада, сталася найбезкровніша з усіх революцій і спричинилася до хуліганства, безділля, руїни, з чим довгий час не знають, як упоратися, навіть проводирі величезної, але безтямної маси, пропагандисти Сонячної машини, представники «Інараку».

Так по мірі читання елемент «наукової фантастики», і без того незпачий у романі, спадає з нього як непотрібне лушпиння. Тон

утопічного роману, як бачиться, не витримано. Це було б зле, коли б мав роман тверде наставлення на утопічний жанр. Та він його не має. Якщо прийдешній історик літератури, вивчаючи роман, стане зіставляти його з іншими утопічними романами європейської літератури, відзначаючи, наприклад, що фігура Мертенса має чимало спільного із засновниками «Тресту Д. Е.» в Еренбурга, що в описові руїни і непристосування «бывших людей» до примітивних умов життя є схожість з картинами життя 2000 року із роману Сінклера, що сама ідея сонячного хліба примушує згадати про Уеллсову «Пищу богів» і т. ін., — він візьметься за те, що не має істотного значення в романі. Автора далеко більше цікавлять інші теми! Одна з них — соціального характеру, друга — суто психологічна. Соціальної темі віддано більшу частину другого й частину третього томів; психологічною пройнято всі три частини. Соціальна тема розгортається в історії боротьби за Сонячну машину і проти машини; психологічна — в історії нерівного, але непоборного, неусвідомленого, але могутнього кохання принцеси Елізи до винахідника Машини, сина лакея, доктора Рудольфа Штора. Зазнавши багато лиха, поборники Сонячної машини перемагають і внутрішнього ворога, і господарську руїну, й інтервенцію чужоземців. Після того, як розмотався до краю безконечний клубок суперечностей у словах, ділах і помислах принцеси Елізи, горда жінка визнає себе за переможену й смиренно цілує руку переможця, кумира народного, доктора Рудольфа Штора.

Автор досить вправний для того, щоб не видати зразу своїх намірів читачеві. Більшу частину першого тому відвів він експозиції дійових осіб і, за одним заходом, своєрідній грі з читачем. Читачеві, наприклад, підсовуються кілька разів так звані «фальшиві» зав'язки. Президент Об'єднаного Банку Мертенс претендує на руку принцеси Елізи, останнього нащадка домів, що царювали в Німеччині. Капіталіста-буржуа протиставлено пихатій принцесі, яка має тим більше підстав його ненавидіти, що він був за причину загибелі її батька, князя Альбрехта, та її брата. Мертенс доручає своєму полігачеві, графові Адольфові, що б там не стало, засватати для нього принцесу. Читаючи, ми ждемо, що ця, майже епічна, тема й буде зав'язкою; далі вона ускладнюється новим мотивом — пропала в принцеси коронка Зігфріда, що, як найбільша спадкова коштовність, зберігалася в їхньому роді, і роман наче от-от набере детективного забарвлення. Та тільки на деякий час: вводиться ще нова тема — принцеса згодна стати жінкою Мертенсові, але з умовою, що він виконає кілька трудних завдань (так і роблять завжди казкові принцеси): дістати коронку Зігфріда, зробити принцесу королевою землі. Мотивовку її згоди дано знову в епіко-героїчному стилі: вона вважає на переконання «лукавого царедворця» графа Адольфа після того, як він намовив її, що згода одружитися була б кращим шляхом до задуманої нею помсти; єпископ, до речі, цитує на зборах феодалських змовників з історії Юдіфи та Олоферна. І тут же, в тій-таки першій частині, автор ліквідує потроху всі ці ситуації, що накреслилися. Найперше — детективну коронку Зігфріда викрав не хто інший, як доктор Рудольф, справжня дитина: йому потрібні були діаманти для дослі-

дів, от він і взяв фамільну коштовність, в чому одверто признався після демонстрування Сонячної машини,— досягнута мета виправдала засіб. Феодальні змовники теж стають згодом авторові непотрібні, і всі зібрані в себе принцесою аристократи зникають без сліду, та й сама принцеса про остаточну потребу помститись за своїх кривних; починаючи з другого тому, навіть і не згадує. Після триумфу Сонячної машини Мертенс відмовляється від усякої думки про сватання і лише платонічно подеколи мріє про принцесу, що нагадує йому першу його любов, Марту-Пожежу. Поволі сам Мертенс з особи першого плану відставляється на другий, щоб потім згодом ще раз висунутися, але вже в новій ролі — діяча Вільної Спільки Творчої Праці.

На першому плані застається принцеса Еліза та її кохання до Рудольфа Штора, що, як уже говорено, червоною ниткою проходить через увесь роман. Ми б сказали, що з читацького нашого погляду цьому коханням чи не забагато місця відлено. Кохання Елізи — те саме, про яке сказано, що воно «сильне, як смерть, люте, як пекельні ревнючі». Це щось глибоке, підсвідоме, що йде з центрів, наперекір волі, думці й усьому естwu принцеси. Тому настрої та душевні стани героїні доводиться описувати: звичайно, що вона про них нікому не каже; вони відбиваються в її вчинках, але здебільшого навідворот; і тільки при самому кінці роману пригнічуване полум'я бурно виривається нагору і, спалюючи принцесу, залишає в ній тільки жінку. Таке кохання найчастіше приводить до апатії, і автор старанно відзначає всі апатичні стани героїні, не боячись повторювати однакові пози, однакові становища й слова. Повторюються вони й у описах любовних екстазів: щоразу — розсипані й скуйовджені червоно-золоті кучері, розчавлені губи, губи, що розпухли від надто пристрасних поцілунків... Повторюється й сцена боротьби двох мужчин за жінку: два рази зчіпаються доктор Рудольф та принц Георг, і двічі доктор Рудольф, син лакея, поборює принца Георга, з чого Еліза має величезну приємність... Читачеві починає здаватися, що все було б, може, до речі в романі на початку ХХ століття, і все це виглядає вже якось старомодно та зайаложено в романі, написаному за 1922—1924 роки.

2

Тема кохання принцеси до Рудольфа переплітається, як ми сказали, з темою соціальної боротьби. Для нашого читача розвиток цієї другої теми, природно, найбільше інтересу має. Цікаво, справді, й як поставлено дану тему, особливо в романі даного автора, та розвернуто її, зокрема, з яких джерел ця тема живиться. Історія принцеси Елізи чимало нагадує нам попереднього Винниченка. Вся драма, що її переживає принцеса, хіба не є наслідок браку в Елізі отой «чесноти з собою», яку проповідував колись герой давньої драми нашого письменника «Щаблі життя»? Що ж до теми соціальної боротьби, то ніколи ще в попередніх своїх творах не мав Винниченко

можливості розвернути її так широко, як у «Сонячній машині». Бо ж місце дії роману — і Берлін, і Німеччина, а врешті, й уся земна куля од Сходу до Заходу. А борються — і представники феодалізму, його останні могікани (принц Альберт, принцеса Еліза та її спільники), і представники панівного фінансового капіталізму (Мертенс), і буржуазна інтелігенція (Сузанна та її коло), і революційна організація «Інарак», і... Слід би було ждати — пролетаріат, та якись дивним чином трапилося, що пролетаріат у справжньому розумінні цього слова не попав до числа дійових осіб цього роману. Пролетаріату, як класу, в помині немає. Правда, є серед другорядних осіб родина Наделів, і про старого Наделя, чесного соціал-демократа, інваліда праці, сказано кілька теплих слів. Автор хоче запевнити нас, що це робітник; ми вперто сприймаємо в його рисах дрібного кустаря, ремісника і ніяк не дивуємося, коли він із своєю сім'єю засновує в себе дома артіль для виробу Сонячної машини. Це найвідповідніше для нього діло. Правда, ще де-не-де проходять якісь люди в блузах і в платках жінок: вони захоплюють панські будинки, перед очима у власників розтягають крам з магазинів, вони ж, звичайно, беруть участь у боротьбі з руїною під керівництвом випробуваних ватажків з «Інараку»; їх можна запалити, пристосувати до роботи — та самі-то вони юрба, табун, немислимий без ватага. Це маса, та, звичайно, що не пролетарська маса. Що ж до «Інараку»; то в нас перший-ліпший юний ленінець без ніяких труднощів може довести, що це не пролетарська революційна організація — це просто авторові згадки про часи роботи його в РУПі⁹. Тільки що «Інарак» мало цікавиться, на протилежність РУПові, пропагандою серед робітників; у нього інші завдання, і подеколи, хай вибачить нам автор, виображення «Інараку» змушувало нас пригадати, як виображували російських революціонерів у чужоземних романах та драмах, аж до якої-небудь драми Оскара Вальда «Вера, или Русские нигилисты»).

Особисті враження авторові, треба думати, відіграли в розробці цієї «соціальної» частини роману велику роль. Дивна річ: Винниченко — один з найбільш «міських» українських письменників. Доводилося йому на своїм віку чимало поблукати по різних країнах Європи. Чи ж можна його рівняти до тих наших урбаністів недавньої епохи, що творили свій образ «скаженого, задимленого звіра» переважно з запасу своїх вражень од Києва, в кращому разі — від Одеси. Для Винниченка і хмарочоси, і грохіт міських вулиць, і маса автомобілів у русі, і тисячні натовпи на тротуарах аж ніяк не диковина і не утопічна мрія. І однак Берлін його «Сонячної машини» не справляє враження колосального міста кінця ХХ віку. Та й треба сказати, що на великі вулиці та майдани свого цього Берліну він виводить своїх читачів порівняно рідко. Головним місцем дії є дім старого графа Елленберга, куди після трагічного загину батька та брата переїздить принцеса Еліза: дім, що від нього, природно, віє глибокою старовиною, і великий сад коло дому, і оранжерея, перетворена на лабораторію Рудольфа Штора. Перед нами не дім, а садиба, і так не віриться, що за її парканом — Берлін і так легко пере-

нести цю садибу в межі нашої недавньої ще України, де вона легко стане мастком середнього достатку поміщика, що не позбавлений пошани до традицій та не дурається й лібералізму, охоче дає в себе притулок революційно настроєним студентам, які в «нелегальному вигляді» проживають тут за межами досягності жандармських очей...

Не дивно, що картинам природи, обвіяним ліричними настроями, які переходять часом у напівпантеїстичне преклонство перед Великою Матерією, в романі відведено так багато місця. Ранок і вечір, весна і осінь не так відчуються в межах, де розляглось місто-спрут, верхарнівське місто, в якому не доводиться задивлятися на хмари та гру на них сосячного світла. З-за декорацій, що мають виображати Берлін кінця ХХ віку, виглядають реальні обриси великого українського міста, аристократичні квартали збиваються на які-небудь Липки, а дім естетки Сузанни, що любить інараківця Макса Штора, — на відлюдний будиночок якоїсь багатой удови, що охоче дає гроші на модерністські видання і своєю чергою не позбавлена інтересів до «революціонерів» та переказує в своїх монологах про красоту прозою давні вірші Миколи Вороного («Сон. маш.», 1, 133) й хизується ризикованими туалетами. Побіжно кажучи, Сузанна та всі розгортані навколо неї спокуси краси старого, буржуазного світу — одно з найслабших місць роману. Автор, котрому ввагалі не можна закинути графарет та зайложеність, часом спускається тут до рівня стародавніх «Ключей счастья» та подібної їм белетристики...¹⁰ Та не в тім річ: головне для нас в усьому цьому — що *основою роману і особливо основою соціальної його частини є для автора, як і слід було ждати, записи його «мнєми»* (біопсихологічний термін), *враження від пережитого ним особисто і лише задратованого укривалами соціально-утопічного та любовно-психологічного роману.*

Вже раніше ми прийшли до висновку, що образ Сонячної машини набирає свого *raison d'être*¹¹ саме як символ. Чи не є таким же символічним перетворенням або, вживаючи ходового терміну, своєрідним «учудненням» і вся соціальна частина роману, особливо починаючи з моменту перемоги Сонячної машини над усіма її супротивниками? (т. II, від стор. 196). Картини занепаду та розкладу, показані головним чином на окремих прикладах життя дому Елленбергів, Сузанни, Труди, Рудольфа — з браком електрики, вугілля й води, з пічечками, які приходится розпалювати з труднощами роздобутими дровами, з курними каганцями тощо, — чи треба вказувати, з якої природи списував це все автор? Розуміється, все це ніяк не є натуралістичне малювання: все це «учуднення» якоїсь живої природи так само, як і дальші картини відродження, масового святкування (до речі сказати, сонцеїсти не скористалися з досвіду масових свят нашої революції, і режисери масового дійства з них дуже неважні) та побідного тріумфу. Можна різно оцінювати окремі моменти цього виображення, і не трудно виявити певну плутаність авторової ідеології, та не можна не відзначити емоціональної сили симпатій автора, відданих цілком звільненому та відродженому через організовану працю народові. Людськість урятовано, кінець-кінцем, не силою Сонячної машини, а силою гостро відчутної потреби

організованої праці, силою злютованості, одностайного порыву до нового життя, порыву, що перед ним безсилі були й контрреволюція друзів ладу, і інтвенція східних держав.

Так закінчено соціальну частину багатого на різноманітний матеріал роману. Бо повне уявлення про його зміст ми могли б дати, тільки простеживши напрями всіх дійових осіб, а серед них є такі важливі для цілого особи, як брат винахідника Макс Штор та дочка старого графа Елленберга — Труда, живе втілення життєвої динаміки та енергії, як також простеживши й побічні теми роману, наприклад, родинну історію старого графа, якік одведено досить чимало місця, а також виділивши елементи одавторських висловлювань на політичні, релігійні, соціальні та етичні теми (висловлювань, часто припасованих до тих чи інших дійових осіб) тощо.

В цілому, роман видається нам, незважаючи на поодинокі художні зривання, значним фактом не тільки в українській літературі останніх років. Немає сумнівів, що, перекладений на російську мову, він¹² зацікавить і російського читача. Є в ньому велика художня сумлінність і велика відданість автора своїй художній роботі — риси, що до них ми, треба признатися, не так вже привычні нашою, особливо «попутницькою», белетристикою. Досить зіставити роман Винниченка з недавнім романом відомого російського автора, обдарованого також великим письменницьким майстерством, Олексія Толстого («Гіперболоид інженера Гарина»), щоб в цьому пересвідчитися. Утопічного роману в прямому розумінні цього слова Винниченко не дав, та чи й збирався дати. Слід відзначити певну ідеологічну плутаність авторову, а часом його наївність у поставленні та розв'язанні соціальної проблеми. Ясно, що не в Винниченка наші письменники вчитимуться «ідеологічної витриманості» і не в нього, наші читачі дістануть цілком правильне ідеологічне уставлення. Та йому вдалося дати твір, де елементи соціального, любовно-психологічного, родинного, а почасти й утопічного дано в деякому, не зовсім звичлому для літератури, синтезі. Йому вдалося поєднати те, що ніяк не з'єднується поки що в більшості наших прозаїків: психологічну насиченість і сильну динаміку. Йому вдалося дати взірць незвичайного в нашій літературі політематичного роману, з рядом паралельних дій, що не припиняються, а досить великою кількістю дійових осіб, серед котрих майже немає осіб без індивідуального забарвлення. Йому вдалося, нарешті, проїняти свою оповідь емоціональним током, змусити читача відчувати перед собою автора, зацікавленого долею дійових осіб, захопленого їхньою боротьбою та перемогою. Цього не знайдемо ми ні в Еренбурга, ні в новіших спробах бульварно-авантюрного роману з «ідеологією» типу «Месс-Менд»¹³. І якщо в подіях і думках, породжених пролетарською революцією, автор, як мислитель, ще блукає, — то як митець, він усією своєю емоціональною природою тягнеться до цієї революції. Незрозуміла для нього, вона внутрішню його подолала. Це робить появу його роману фактом знаменним ще з нової сторони. Та її обговорення вже обходить рямці, поставлені в даному начеркові.

УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕОКТЯБРЬСКОЙ ПОРЫ

Русский читатель плохо знает украинскую литературу. В литературе дооктябрьской Украины он заметил и запомнил только один образ Тараса Шевченко. Другие вершинные пункты украинской литературы до Октября значительно менее известны. А среди них, например, сын галицийского кузнеца Иван Франко, в течение сорока с лишком лет соединявший в себе общественного и революционного деятеля с поэтом, давшим энергичные образцы гражданской и личной лирики, повествователем, создавшим, между прочим, чуть ли не первые в украинской литературе картины классовой борьбы (рабочего пролетариата с капиталистами), публицистом, критиком, историком литературы и неутомимым переводчиком, стремившимся пересадить на украинскую почву шедевры всех литератур. Среди них — Леся Украинка, которую тот же Франко назвал когда-то «единственно мужественной душой среди многих поэтов-мужчин»¹ и которая — особенно в последнее десятилетие своей жизни (ум. в 1913 г.) — в своих драматических поэмах выказала себя одним из сильнейших гражданских поэтов после Шевченко. Среди них, наконец, и тонкий художник-импрессионист Михайло Коцюбинский, автор повести «Фата моргана», яркой картины классового расслоения и революционного роста украинской деревни в начале XX века.

К этим именам можно было бы прибавить другие, но не дело этой статьи характеризовать дореволюционную украинскую литературу. У нее большая и давняя история, хотя история эта, по сравнению с достижениями других европейских народов, кажется скромной и скудной. Таких писателей, как Шекспир и Сервантес, Гете и Байрон, Достоевский и Лев Толстой — так называемых «мировых классиков» украинская литература еще не дала, за исключением одного, быть может, Шевченко. Причина в тех неблагоприятных условиях, среди которых жила и развивалась до 1917 года украинская литература.

Ее история — это история долгой и неравной борьбы между группами ее создателей (со второй половины XIX века это почти исключительно мелкобуржуазная интеллигенция, главным образом «селянской», народнической ориентации) и правительством дореволюционной России, борьбы за право существования, за право высказывания на родном языке, за право переводить с чужих языков на украинский. История цензуры во всем свете накопила множество нелепых анекдотов, возбуждающих теперь только смех и удивление. Но ни в одном государстве цензура не додумывалась до того, до чего доходила российская цензура времен империи в своей борьбе против украинского слова. Возникала, например, целая переписка офици-

альных органов по поводу попытки издать пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке» в украинском переводе, и только в 1907 году перевод, представленный в цензуру в 1899 году, мог быть напечатан.

Долгое время в пределах бывшей Российской империи украинская литература была достоянием сравнительно узкого круга потребителей. Если бы не существовало все время Украины «заднепровской» — Галиции, с ее культурными центрами, научными и литературными организациями, — об украинской литературе, как о факте реальном, в течение ряда десятилетий XIX века не пришлось бы и говорить.

По временам удушающая рука палача разжималась и наступали, как это было после 1905 года, короткие просветы. Но за ними шла еще более густая тьма. С 1914 года, с начала войны украинская литература должна была вообще смолкнуть на целые четыре года. Когда мы говорим о «наследстве», которое получил Октябрь в области литературы от предыдущей эпохи, — необходимо помнить, что речь идет о том, что было на Украине в канун империалистической войны. В военные годы украинская литература жила лишь подспудной жизнью.

Что же представляло собою это «наследство»?

Подобно другим литературам Европы, украинская в первое десятилетие XX века находилась в полосе так называемого «модернизма», который историки литературы считают выражением психоидеологии буржуазного упадка, индивидуалистической пресыщенности, отхода от жизни и от борьбы. Это истолкование, однако, в малой степени подходит к украинскому модернизму, представленному накануне войны именами поэтов: Вороного, Олесья, Чупрынки, Филянського и беллетристов, среди которых наиболее ярким был хорошо известный в свое время и русским читателям Винниченко. Украинский модернизм так и не усвоил до конца ни лозунгов о самодовлеющем искусстве, ни настроений крайнего индивидуализма и эстетического безразличия. Уже с конца XIX века Украина быстрым темпом превращалась в промышленно-капиталистическую страну, все более теряя свой селянский и старосветски-хуторской облик. Но селянство по-прежнему оставалось главнейшей и численнейшей частью украинского народа: буржуазия в значительной части была русифицирована, да и не русифицированная — слишком молода для того, чтобы устать от жизни и борьбы. Вороний мог увлекаться Верленом и другими французскими символистами, как Винниченко — Ницше и Ибсеном, но литературные влияния не могут быть сильными и глубокими, если неглубоко сходство общественных отношений в обменивающихся друг с другом странах. И в украинской «буржуазной» литературе тон задавала не буржуазная, а мелкобуржуазная радикальная интеллигенция, чьи порывы и силы направлены были в сторону национального освобождения прежде всего. Отсюда — формальная умеренность и осторожность украинского модернизма и его неизменный «гражданский» оттенок. Мечтатель-эстет Вороний, романтик-революционер Олесья, индивидуалист Винниченко могли отходить в своем творчестве от специфически-народнических тем, но никогда не изменяли

мечте о национальном освобождении, мечте своей социальной группы...

Организация новой «Октябрьской литературы» на Украине шла медленно, с перерывами, соответствовавшими замедленному и прерывистому ходу Октября, чья победа на Украине лишь к 1920 году стала совершившимся фактом. Уже сказано было о том, в каком плачевном, немолчаливом состоянии находилось в канун революции художественное слово. С Октября началось, стало быть, не только рождение новой, пролетарской литературы, но и возрождение украинской литературы вообще...

На молодых писателей УССР легла сложная и ответственная задача. Им надлежало не только проявить себя, но и организовать ранее почти несуществовавшую литературно-общественную среду, найти и завоевать для себя читателей, до того либо не имевших возможности читать на родном языке, либо пребывавших во власти народнического реализма Нечуя-Левицкого, Панаса Мирного, Гринченко. В дореволюционной Украине не было своего Горького, который взял бы на себя роль воспитателя и организатора молодых литературных сил из рабочей и крестьянской среды. Не существовало и тех, пусть и слабых, но все же заметных ростков пролетарской литературы, какие взошли в России еще при царском режиме. Вспомним также, что силою обстоятельств главной идеей, одушевлявшей мелкобуржуазную радикальную интеллигенцию на Украине, была идея национального освобождения, выливавшаяся нередко в формы национальной исключительности и нетерпимости. Революция поставила ребром вопрос о дальнейших путях украинской литературы, — оставаться ли ей литературой местного значения, одною из провинциальных литератур культурного мира, или выйти на широкую международную дорогу, давая отныне «интернациональное содержание в национальной форме». Русская послеоктябрьская литература, организуясь, не знала этого осложнения — национальной проблемы. Но за отмеченными трудностями и осложнениями пути русской и украинской революционной литературы сходны. Подводя итоги литературным достижениям Украины 1917—1929 годов, мы вправе воспользоваться той периодизацией фактов, которая принята и для русской послеоктябрьской литературы. Мы можем различать литературу эпохи гражданской войны и первых лет нэпа, литературу «эпохи восстановления» и, наконец, литературу эпохи социалистической реконструкции, иначе говоря, литературу сегодняшнего дня...

Февральская революция раскрепостила украинское слово, но не принесла с собой никакого откровения — ни формального, ни идеологического. Единственным подлинно ярким явлением поры была книга стихов молодого поэта, начавшего, впрочем, печататься еще в дореволюционные годы, — «Солнечные кларнеты» Павла Тычины. Но и в пей триумф «национальной» революции нарушается нотами скорбного предчувствия грядущих испытаний и бед, и музыкально гармоническое приятие жизни переходит в тревогу перед лицом надвигавшихся событий. Каковы были эти события — в общем известно. 1917—1920 гг. — это годы Центральной рады, немецкой оккупации,

гетманщины и петлюровщины, годы борьбы за Советскую власть с Деникиным, Врангелем, Польшей, Махно. Все это явилось громадным, кипящим котлом, где радикальная мелкобуржуазная интеллигенция должна была либо вывариться к какой-то новой жизни, либо безвозвратно погибнуть. В такой обстановке художественная литература не могла, конечно, играть большой роли. Издательская продукция, только что вырвавшаяся из тисков царской цензуры, попадает в тиски бумажного голода и общей хозяйственной разрухи. Новые книги выходят, но чаще всего это небольшие сборники стихов при весьма малом количестве оригинальной прозы. У большинства лириков — эмоции печали и безнадежности, темы индивидуалистического отхода от жизни в созерцание, в самоанализ. Продолжаются традиции символизма, футуризма, акмеизма. Но революция уже перепутала старые клеточки, смешала намечавшиеся пути «стилей». Разбираясь в писателях эпохи гражданской войны, следует отправляться от их отношения к революции. Оно определило у них и выбор материала и способы его воспроизведения.

Для большинства поэтов старшего поколения, бывших застрельщиками украинского модернизма, революция оказалась неприемлемой. В петлюровской эмиграции очутился интеллигентский Тиртей 1905 г.— О л е с ь ², в бандитских рядах — когда-то казавшийся «чародеем звуков»³ Ч у п р ы н к а; эмигрировал возвратившийся позже М. В о р о н ы й; эмигрантом остался беллетрист и неудачный политический деятель В и н н и ч е н к о, в 1928 г. снова вспомнившийся своим большим, изданным в УССР романом «Солнечная машина». Из «старших» только один Ф и л я н с к и й остался в рядах лириков послеоктябрьской поры. Но автор идеалистических раздумий, поэтодиночка, оказывавший порой незаметное, но большое влияние на молодую лирику вплоть до Тычины,— Филянский и раньше не пользовался большой популярностью в читательской среде...

У «младших» пути к революции были различны. Легче всего было принять революцию тем, кто пришел из рядов мятежной, преследуемой богемы, откуда пришел к Октябрю в русской литературе Маяковский. На Украине таким основоположником футуризма был М и х а и л ь С е м е н к о, от ранних «поэз» перешедший к «ревфут-поэтам», а в 1922 году провозгласивший «теорию искусства переходной поры» — панфутуризма, подготовляющего необходимую якобы для будущего «ликвидацию искусства» и проводивший свою работу под лозунгами — «удержать за ухо момент» и т. п. Вокруг Семенка собралась вскоре группа дерзателей, разрушающих старые поэтические традиции представителей ораторско-декламационного стиля. В ней мы находим, например, О. С л и с а р е н к о (перешедшего сюда из рядов символизма), Г. Ш к у р у н и я, Ю. Ш п о л а и др. Группа была все же слишком малочисленной для того, чтобы поднять ту же борьбу за художественную гегемонию, какую вели футуристы в РСФСР в первые годы Октября. Украинский футуризм, во всяком случае, облегчил пролетарским поэтам их искания в области формы...

Сложнее был путь интеллигенции селянского корня. В ее рядах к Октябрю стояли уже упомянутые П а в л о Т ы ч и н а, Д м и т р о

Загул, отчасти М. Терещенко и некоторые другие. Самую крупную фигурой был, конечно, Тычина, автор «Солнечных кларнетов» (1918), «Плуга» (1920) и «Ветра с Украины», изданного в 1924 г., по отобразившего настроения именно первой литературной эпохи. Три названных книги — три этапа органического роста Тычины — от «национальной» революции эпохи Центральной рады к революции социальной, космической, интернациональной; от мыслей и чувств, сосредоточенных на судьбах украинского народа, до антитезы буржуазного Запада и Советского Союза — мудрого, зарывшегося в книги Фауста и бунтаря Прометей, строящего новый мир. Поэт, поражающий богатством своих слуховых образов, Тычина в то же время и глубокий мыслитель, ищущий нравственного оправдания революции и находящий его в таких своих вещах, как «Псалом железу», цикл «В космическом оркестре», «Кузнечная улица» и др. Он — один из ответов на поставленную революцией перед украинской литературой дилемму: либо стать литературой международного значения, либо замолкнуть. Тычину узнали далеко за пределами УССР. Стихи его, почти сплошь положенные на музыку украинскими композиторами, уже теперь сделались достоянием масс, и комсомольцы деревень и городов распевают строфы из цикла «В космическом оркестре». Но глубокое своеобразие помешало Тычине найти продолжателей, стать главой школы. Молодые поэты нередко берут эпитафии из его стихов, порой пытаются ему подражать — и все же он со своим философски-этическим пристрастием революции стоит особняком, скорее над современностью, чем в ее гуще.

Все другие, кого еще недавно критика вместе с Тычиной зачисляла в категорию символистов, разошлись по разным путям, а в иных случаях позже пришли к отказу от стихотворной формы. Начиная с мрачного и манерного символизма Яков Савченко отозвался на разрушительную работу революции сборником «Земля» (1920), одним из ярких выражений патетики 1919—1920 гг. Ныне Савченко работает почти исключительно в области литературной критики. Сосредоточившийся теперь преимущественно на переводческой работе (Гейне, Байрон, Шиллер и др.), Дмитро Загул отдал дань мистическому отчаянию в одной из самых пессимистических книг эпохи гражданской борьбы «На грани» и затем надолго умолк, чтобы уже в годы восстановления выступить вновь с книгами о революции, принятой рационалистически и воспетой «по-брюсовски». Полоса гражданской войны и голодной разрухи нашла импрессионистское отображение у Микола Терещенко (стихи, отчасти вошедшие в сборник «Лаборатория» — 1924 г.), в дальнейшем запявшегоса производственными темами, служением очередным задачам дня. Но эти его стихи уже выходят за пределы периода, о котором сейчас идет речь.

В стороне от футуристских деклараций, от распадающегося символизма, на позиции парнасского созерцания и мечтаний о синей дали, где «голуби, мансарды, поэты, солнце и Париж»⁴, остановилась наиболее сильная технически группа так называемых «неоклассиков», кружок киевских поэтов во главе с Максимом Рыль-

с к и м, в эту пору искавшим спасительного покоя, где можно было бы «над удочками довести свою жизнь до конца непроданной...»⁵.

Медленно входил Октябрь в сознание действовавших писательских групп, расслаивая эти группы и постепенно втягивая самое живое среди них в дело организации советской литературы. Одним из первых ее выступлений был одесский альманах 1919 года «Красный венок» — с произведениями Василя Эллана-Блакитного, В. Чумака, Г. Михайличенко; А. Заливчего, а также Тычины, Терещенко, Загула, Кобылянского и др. В 1919—1920 гг. в Киеве была сделана прерванная белогвардейским вторжением попытка объединяющего под знаменем советского искусства журнала «Мистецтво» («Искусство»); его работу продолжили харьковский альманах «Жовтень» (1921) и харьковский же орган худсектора главполитпросвета УССР «Шляхи мистецтва» («Пути искусства» — 1921—1922 гг.). «Не с отрицательной программой разрушения того, что само разлагается, идем мы прокладывать новые пути: мы выступаем как певцы живого творчества пролетариата, как поэты-пионеры светлого мира — коммунизма, — писали участники «Жовтня» в предисловии к альманаху. — Перейдя фазу переоценки старых литературных традиций и догм, мы беремся уверенными коллективными и согласованными усилиями создать основу поэзии победителя-пролетариата»⁶.

Отрицая старые традиции, участники «Жовтня» указывали, как на своих ближайших предшественников, на «славные имена Андрея Заливчего, Гната Михайличенко, Василя Чумака»⁷. Смерть уже вырвала в это время всех трех «первых храбрых»⁸ из только что строившихся рядов революционно-пролетарской литературы. Для всех них литература не была основным делом жизни. Андрей Заливчий в декабре 1918 года проколот был гетманскими штыками во время поднятого в Чернигове восстания. От него остался лишь небольшой цикл новелл «Из лет моего детства», в энергически сжатой форме зарисовывающих жизнь деревенского хлопца из бедноты в дореволюционные годы. Два других — Гнат Михайличенко и Василь Чумак — расстреляны деникинцами в Киеве в ноябре 1919 года. Им удалось дать несколько больше. Михайличенко был одним из редакторов упомянутого киевского «Мистецтва» и автором декларативной статьи первого номера о пролетарском искусстве, которое он определял как «искусство труда, поэзию труда, величие его достижений, увлечение его процессом и его всеохватывающим порядком». В его собственном творчестве форма еще отставала от содержания; от него осталось несколько импрессионистских вещей в прозе, среди которых обычно выделяют «Голубой роман» — попытку аллегорического изображения этапов украинской революции. Несомненно крупное поэтическое дарование погибло в девятнадцатилетнем Чумаке.

К этим трем именам «первых храбрых» вскоре пришлось прибавить четвертое — имя поэта-коммуниста Василя Эллана-Блакитного. Последовательный до конца, установивший в своей лирике строгий дозор за самыми интимными переживаниями, Эллан,

сгоревший на службе революции (его свела болезнь в преждевременную могилу), как поэт не успел высказаться целиком, но в ряде его вещей, может быть, впервые в украинской литературе прозвучал мощно «медный тон фанфар революции»⁹. Он был и редактором периодических изданий, и фельетонистом, сатириком, а главное — организатором молодых сил новой литературы, для которых общение с ним, писателем и товарищем-руководителем, — значило чрезвычайно много. В 1923 году под его руководством возникла в Харькове одна из первых организаций «пролетарских писателей, стремящихся к созданию единой интернациональной культуры»¹⁰, — «Гарт». Членами ее были — автор двух стихотворных сборников и первых опытов новой прозы — Микола Хвильевый, молодые поэты — Михайло Йогансен, Валериан Полищук, В. Сосюра, Днепроvский (впоследствии драматург и беллетрист), поэт-коммунист И. Кулик, критик В. Коряк и другие. Рядом с «Гартом» и еще раньше его, в 1922 году, основалась «спилка селянских письменников» «Плуг» под руководством Пилипенко (помимо организаторской работы известной своими рассказами и революционными баснями). Большинство украинских писателей выходило и выходит донныне из крестьянской среды. Организовать этих писателей, политически оформить их часто аморфное сознание, дать им идеологическое направление и руководство — вот задача, которую поставил себе «Плуг».

Так зарождалась советская литература на Украине. Еще к 1924—1925 году ее достижения были невелики. Правда, явился ряд подающих большие надежды лирических поэтов: Эллан (ум. в 1925 г.), Сосюра, Полищук, Йогансен, Кулик. Широкие круги читателей из перечисленных выдвинули на первое место Сосюру. Выходец из «низов», участник гражданской войны, Сосюра почувствовал себя поэтом не в минуту раздумья в тихой комнате, заставленной книгами, а в грязной теплушке, где «пахнет самогоном, патронами, снегом и кровью»¹¹ и куда он попал совсем еще зеленым юнцом из темных недр Донецкого бассейна. Содержание стихам давала личная жизнь, непосредственно связанная с революцией, ее ранним, разбушевавшимся, не успокоенным образом. Детство, прерванное грозой гражданской войны, впечатления войны, переживания любви в той же боевой обстановке — вот обычные темы сборников «Красная зима», «Осенние звезды» (1920, 1924 гг.). На смену эпохе военного коммунизма приходит эпоха нэпа. Чтобы сохранить не только разрушительное, но и созидательное начало революции, нужны уже не эмоции, а цельное и твердое миропонимание; «эмоционально» принять нэп нельзя, и Сосюра томится в обстановке революционной передышки, впадает в уныние, в пессимизм. Это давало повод сопоставлять его с Есениным, говорить о нем как о выразителе упадочнических настроений. Но то, что у Есенина, чуждого пролетарской стихии, было роковым недугом, для Сосюры могло быть лишь возрастное-неизбежной корью. Нет сомнения, что этот «трубадур» эпохи гражданской войны, выразивший чувство революции так, как это не было дано никому другому, еще проявит себя на иной тематике.

Другой молодой поэт, Валерьян Полищук, поставил своей

задачей развернуть в своем творчестве мотивы нового революционного мироощущения, дать образцы поэзии динамической, возникающей на основе научной, материалистической идеологии, и при том поэзии, широко отображающей колоссальные сдвиги эпохи. Ясно, что для молодого поэта, вышедшего из крестьянских низов и учившегося науке в ту пору, когда кругом уже бушевала революция, — задача не могла не явиться сложной, задачей «не по силам». Пламенный пропагандист «верлибра», испробовавший себя в роли поэта лирического, и в роли поэта эпического, и в роли теоретика литературы, и особенно литературного полемиста, Полищук вызывал в критике рядом с неумеренными похвалами и жесточайшие нападки, а его «литературное буйство» приводило его иногда к необходимости публичного признания своих ошибок. Тем не менее ему удалось если не создать, то спроектировать новые, особенно для Украины, образцы научной поэзии...

Завершением периода явились первые опыты новой революционной прозы — «Синие этюды» Микола Хвильевого (1923 г.; второй сборник его прозы — «Осень» — 1924 г.). С формальной стороны это был дерзкий вызов всему, установившемуся еще со времен народнического реализма. Правда, после него были импрессионисты Коцюбинский, Стефаник, Винниченко, но в общем украинский модернизм был в области прозы осторожен и нерешителен и ничего подобного «симфониям» Андрея Белого, прозе Ремизова и Замятина, подготовивших в России явление Пильняка и серапионовцев, украинская литература не знала. Хвильевый дал образчики неслыханной прежде «орнаментальной» прозы. Формой своей, быть может, он обязан был урокам русской литературы. Но свой революционный энтузиазм он получил не со стороны. «Синие этюды» были и первым опытом использования революционной тематики¹². Три основных жанра наметила проза Хвильевого. Первый — героика и романтика революции («Легенда», «Кот в сапогах» и др.). Второй — революционная сатира против бессмертного и до сих пор мещанства («Заулок», «Свинья», «Дворянское гнездо»). И третий, наконец, — сатирическое, переходящее иногда в элегию, изображение внутреннего распада в среде недавних борцов, распада, ведущего к унынию, к моральной смерти...

Расцвет молодой украинской прозы относится уже к периоду, следовавшему за победой пролетариата на внешнем и внутреннем фронтах. Меняются внешние условия литературного быта. Издательское дело стало на ноги твердо. Общий интерес к художественной литературе повысился. Дифференциация писательских сил сделалась резче и отчетливее. На страницах возникших «толстых» журналов замелькало множество новых имен — пионеров украинской революционной прозы.

Часть их начала свою работу под прямым воздействием Хвильевого с лирической, «орнаментальной» прозы, лишь постепенно находя самих себя и свою стилистику. Таковы, например, Петро Панч, Александр Копыленко, Василь Вражливый, И. Сенченко, отчасти Андрей Головки, отчасти (в первом сборнике) И. Микитенко и некоторые

другие. Говорить о них сейчас приходится, конечно, учитывая и их позднейший рост, вплоть до сегодняшнего дня, в литературе. Библиотечная статистика уже к 1925—1926 году отмечала среди перечисленных Петра Панча как писателя, пользующегося особым спросом широких читательских кругов. Вышедший из рядов «Плуга», Панч начинал свою работу небольшими рассказами, сбивающимися на анекдот, и беглыми зарисовками бытовых наблюдений. За ними последовал ряд более крупных вещей, сочетающих сатиру с лирикой и написанных отчасти под влиянием Хвелевого. Долгое время излюбленной сферой творчества Панча оставался уездный украинский городишко («Мышиные норы», «Зеленая трясица», «Лужа» и др.). Но Панч знает, что в стороне от «мусора истории» бушует гроза революции, творимой часто также маленькими и незаметными людьми, но обрабатываемыми борьбой в героев. Некоторое время писатель колеблется между двумя областями тематики: противомещанской сатирой и героикой революции («Путепоказчик», «Смерть Янулякса», «Земля»), делает опыты в области создания более крупных форм (опыт социально-авантюрного романа на тему о контрреволюционной организации из бывших людей и украинских шовинистов — «Реванш»), пока с 1925 года не находит себя и свой стиль в задуманной и осуществленной с 1925 по 1929 г. тетралогии — четырех повестях о четырех этапах революции. Генеральной репетиции 1905 года, вернее сказать, одному из ее моментов (броненосец «Потемкин» на рейде у Феодосии, восстание в дисциплинарном феодосийском батальоне), посвящена первая — «С моря»; вторая — «Без козыря» — воспоминание о наступлении Керенского на галицийском фронте в дни развала старой армии; третья, едва ли не самая значительная с идейно-психологической стороны, — «Голубые эшелоны» — дает картину распада петлюровской армии и кризиса мелкобуржуазного национализма. Наконец четвертая, своеобразная по композиции, — «Повесть наших дней» — рассказывает о заводе, восстановленном силами рабочего энтузиазма и энергии. Из сатирика-реалиста среднего уровня Петро Панч вырастает на наших глазах в одного из крупных художников украинской пролетарской прозы...

Сверстники Панча, в свое время также побывавшие членами «Плуга», начинали свою работу с тех же крестьянских тем, то пытались создать эпопею селянства в гражданской войне («Буйный хмель» Копыленко), то зарисовывая образы оживавшей на короткое время деревенской буржуазии («История одной карьеры» Сенченко), то развертывая широкую картину борьбы «новых людей» с селянской косностью, с кулацким хищничеством и темнотой, как это сделал Андрей Головкин в большой повести «Бурьян». Рядом с этой селянской тематикой нащупывалась и иная: в различных вариациях повторялась героика гражданской войны, противомещанская сатира, темы об интеллигенции и революции и т. д. Молодой прозе не хватало сформальной стороны одной, но весьма существенной вещи, на нехватку которой в свое время жаловалась и русская литература — умения найти прочный и крепкий сюжет, овладеть им, захватить читателя при его помощи. Лирическая проза во вкусе Хвеле-

левого уже не отвечала самой психологии исторического момента, вводившего стихию революции в строгое русло организованных форм и задач практического характера. Одними из первых опытов авантюрно-сюжетной беллетристики были собранные (позже в двух книжках «Сотни тысяч сил», «Плантации») рассказы А. Слисаренко.

Маленький, обыкновенный человек перед лицом великих событий, великих явлений — реакция этого «макрокосма» на «микросмос» — вот обычная тема ранних рассказов Слисаренко. Этим макросмосом является в них то крестьянская масса, взбудораженная революцией 1905 года, то масса солдатская в империалистической войне, то Октябрь и раскаты его грома. В серенькую жизнь вторгается случай, авантюра, закручиваемая ходом событий совсем так, как в искусных, но нарочитых новеллах О'Генри, с которым не раз сопоставляла первые рассказы Слисаренко критика. Писатель с большим запасом юмора, темпераментный и полнокровный, Слисаренко не принадлежит к числу мастеров, оттачивающих фразы, работающих, так сказать, флоревским методом. Найдя фабулу, развернув ее в динамической композиции, он остается скупым на слова и несловесными красотоми подчиняет себе читателя. Насколько он вырос в короткое время как прозаик, показывает его последний, выпущенный уже в 1927 году, роман «Черный Ангел», давший на фоне занимательной «жонандойлевской» фабулы образы действующих лиц с глубокой общественной символикой (роман имеется в русском переводе).

Почин не остался без продолжения. Более молодой, начинавший также со стихов, футурист Гео Шкурубий своим сборником «Победитель дракона» (1925) сделал новый натиск на традицию «орнаментальной» прозы, увлекаясь приемом «отстранения», отважно перенося в украинскую прозу приемы О'Генри, Уэллса, немецких экспрессионистов и достигнув вершины, возможной пока для него, в двух романах — авантюрно-фантастическом «Двери в день» (1929) и «Жанна Батальонерка». Еще раньше выступил со своими романами и рассказами, написанными в стиле художественного репортажа, О. Досвитний, вводивший в украинскую литературу тематику революционного Востока, международного революционного движения. По тому же пути авантюрно-сюжетной беллетристики пошли позже Ю. Смолич, М. Йогансен и некоторые другие. Так наметились две линии художественной прозы. Особое место занимали киевские беллетристы, впоследствии причисленные к «левым» и «правым» попутчикам: импрессионист старой манеры М. Ивченко («Земли звонят»), психолог-реалист Валерьян Пидмогильный («Остап Шаптала» и др.), изобразитель революционного украинского села Григорий Косынка («В житах») и др.

Остро встал вопрос о мастерстве. На литературном фронте преобладали писатели «селянские» либо по темам, либо по своей психологии. Пролетарская группа писателей, объединенная «Гартом», формально как бы противостояла организации крестьянских писателей «Плуг» и все чаще выступала против плужанского массовизма

«просвещения», все более заостряла тему о методах организации октябрьской украинской литературы. Возникла поднятая М. Хвильевым и шумевшая три года (1925—1927 гг.) литературная дискуссия¹³, повторившая частично русскую дискуссию между Воронским и напостовцами и также из литературной обратившаяся в конце концов в дискуссию политическую. Дело началось с вопроса о литературной ориентации. «Европа или Просвита», т. е. Европа или традиции народного просветительства и литературного массовизма? Вопрос сейчас же пришлось конкретизировать. Представителями «Европы» в украинской советской литературе в эту пору казались Хвильеву «урбанизованные интеллигенты» — киевская группа поэтов-неоклассиков, культуртрегеров «высокого стиля» в украинской лирике, напитанных литературными влияниями всех времен и народов, а в первую очередь влияниями русского символизма и акмеизма, французского Парнаса и античной поэзии, главным образом римских поэтов Августа века¹⁴, которых предлагал вниманию читателей в своих изящных переводах один из поэтов и критиков группы — М. Зеров. С ними-то и решил заключить союз М. Хвильевый, к союзу с ними звал и пролетарскую литературу, идущую к «могучему азиатскому ренессансу», который должен разлиться по Европе именно из «украинского закутка». Группа урбанизованных интеллигентов для «пролетарских» писателей ближе, чем группа интеллигенции, связанной с селом и пролетарским городом. Культурная революция на Украине якобы находится под угрозой со стороны кулачества (им оказывались «плужане») и махаевщины (а так квалифицировались все, высказывавшиеся против союза с неоклассиками). В разгаре полемики дело дошло до отрицания связи с русской пролетарской литературой, до выпадов против «Москвы» и провозглашения националистических лозунгов.

Ошибочность позиции Хвильевого замечена была не всеми одинаково сразу. У него находились сторонники. После распада «Гарта»¹⁵ они образовали новую организацию ВАПЛИТЕ¹⁶ — «Вольную академию пролетарских писателей», куда вошли, кроме Хвильевого, беллетристы — Вражливый, Досвитний, Копыленко, Коцуба, Любченко (автор сборника рассказов «Буревая дорога», талантливый реалист-психолог), Панч, Сенченко, Слисаренко, Яновский (уже выпустивший в 1925 году первый сборник художественной прозы «Бивни мамонта»), Шкурупий, поэты — М. Бажан, М. Йогансен, Сосюра, Тычина, драматурги — М. Кулиш, И. Днипровский и др. Именно тот факт, что в организации, вскоре приступившей к изданию своего журнала, собрались крупные литературные силы, и заставил поспешить с разоблачением ее идеологических уклонов. Пленум КП(б) Улетом 1926 года осудил лозунги ориентации на Европу, отмежевания от Москвы, которые «могут быть знаменем только для украинской мелкой буржуазии, вырастающей на почве нэпа, так как она понимает возрождение нации как буржуазную реставрацию, а под ориентацией на Европу несомненно понимает ориентацию на Европу капиталистическую, отмежевание от фортеции международной ре-

волюции, столицы СССР — Москвы»¹⁷. Сам Хвывевый в итоге целиком признал ошибочность своей точки зрения и своей полемической тактики, приостановил печатание своего романа «Вальдшнепы», наиболее отчетливо выразившего его уклон, и на некоторое время замолк. В конце 1927 года прекратила свое существование и ВАПЛИТЕ. А еще раньше, в том же году, возник новый «Всеукраинский союз пролетарских писателей» (ВУСПП) при ближайшем участии поэта-коммуниста И. Кулика, критика-марксиста В. Коряка¹⁸ и беллетриста И. Микитенко. С этой даты можно начинать новый, третий период развития октябрьской украинской литературы, в рамках которого находится и ее сегодняшний день.

Украинская литература вступала в него, уже имея за собой почти семь лет революционной службы. Уже народилась революционная художественная проза; уже явились ценные опыты революционной драматургии; ряды лирических поэтов пополнились целым рядом поэтической молодежи, среди которой обратили на себя внимание поэт интеллигентской складки Евгений Плужник, в энергически сжатых и полных патетического устремления к грядущему стихах выразивший трагизм революции; М. Доленго, первоначально в стиле «акмеизма» дававший простые и четкие зарисовки героических будней революционного строительства; Микола Бажан, ныне один из крупных мастеров поэтического слова, по стилю близкий к русскому конструктивизму; поэты-комсомольцы Усенко, Донченко, киевские поэты Влызько, Косяченко и Фальківский; харьковские — А. Панив, Наталья Забила, Мысык и целый ряд других, самое количество которых свидетельствует о неиссякающей струе лиризма в украинской октябрьской литературе. Несомненно, повысилась культура поэтического слова, усовершенствовались мастерство и в области стиха, и в области прозы, все отчетливее тяготеющей к большим формам и уже делавшей попытки создания революционного романа. Если бывали случаи неблагоприятия в области идеологической, вроде того взрыва мелкобуржуазного национализма, о котором только что пришлось говорить, то достаточно энергичен был и отпор, который эти взрывы получали не только со стороны руководящих органов, но и со стороны всей общественности. Новому периоду надлежало еще шире развернуть родившиеся возможности.

Мы не будем останавливаться на писательских группировках сегодняшнего дня. В декабре 1927 года все они (ВУСПП, «Плуг», «Западная Украина», «Молодняк», «Всеукраинский союз работников коммунистической культуры», аналогичный русскому «Лефу», «Пролитфронт», руководимый М. Куликом и М. Хвывевым и др.) объединились в единую Всеукраинскую федерацию революционных советских писателей под лозунгом: «Каждый революционный советский писатель должен быть активным строителем социализма, дисциплинированным бойцом в классовой борьбе». Мы попробуем указать лишь те черты литературного украинского «сегодня», которые резко отличают нынешнюю литературную Украину от той, с которой у русского читателя связываются более или менее ясные пред-

ставления о Шевченко, может быть, Коцюбинском и еще о ком-либо ином — от украинской литературы времен Российской империи...

Исчезла, во-первых, «малороссийщина», которую на разные лады воспевали и расхваливали русские писатели от времен Гоголя до времен Чехова и еще дальше. Было время, когда даже либеральный русский интеллигент недоуменно пожимал плечами, слыша об этой литературе и о первых попытках передать украинским языком произведения западноевропейских классиков, например, Шекспира. Эта пора безвозвратно миновала. За короткий срок на украинский книжный рынок выброшен целый ряд переводов, сокровищ мировой литературы — от «Калевалы», «Тристана и Изольды», «Декамерона» — до Гейне, Гете, Золя, Мопассана, Барбе д'Оревилли, Верхарна; и недалек тот час, когда украинскому читателю не будет необходимости обращаться к русскому языку для того, чтобы открыть для себя «окно в Европу». Не забыты и русские авторы — Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Лесков, Брюсов, Маяковский, — все они имеются в превосходных, тщательно комментированных вступительными статьями, переводах. Параллельно разворачивается и растет работа марксистской литературной критики, ликвидирующей остатки «ефремовщины», националистическо-народнической точки зрения, скомпрометированной окончательно недавним процессом «Союза освобождения Украины»¹⁹. Увеличивается спрос на литературные ежемесячники (в Харькове — «Червоний шлях», «Нова генерація», «Гарт», «Молодняк», «Пролітфронт», «Критика», «Плуг»; в Киеве — «Життя й революція» и др.). Делаются попытки отойти от традиционной формы ежемесячного издания, заинтересовать читателя своеобразием самой подачи материала. Фактов, свидетельствующих о живом темпе литературной жизни, можно было бы привести много. Но еще интереснее перемены, происшедшие внутри самой литературной продукции.

«Большая форма», о которой только мечтала литература предшествующей поры, стала сейчас очередной задачей работы. Не будем утверждать, что писатели ею уже овладели, но первые всходы уже имеются, и за последние годы явился целый ряд книг, с большим или меньшим правом претендующих на звание романа. Таковы книги В. Пидмогильного («Город»), Ю. Яновского («Мастер корабля»), Эпика («Без почвы»), А. Слисаренко («Черный Ангел»), И. Кириленко («Кудрявые дни»), Кундзича («Defacto»), Кузмича («Авиаспирали»), Ивана Ле («Роман межгорья») и многих других. Разнообразны не только имена, но и жанры, и темы, и приемы композиции. Одни идут путем традиционного психологического реализма, другие приемами экспериментаторства, еще не закончив своих формальных исканий. Так, традиционные по форме имевшие крупный успех и вызывавшие живой обмен мнений в рабочих и комсомольских аудиториях романы Эпика «Без почвы» и Кириленко «Кудрявые дни», — первый на тему борьбы с бюрократизмом, поставленную резко, но разработанную не без мелодраматизма старинных романов об угнетенной невинности, второй — на тему о комсомольце интеллигентского корня, запутывающе-

гося в противоречиях жизни большого города и сложных проблемах партийной работы в пору борьбы с «левой» оппозицией. Если эти две книги самими авторами обращены к массовому читателю, то роман Валерьяна Пидмогильного «Город»²⁰, также идущий по линии психологического реализма, заинтересовал в свое время читателей более высокой квалификации. Один из «попутчиков», еще в первый период выступавший с рассказами, заставлявшими вспоминать порой о Леониде Андрееве («Остап Шаптала», «Военный летчик» и др.), Пидмогильный в манере, по временам близкой к Мопассану, рассказывает в своем романе о жизненном пути деревенского хлопца Степана Радченко, командированного в вуз большого города и здесь под влиянием мещанского окружения, городской богемы, любовных увлечений переходящего на дорогу, ведущую к вершинам материального благополучия и литературной славы. В романе порой с большой яркостью и иронической силой показаны себялюбивое ничтожество и внутренняя никчемность героя, но само собой разумеется, проблема «города и села» в эпоху восстановления не только не разрешена, но и поставлена односторонне. Ясно, что Радченко отнюдь не типическое явление. Два других киевских беллетриста — Ю. Яновский и Г. Шкурупий — этой цельности, может быть, также не достигли, но с традициями порвали резко. Пафосом героической романтики, вечного движения и прогресса проникнут роман Ю. Яновского «Мастер корабля». Показавший себя смелым и интересным новатором уже в своих рассказах («Бивни мамонта», «Кровь земли»), Яновский и свой роман строит целиком на игре временными планами. Современность показана как уже давно пройденный этап: перед нами воспоминания семидесятилетнего старика, который нашу эпоху пережил когда-то в молодости. Но прошлое все время переплетается с «утопическим» настоящим, и в этом настоящем легко увидеть черты нашей современности. Для Яновского характерны сгущение красок, биологически-радостное восприятие всех физических и социальных проявлений жизни. Более формальный характер носит экспериментаторство Г. Шкурупия в его предпоследнем (последний — упомянутая выше «Жанна Батальонерка») романе «Двери в день». Основной замысел — показать путь от мещанства к пролетарскому коллективу. Но автор так увлечен желанием необычно подать материал, что этот идейный замысел становится делом второстепенным. Любовная повесть переплетается с детективной новеллой, роман из доисторической эпохи — с художественным репортажем о Днепрострое; в заключение все концы сведены с концами, но читатель утомлен этим обостренным формализмом...

Уже по этим трем образцам можно судить о том, как далеко ушли от традиции мелкобуржуазного народничества и буржуазно-индивидуалистического модернизма начала XX века и композиция, и тематика современной литературы. Этот отход совершился не только в прозе, но и в лирике, и в драме, хотя последняя пока что представлена слабее двух других поэтических видов. Украинская литература перестала быть только «сельской» литературой. Она перестала питаться одними только местными, украинскими темами. Кругозор ее

расширился. Осуществился тот фантастический образ, который дал когда-то, не понимая сам будущего смысла своих слов, Гоголь в «Страшной мести»: «За Киевом показалось неслыханное чудо... Вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лимац, а за Лимацом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою поднимавшийся из моря, и болотный Сиваш... По левую руку видна была земля Галицкая...» Украинский писатель наших дней видит еще дальше. «Галицкая земля», изнывающая под польским ярмом, до сих пор неестественно отторженная от Украины восточной, представлена в тематике наших дней стихами Загула, Атаманюка, драматическими произведениями и прозой М. Ирчана и ряда других писателей, составляющих в Киеве организацию «Западная Украина». Но тематика современной украинской литературы вышла за пределы украинской национальности. Еще у Тычины мы отмечали остро поставленную проблему Запада и советского Востока. Запад — проматывающийся игрок, еще достаточно богатый, чтобы снарядить и справиться последний пир во время чумы, но тот же Запад — вулканное поле, родина Барбюсов и Ролланов, страна, где не только равнодушные наблюдатели Фаусты, не только хищные союзники наших политических мертвецов (эмиграции), но и братья, которых поэт видит «через нацию и род», которым «через головы племен» он протягивает руку... «Через головы племен я увидел вас — о благословен час»²¹. Не впервые ли украинский поэт (П. Тычина) говорит такие слова? Он не остается в одиночестве. Ряд поездов в Западную Европу и интерес к ней дали материал для книг В. Полищука, О. Досвитнего, И. Микитенка, М. Семенка, Кузмича, Аркадия Любченко. Широкой известностью до сих пор пользуется поэма М. Терещенко о Цен-Цане, китайском кули. С нею можно сопоставить первые баллады и поэмы М. Бажана, например, балладу «Имобе из Галама» о восстании сенегальских негров против французского ига. Трагической судьбе негров в рабовладельческой и капиталистической Америке посвящена «Черная эпопея» И. Кулика — одно из крупнейших достижений украинской пролетарской поэзии, чрезвычайно интересное и с формальной стороны, в которой искусно использованы и формы подлинного устного творчества североамериканских негров, и технические приобретения украинского футуризма в области стиха. Предыдущая книга того же автора — сборник стихов «В окружении» (1927 г.) — довольно много места отводит канадским темам. Цепь аналогий ведет к заключению о неизбежной гражданской войне, о неминуемой и для Канады социальной революции...

«Интернациональный уклон» не ослабил, однако, живого и характерного именно для украинской литературы интереса к национальной проблеме. Она интересует писателей и тогда, когда действие их произведений развертывается за пределами их родины. Но, разумеется, в первую очередь нужно было поставить и критически пересмотреть тему об украинском мелкобуржуазном национализме, в свое время явившемся одною из главных помех утверждению диктатуры пролетариата на Украине. Постановку и пересмотр этой темы мы найдем в целом ряде произведений последних лет — у Панча в «Го-

лубых эшелонах», у Смолича в «Фальшивой Мельпомене», у Качуры в романе «Чад», в «Черном Ангеле» Слисаренко, в повести «Смерть» Антоненко, в трагикомедии Я. Мамонтова «Республика на колесах», в повести Г. Коцюбы «Заговор масок», в не напечатанном еще полностью, но чрезвычайно интересном романе И. Днепроvского «Столица республики» и т. д. Панч показывает картину, уже принадлежащую истории: распад петлюровской армии. Сатирическими чертами изображена «дипломатическая миссия», едущая в Одессу за продовать останки «неньки (матери) Украины» через посредство французского командования международного капитала. «Нам разве что нужно? Лишь бы была хоть какая-нибудь, лишь бы Украина», — откровенно признается один из дипломатов. А рядом показана и женщина, сражающаяся за дело «освобождения» Украины: русские белогвардейцы, полупомешанные на романтике мазепинства атаманы, щирые малороссы — а в целом растерявшийся в хаосе событий, но еще пьянствующий и буянящий случайный сброд. Одиноким среди них чувствует себя герой, романтик-идеалист Лец-Атаманов, переживающий трагедию разочарования и среди галлюцинаций гибнущий от своих же «козацких» пуль. В повести ярко показана негодность целей, средств и матерьяла петлюровской армии. У других авторов трагедия мелкобуржуазного национализма подана в тонах гротескного фарса. Такова, например, пьеса Я. Мамонтова «Республика на колесах», таков в известной степени и роман Ю. Смолича «Фальшивая Мельпомена». Смыть с лица фальшивой Мельпомены — буржуазно-демократической Украины — накладные краски, показать ее служителей-рыцарей во всей их идейной нищете — такова задача Смолича. Действие происходит уже в годы нэпа, а действующими лицами являются члены националистической контрреволюционной организации, решившие работать под видом украинской актерской труппы. Дело кончается ничем после ряда перипетий, по большей части забавных: петлюровщина сведена к развенчанной романтике, к фарсу; проблема не столько разрешена, сколько упрощена автором.

Сложнее задачи, поставленные Слисаренко и Антоненко-Давидовичем в названных только что вещах. «Черный Ангел» Слисаренко, помимо своей фабулы, интересен как синтез наблюдений и мыслей автора над украинской интеллигенцией революционной эпохи. В действующих лицах романа перед нами проходят ее различные психологические типы. Жалкий остаток прошлого, анархо-индивидуалист Карлюга — тип, прославленный некогда в романах и драмах Винниченко, — со всей своей философией не находит себе никакого места и применения в новой жизни. Рядом с ним агроном Артем Гайдученко, представитель технической интеллигенции, готовый служить пролетариату, но наивно верующий в то, что спасение и преобразование мира свершится силами гениального изобретателя, силами одной, ни от чего не зависящей науки. И наконец герой и героиня: полубольная, колеблющаяся Марта, одержимая неодолимой страстью к бандитскому атаману Петру Гайдученко, последнему осколку разбитой уже петлюровщины. Эту Марту автор приводит

к исцелению и новой здоровой жизни отчасти при помощи еще одного действующего лица — рабочего Чмыря, которому принадлежит будущее. Болезнь националистической романтики не всегда кончается смертельным исходом, хотя излечение и дается порою с тяжким трудом, как далось оно герою повести «Смерть» Антоненко-Давидовича. На фоне жизни партийной организации маленького украинского городка в эпоху гражданской войны Антоненко-Давидович показывает переживания коммуниста-интеллигента, болеющего национализмом. Эти переживания вскрыты с большим искусством психологического анализа: герой переборол наконец свой недуг — по нам плохо верится, чтобы он мог в будущем найти свое место среди «железных конкистадоров, осмелившихся вступить на неведомые берега социальной правды»...

Тем не менее к рабочей тематике украинская литература начинает подходить вплотную. В этом разделе тематики воспользоваться какими-либо уроками прошлого современности было бы трудно. Кроме отдельных попыток у Франко (его «Бориславские повести»: «Воа constrictor», «Борислав смеется»), Винниченко и Черкасенко — указать можно было бы весьма немного. Мало дали в этом отношении и первые периоды октябрьской литературы. Мы отметили выше повесть Панча («Повесть наших дней») и драму Днипровского («Любовь и дым») — обе на тему хозяйственного восстановления. Если прибавить сюда некоторые рассказы, например, Хвылевого и Гордия Коцюбы (у последнего — «Возле гудков», «Без почвы»), то список будет почти исчерпан. Его можно было бы пополнить, пожалуй, «индустриальной» лирикой Полищука, раннего Хвылевого, поэмой того же Днипровского «Донбасс», стихотворными же опытами футуристов, но он не очень выиграет от этого и в качестве, и в количестве. Образы города и машины в лирике молодых поэтов оставались абстрактными, ощущались, как нечто подсказанное со стороны: молодые поэты нередко рассказывали (рассказывают и до сих пор), каким событием в их личной жизни был переход из села в город, объяснялись в любви к городу, но большинство этих объяснений звучало заученно. «Селянскую» стихию не так-то легко было преодолеть... Сейчас положение изменилось. От отвлеченной индустриальной патетики писатели перешли к реалистической разработке индустриально-рабочей тематики, перестроились на новый лад не только в смысле обращения к этой тематике, но и в смысле внутреннего ее переживания. Эпоха Днепростроя, тракторного строительства и других предприятий грандиозного размаха не могла не сделать тут своего дела. Молодежь в этом отношении идет пока впереди «старшего» поколения советской литературы. Правда, грандиозности замыслов не всегда соответствует степень литературной опытности: трудно сейчас предсказать, что запомнится из этой «рабочей» литературы, но важно и то, что она уже имеется. Молодой писатель Л. Смелянский пробует дать целую эпопею из жизни железнодорожников в годы гражданской войны на Украине («Машинисты» — 1927 г.); другой, С. Божко, задумал такую же большую вещь из эпохи 1905 года с действием, развертывающемся в трех планах — в деревне, в поме-

щичьей экономии и в шахтах («В стенах» — 1927 г., «Сполохи» — 1928 г.). Ключья дает зарисовки работы и быта шахтеров; Л. Первомайский описывает быт рабочих окраины; В. Кузмича увлекает тема технического изобретательства («Авиаспираль») и т. д. Ширится таким образом пролетарская тематика. Но рядом с этим крепнет и подлинно пролетарская литература. В ее рядах одно из виднейших мест занимает сейчас Иван Микитенко — писатель, выступивший впервые еще в 1922 году, но лишь в недавнее время вышедший в первые ряды своей второй книгой повестей и рассказов «Вуркаганы» (1928 г.). Содержание книги разнообразно. Собственно рабочая тематика представлена лишь одной вещью — «Братья», правда, вещью первостепенной по замыслу и по выполнению. Все та же проблема взаимоотношения города и села, двух братьев — землероба Никанора и рабочего Прохора, после долгих лет антагонизма приходящих к взаимному пониманию и единству. Написанная без единого лишнего слова, эта небольшая повесть стоит многих романов на индустриальные темы, потрясает скультурною мощью двух основных фигур, внутренним пафосом, скрытым в простых словах, в незамысловатых ситуациях. Микитенко умеет не только показывать действующих лиц, он заставляет за них волноваться, он владеет тайной «живого человека в литературе». Его повесть о беспризорных — «Вуркаганы» — может смело соперничать с классической в настоящее время в русской литературе повестью Сейфуллиной «Правонарушители»; тематика Микитенко, правда, сложнее (рост творческой личности), и образ главного героя Алеши, может быть, не столь типичен, как в «Правонарушителях». Критика расценивает Микитенко как одного из виднейших представителей «пролетарского реализма» (называемого также пролетарским конструктивным реализмом), суть которого якобы «в крепко слаженном сюжете, идейной целеустремленности и типичности действующих лиц»²². Как и в русской литературе, этот реализм противопоставляется революционному романтизму; идет спор о стилях; за «реализм» стоит ВУСПП, за «романтизм» — Пролитфронт; аргументы спорщиков нам известны отчасти по аналогичной полемике в современной русской литературе. Итоги спора предсказывать преждевременно, тем более что и самим спорящим ясно, что реализм и романтизм после октябрьской литературы в столь малой степени подобны соответствующим стилям литературы дореволюционной, что речь идет о каких-то иных стилях, наименование для которых еще просто не найдено временем.

Здесь можно остановиться. Перед нами прошли три возраста советской украинской литературы — от первых нетвердых шагов по новым, указанным Октябрем, путям — до цветущей юности, которую она переживает сегодня. Многие изменилось в ней за эти короткие годы. В ней, может быть, еще мало писателей, с которых критик мог бы писать законченные портреты: все ее крупные силы в росте еще, в процессе воспитания великим педагогом, имя которому — наша эпоха.

Придет пора зрелости, когда многое, представляющееся сейчас крупным свершением, придется переоценить. Но и то, что уже име-

ется,— разве не является оно одним из несомненных «наших достижений» на культурном фронте? Много ли могут остатки украинской националистической буржуазии, скрывшейся за польской границей, противопоставить советской украинской литературе равноценного по качеству и количеству? Разве не является бесспорным факт возрождения после Октября украинской литературы из пепла, в котором она едва тлела в канун империалистической войны в пределах бывшей Российской империи? Да, этот факт бесспорен: современная украинская литература — «наше достижение», одно из достижений Октябрьской революции. Это обязывает и русского читателя быть в ней осведомленным.

ПЕТРО ПАНЧ

Автор цих повістей¹ — Петро Панч — належить до плеяди письменників, що їх породив Жовтень і що вони разом з тим, як росте Радянська Україна, виростають на письменників великого художнього і громадського значення. Ще недавно — 1925 р. — критика й читачі сприймали його як представника побутової сатири² переважно, як письменника хоч і середнього, але цілком приступного масштабу для маси читачів. Літературні оглядачі завели його до своїх літописів з позначенням «плужанин», «селянський письменник». В інших випадках говорили про нього і як про письменника «пролетарського», маючи на оці, очевидно, виразне й цілковите співчуття Панча ділам та ідеям пролетарської революції. Бібліотечна статистика 1925—1926 рр. відзначала особливий попит на книжки Панча від широких кіл читачів. Панча читали вже тоді не лише критики та нечисленні ще друзі української радянської літератури, але й ширші кола робітничої, радянської суспільності. А 1925 року посвідчити про молодого радянського письменника, що його книжок часто вимагають — це значило визнати, що він письменник неабиякий. Згадаймо, що серед русифікованої протягом цілого століття української грамотної людності попит на українську книжку першими часами після Жовтня, загалом кажучи, був невеликий, та й то його задовольняли насамперед класики, письменники переджовтневої доби. Конкуренція між радянським автором і, скажімо, Нечуєм-Левицьким не завжди мала наслідком перемогу першого в попиті читача.

Панч належав до тих небагатьох з молодих, що їм пощастило розбити кригу недовір'я до української революційної белетристики і змусити читати радянську літературу.

Як він дійшов того? Щоб відповісти, спробуємо оглянути творчий шлях, яким він досі йшов. Як людина, він не такий уже молодий (народився 1891 р.), але, як і багатьом його ровесникам, до першого виступу в літературі йому довелося пройти досить довгий і важкий курс життя. Курс той почався в напівселянській, напівміщанській родині майстра-колісника, що на велику силу міг прогнати своїм немудрим ремеслом п'ятьох дітей, у маленькому повітовому містечку Харківської губернії — Валках. Часто згодом це містечко правитиме за тло для дії в оповіданнях та нарисах Панча — то як «Зелена трясовина», то як місто «Совине Око», то як «Мишачі нори», де ховається від революційної бурі інтелігентне та неінтелігентне міщанство, що досить довго давало Панчеві теми для гострої сатири. Вичившись грамоти вдома, Панч пішов учитись до міської парафіяль-

ної школи, де вперше до рук йому потрапили твори художньої літератури. Затяглися йому надовго «Вечера на хуторі близ Диканьки» Гоголя та Андерсенові казки. Але коли хлопцеві було тринадцять років, «навчання» довелося припинити і знову почати його далеко пізніше, коли під впливом харківських студентів (вони, до речі сказати, шкляли початок і політичній освіті письменника) він склав іспити до Полтавської землемірної школи, звідки вийшов уже 1915 року, щоб поринути рантом у вир несподіваних для будь-якого дрібного буржуа подій. Він пройшов через усі їх етапи: з артилерійської школи в Одесі — до Царського Села та Петрограда, саме в дні лютневої революції; звідти на південно-західний фронт, коли Керенський намагався примусити армію перейти ще раз у наступ, щоб заспокоїти російську буржуазію, що прагнула добрих взаємин з Антантою; звідти на Україну, щоб після короткого перепочинку знову бути мобілізованим до армії «Української Народної Республіки» — до армії Петлюри, а звідти до Червоної Армії, аж поки його цілком демобілізовано 1921 року. Ніби надолужуючи пропущене в дитинстві, життя поспішалося наповнити уяву майбутнього письменника образами та картинами надзвичайної різноманітності, жаху й сили.

Демобілізований з воєнного фронту, Панч, трохи несподівано, може, для самого себе, був мобілізований на фронт літературний. Як це сталося? Для розваги, гуляючого часу, що його взагалі було не так багато, здавна писалися оповіданнячка та казочки. Особливої ваги їм автор сам не надавав. Не спадало на думку й друкувати їх. Та от 1922 року, опинившись в тих же таки рідних Валках, де виходила газета «Незможник», якій бракувало співробітників, Панч, що працював тоді в галузі землевпорядження, мусив у ній писати. Виходило непогано, а наслідком було переконання, що він не тільки мусить, а й може писати у газеті і журналі. Почалося з статей, нарисів, і вже того ж 1922 року була написана перша повість «Гнізда старі».

Саме тоді в Харкові, що потроху перетворювався на центр молоді української радянської літератури, поставало за керівництвом С. В. Пилипенка об'єднання селянських письменників «Плуг». Для авторів-початківців з села та глухих містечок «Плуг» під ту пору мав надзвичайне значення. Зробившись членом «Плугу» або однієї з його провінціальних філій, початківець відчував під собою певний ґрунт, переставав чути себе самотнім, брався вже не писати, аби писати, а серйозно працювати. Третина видатних сучасних радянських письменників напевне свого часу були члени «Плугу». Він був для них підготовною школою до виходу на широкий літературний шлях. Він організовував літературу, якої ще не було, але яка мала бути. Інших організацій ще не було, а «Гарт», що організувався незабаром після «Плугу», не мав такого широкого характеру.

Сама радянська література 1921—1923 рр. на Україні була репрезентована ще тільки книжечками віршів та журналом «Шляхи мистецтва», що його у провінції приймали певніше з цікавістю та здивуванням, ніж з захопленням. Журнал об'єднував різні художні течії, але яскравіше за інших він репрезентував творчість «лівих». Рядки віршів, розламані й розкидані по великих сторінках журналу,

з розділовими знаками, що стояли перед рядком, а не в кінці його, з палкими закличками до світової, космічної революції, — вся ця «нова форма» проходила повз Панча, як і повз інших, подібних йому. Миська стихія, що панувала в творчості футуристів, була незрозуміла і просто чужа письменникам з села та повіту. Але 1923 року вийшла в світ і перша спроба української революційної прози — «Сині етюди» Хвильового. «Це була бацила», — як влучно сказав сам Панч. Тепер, у період соціалістичної реконструкції, коли не тільки радянську, а й пролетарську українську прозу репрезентують не один, а багато десятків зразків, нам важко увияти собі те враження, що його справила книга Хвильового — перша ластівка нової белетристики — на читачів та письменників, вихованих на народницькому, «просвітянському» реалізмі Грінченка, Панаса Мирного, Нечуя-Левицького та інших. «Сині етюди» руйнували всі встановлені навички, скам'янілі традиції; вони були нечуваною до революції формальною звагою, що подібною до неї не було на Україні навіть за часів модернізму. Тепер ми вже знаємо, що багато дечого з своїх новин Хвильовий запозичив з російської літератури — від Пільняка та так званих «серапіонівців» (група, що з неї вийшли такі російські «попутники», як Вс. Іванов, К. Федін, М. Слонімський, М. Зощенко та інші). Тоді дуже важко було зробити саме порівняння, бо на Україні мало хто знав і цих російських письменників. Хвильовий зробив «Синіми етюдями» переворот у літературі. І, хоч-не-хоч, за його «орнаменталізмом» у галузі форми, за його темами — романтичною героїкою в революції та протиміщанською сатирою — потяглася вся фаланга молодих письменників. Під впливом «бацили» «Синіх етюдів» складалися й перші, що звернули на себе увагу, оповідання Панча.

Взявшись до белетристики, Панч почав писати багато, друкувався часто. Він випробовував себе в різних стилях і жанрах. Починав він з оповідань та нарисів анекдотичного типу. Це були оповідання, наприклад, про те, як один скептичний селянин надумав змагатися, їдучи своїм возом, з автомобілем, цілком певний свого успіху; або про те, як два попи, побившись за церковні прибутки, картиною своєю огидної бійки вибили останню побожність із старого парафіянина; або про те, як живуть та ховаються від революційної напасті до всього байдужі обивателі Василь Маркович та Петро Миколайович, що вдень сходяться на майдані коло калюжі, де ніколи не висихає, а вечорами потішають себе читанням об'яв у передреволюційних газетах. Безпретензійне побутове спостереження та побутовий анекдот письменникові ще не завжди щастило загострити до рівня соціальної сатири. За цими спробами пішли спроби писати більш речі, на яких ще помітніший вплив Хвильового.

Довго ще коло тем лишається обмеженим. У тім чи іншим вигляді перед нами все те й саме містечко Бе — місто Валки, де між спустілими рундуками на базарі вітер підіймає та розкидає купи сміття, де дві йдуть по днях, зливаючись у тижні та місяці, глухі та сірі, мов ті сови на старих дзвіницях. За порогами убогих будинків у сімейних квартирах на вікнах стирчать облізли герані, по кут-

ках — прикрашені вишитими рушниками божники, а з книжних полицок, де лежать розбиті нумери «Літературних приложень» к «Ниве», засліджені мухами, підіймається задушливий, наче протягом віків збираний, пил. Переступить цей поріг свіжа людина — і особлива, прихована тут «серпанкова» плісень стисне нудьгою серце її. Вечорами, під шипіння застудженого грамофона, тут зітхають про добрі старі часи, коли «все можна було дістати», про втрачену можливість спати без просипу дві тисячі, три тисячі років. Втім, як ставиться письменник до цього життя, вже гумору немає. Таких його творів, як «Калюжа», «Зелена трясовина», «Мишачі нори», гумористичними назвати вже не можна. Гумор передбачає більшою чи меншою мірою певну єдність письменника з тим, з чого він сміється. До класового ворога не можна поставитись гумористично. Найбільше Панч описує цих маленьких та самозадоволених людей, що сидять у трясовині, і рідше показує їхні діла. Проза його ще не має сюжетного кістяка, і це цілком зрозуміла річ. Про яку дію, справді, можна говорити там, де вся суть життя в тім, що в ній нічого не трапляється, де мріють лише про те, щоб повернулися старі часи, ніби нічого не сталося, принаймні для цих людей з короткою пам'яттю та тугою сприйнятливістю?

Але ж десь, осторонь від цього сміття історії, буває справжнє життя, що твориться часто силами непомітних та малих людей, яких революція перетворює на героїв. Якийсь час Панч, як і автор «Синіх етюдів», роздвоює свою увагу між темою протиміщанської сатири та темою революційної героїки, його тягне змальовувати творців та керівників нового життя. Образи комуністів, протиставлених обивателщині, образи керівників йому, як і багатьом іншим, попервах не вдаються. Вони виходять у нього схематичні («Зелена трясовина», «Мишачі нори»). Яскравіше виступають образи непомітних героїв пролетарської революції: неможливі, що трагічно загинули, — в оповіданнях «Дороговказ» та «Земля» — або червоного телефоніста Янулянса в оповіданні про його смерть. Тут йому пощастило не тільки створити повні глибокого внутрішнього драматизму сюжети, а й перемогти вплив ліричної прози Хвильового. Відзначимо, що перші два оповідання були одні з перших спроб показати роль неможливого в революції, і не одразу їх оточили в нашій літературі споріднені щодо замислу твори. Від одштовхування від міщанства письменник переходив до усвідомлення революції та її руйнівних сил. Письменник ріс і переростав уже свою «малу форму». Але опанувати «велику форму», не маючи безпосередніх попередників, було важко. «Гнізда старі» та «Там, де верби над ставом» — це, щодо замислу, цілі революційні хроніки; щодо форми ж — це оповідання на два-три десятки сторінок дрібного формату. Твори, задумані широко, губилися ще в ескізній, без широкого розмаху формі.

1925 року Панч зробив першу спробу створити соціально-авантюрний роман з дійовими особами з «колишніх людей» та українських шовіністів, з темою про діяльність та крах контрреволюційної організації. У повісті «Реванш» перед нами — босяк Сашка Кларнет, у мипулому «блискучий» офіцер Яхонтов, і повія Лілі — «тургенев-

ська дівчина», що колись чарувала Яхонтова; поруч їх змальовано неблаганно гостро «патріотів» повітових просвіт, що мріють зроби- тись отаманами невідомих повстанців, що скинули б Радянську вла- ду, змальовано цілу галерею осіб, що швидко пробігають в коротких розділах твору, більш подібного до кіносценарію. За задумом ав- ра, цей твір мав сполучати в собі кримінальну інтригу з соціально- побутовою сатирою, психологічну драму з дією, багатою на зовнішні події,— укласти це все в сотню сторінок письменникові не пощасти- ло. Окремі вдалі місця (знову ж таки — змалювання обивателів, гро- мадських «діячів» містечка «Совине Око») не допомагають нам за- бути про квапливість автора, що швиденько підганяє інтригу до тра- гічного кінця, ніби побоюючись, що йому терпець увірветься і не вистачить сил звести до купи кінець з початком. Роман «Реванш» не вилився в форму роману, а роману революційного — і поготів. Але він цікавий як поворотний пункт, як межа, що розділяє твор- чість Панча на підготовний та дозрілий періоди — період боротьби з дрібнобуржуазною застійною стихією та період вростання в про- летарську революцію.

1925 року всі згадані досі твори і кілька інших, незгаданих, що йдуть або лінією протиміщанської сатири, або лінією шукання сю- жетно-насиченої прози, зібрано в двох книжках — «Солом'яний дим» та «Мишачі нори». Письменники, як за це вже говорилося, прийняли їх прихильно. Але автор уже відходив під той час від старих тем та випробуваних засобів до нового періоду творчості, що він його почав повістю «З моря» (1926). Поки що цю добу творчості письменника репрезентують шість творів; останній з них, «Муха Макар», вийшов окремим виданням 1930 року. Одразу впадає в око уповільнення темпу роботи. Між 1922 та 1925 рр.— ціла серія оповідань та нари- сів, починаючи від гуморески «Перегони» і кінчаючи ескізним рома- ном «Реванш». З 1925 до 1930 року тільки шість творів. Що це ви- значає? Це визначає, по-перше, що творчість позбулася випадкового характеру, стала організованіша, планова, серйозна. Письменник зрозумів, що самий добір теми в наші дні не може бути примхою автора, а має бути соціально виправданий, бо ж праця радянського письменника — не просто «літературна професія», а участь у вели- кій спільній творчій роботі пролетаріату УРСР і пролетаріату всього нашого Союзу. Зробитись пролетарським письменником — це не значить, звичайно, оголосити себе жорстоким ворогом міщанства. Воро- том міщанства, особливо інертного та очевидно-нежиттєздатного, в літературі часто може бути і цілком буржуазний письменник. За- хоплюватись героїкою революції, і особливо революції селянської, може всякий дрібнобуржуазний попутник, і ми маємо досить при- кладів цього і в українській, і в російській літературі. На пролетар- ського письменника треба вирости, бо «пролетарська ідеологія» ніко- му не дається в готовому вигляді, її не гарантує вповні й походжен- ня, вона передбачає, крім усього іншого, велику роботу над самим собою, глибоке розуміння свого зв'язку з класом та відповідальності перед ним. «Соціального замовлення» в тому спрощеному розумінні, що його іноді надають цьому виразові, звичайно, немає. Але є теми,

що під даний момент і в даних умовах мають бути розроблені, і справді чулого письменника знати з того, як він уміє знаходити їх.

Можлива річ, що зовнішні причини — ювілейна дата (1905—1925) — дали Панчеві тему повісті «З моря», присвяченої одному з епізодів великої «генеральної репетиції» — появі панцерника «Потьомкін» на Феодосійському рейді та невдалій спробі Феодосійського дисциплінарного батальйону повстати в червні 1905 року. «З моря» — перша спроба широкого полотна, повісті без єдиного головного героя або героїні, повісті, що змальовує не окремих людей, а соціальну групу в момент трагічного соціального конфлікту. Іменно спроба, де є і більш і менш вдалі сторінки.

Добре підготовлено зав'язку. Сонно похитуються коло берега пароплави, наче дрова, прибиті водою. Двірники урочисто, ніби косячи високе жито, махають мітлами на порожніх ракових вулицях міста. І раптом пробігає по місту чутка; наростає тривога, немов гуля на забитому місці; і от уже перелякана юрба обивателів починає жадібно вдвлятися у морську далечинь та тремтіти в боязливому чеканні. Для змалювання обивательської маси Панчеві дуже в пригоді стала практика перших його творів, але він тут не затримується на окремих характеристиках; протиміщанська сатира — тільки побіжна деталь іншого образу, ціннішого для письменника. Чорносотенний педагог Пуговкін («Моє життєве правило — не знаю»); спантелечений міський голова, що, витираючи піт з обличчя, каже делегатам з «Потьомкіна»: «Да, братці, ви собі були та й поїхали, а мені потім хоч у пляшку лізь»; завжди вірний собі крамар Менц («Коли в них є час, так нехай собі роблять революцію, що значить? А як мені треба платити патент, так я собі буду торгувати») — всі вони, окреслені небагатьма різкими лініями, зливаються потім у загальну панічну та безпорадну масу другого плану. На першій лишаються ті, що мріють «запалити Росію з моря», — герої «Потьомкіна»: вони, проте, не стільки змалювані, скільки символічно означені образом далекого корабля, що чорними горлами гармат дивиться не лише на кримський берег, а кудись далеко за гори; а поруч їх — невеличка купка бунтарів з дисциплінарного батальйону, смільчаків, що даремно намагаються зрушити своїх неорганізованих товаришів на допомогу та на з'єднання з матросами революційного корабля, який пробив по вугілля та харчі. Стан речей швидко змінюється.

Дії показано переважно з їх зовнішньої сторони. Автор не дає до них пояснень, не втручається до доповіді, не вводить нас і в невиявлені словами та жестами думки та почуття дійових осіб. Кінець кінцем, ми починаємо жалкувати, що автор з чисто зовнішнього боку показує події: не тільки індивідуальна психологія, а й психологія груп лишається не досить виявлена. Зокрема, нам доводиться більше догадуватися про роль та діяння робітничої маси (робітників тютюнової фабрики). Десь вони, збурені, хвилюються; ми думаємо про те, що їхнє зрушення мало вагу коли б не більшу, ніж напівпасивний опір солдатів дисциплінарного батальйону, ніж палкі промови потьомкішців. Але робітників репрезентує тільки постать Івана Степановича Гути, що надто швидко пробігає по сторінках оповідання. Зовнішній

драматизм авторові, проте, передати пощастило, і враження від нього ще збільшується вступною та кінцевою цитатами з щоденника Миколи П від 22 та 25 червня 1905 р. Ці цитати правлять за рамці повісті, що в ній немає, по суті, жодної вигадки, повісті, що являє собою першу частину революційної епопеї, яка складалася у Панча.

За нею йшли три інші: «Без козиря», «Голубі ешелони» і «Повість наших днів». Усі чотири 1928 року склали собою книгу, нагороджену на художньому конкурсі 1927 року ювілейною Жовтневою премією. Незабаром вона з'явилася в російському перекладі, а тепер виходить новий російський переклад тієї самої книги у виданні Державного видавництва РРФСР. Вона звернула на себе увагу і за кордоном. Навіть емігрантська критика, при всій своїй ворожості до книги, що дістала ювілейну премію («Погана рекомендація для митця», — писав критик «Прагер Прессе» 15 лютого 1928 р.), мусила, хоч-не-хоч, визнати талановитість збірки. «Чотири оповідання товстого тому з боку зовнішнього цілком є самостійні твори, внутрішньо ж вони, однак, є щільно зв'язані одне з одним як тематично, так і спільністю типу. Вони символізують, так би мовити, чотири фази революції: повстання, світову війну, громадянську війну і відбудову. В зображенні подій Панч виявляє доволі вмілості, навпаки ж зарисовка персон вдається йому лише відносно. Багацько разів він пише, як то йому спадає на думку, багацько разів уживає певних улюблених слів одне за одним, хмеліє сам від власної патетики. Його ім'я в усякому разі слід запам'ятати», — чи то з прихильністю, чи то з погрозою кінчає критик. Йому не подобається, як ми бачимо, мова Панча; нам щодо смаку сперечатися з ним не випадає, але один із закидів рецензії очевидно несправедливий: ні від якої своєї «патетики» Панч не хмеліє, і якраз через те, що пафос (піднесене почуття) всіх вищезгаданих творів завжди він подає у прихованій формі. Лірична повість доби впливу «Синіх етюдів» лишилася тепер далеко позаду. Автор ніде не говорить від себе безпосередньо, не вдається ні до яких ліричних звірювань свого почуття; він тільки показує події та людей і показує їх дуже стримано. Навіть найпатетичніший момент «Повісті наших днів» — промову представника відновленої силами робітників гути та враження, що справила ця промова на сесії ВУЦВК, — навмисне подано у формі газетної вирізки, кореспонденції, самі розміри якої не дають місця для патетичних вигуків. Те саме довелося сказати б і про інші твори, що разом з «Повістю» складають книжку.

В цих творах — три етапи в розвитку революційної свідомості маси. Перший етап — імперіалістична війна; епізод цієї війни (невдалий наступ Керенського на південно-західнім фронті в липні 1917 р.) показано в повісті «Без козиря», написаний почасті на підставі особистих спогадів. Повість знову складається з ряду шматків, вона не має головної дійової особи, зроблена з частою зміною кадрів, кажучи мовою кіномистецтва. Частіше від інших з'являється на сторінках полковник Забачта, це — солдатюга, переконаний у тім, що війна — річ доконечно потрібна; в цім персонажі відчувається один із можливих проводирів майбутньої білогвардійщини; далі — поруч-

ник Туманів, типовий середній інтелігент, втягнутий у війну; він переживає тепер трагічну боротьбу «двох душ» у своїй свідомості; і на другім поки що плані третя постать — упертий ворог війни, польовий телефоніст Свір, що стане потім центральною особою «Повісті наших днів» — символом пролетарської маси. А довкола їх — артилерійна атака наступу, вимушеного й безрезультатного, бо він не має «козиря» — загальної ідеї, що здатна була надихнути ентузіазмом солдатську масу. Ми знаємо, що імперіалістична війна дала матеріал величезному числу художніх творів і для західноєвропейських літератур, і для російської. Панчеві пощастило, здається, дати таке трактування теми, якого ми не знайдемо, наприклад, у російській літературі, і повість «Без козиря», як дотепно сказав один з наших критиків,— є справжній «козир» нашої радянської літератури.

Ще дозріліша з художнього погляду повість «Голубі ешелони». Її тема — крах українського дрібнобуржуазного націоналізму перед натиском Жовтня: кінець петлюрівської армії, що вже розклаталася і панічно тікає. Щоб правильно зрозуміти повість, слід звернути увагу на символічні натяки, що їх Панч раз у раз вплітає в реалістичне, як і завжди, оповідання. Ці натяки, по-перше, є в самій назві — «Голубі ешелони»: голубі — бо це національний колір (жовто-блакитний), а разом з тим тому, що це колір «голубої» шляхетної та буржуазної крові. Ешелони — характеристичний стан розкладеної армії «Української Народної Республіки», що тоді, взимку 1918—1919 рр., стала вже «республікою на колесах». Реальна зима та завірюха, що весь час замітає шляхи поїзда, який їде в невідомім напрямі, знов же таки має і символічне значення: це завірюха революції, і на кожному кроці вона ставить замети та всякі інші перепони для ешелонів, що тікають. Образ Лець-Отаманова, звичайно, не символічна постать, але разом з тим це символ тієї частини української інтелігенції, що не зуміла знайти правильного шляху серед революційної завірюхи. Різкий контраст цьому по-своєму чесному, хоч і обмеженому інтелігентові Лець-Отаманову, що збився з певного шляху, становить дипломатична «місія», що їде тим же поїздом. Один із членів «місії» дуже влучно формулює практичні побажання дрібнобуржуазного націоналізму: «А нам що хіба треба? Аби тільки була Україна, хоч яка-небудь, аби тільки була Україна». Заради цього «місія» і їде до Одеси, до французького командування «просити керівництва», тобто, просто кажучи, продавати цю саму Україну і гуртом, і вроздріб. «Місію» змальовано, на перший погляд, карикатурно. Проте якщо згадати недавній процес СВУ³, так навряд чи хто скаже, що 1927 р. Панч допустився перебільшень щодо цього... Нарешті Ніну Георгіївну — Оксану протиставлено всім іншим — і військовій п'яницькій компанії, і дипломатам, і самому Лець-Отаманову,— як наполовину реальний, наполовину символічний образ. Останні сторінки повісті, коли дійсність зовсім непомітно переходить у марення пораненого Лець-Отаманова, змушують читача поставити питання: та чи була ця Ніна — Оксана справді, чи не була вона тільки марою, що її створила фантазія знесилених, загнаних у ліс-

ний кут суперечностей людей, що заплуталися, як Лець-Отаманів та інші. Вона зникає, як сон, вирвавши останню зброю і взявши коня, а Лець-Отаманів, прийшовши до пам'яті, бачить перед собою жовті вікна свого поїзда і чує тріскотняву кулеметів; це визначає, що боротьба перекинулася в саму середину його армії, що ця армія перестала існувати.

Повістю «Голубі ешелони» Панч відійшов далеко від того схематизму в змальовуванні осіб, що його колись закидала йому критика. Відійшов він також і від того примітивного реалізму, що змальовує лише зверхню сторону людей та подій, не намагаючись розкрити внутрішній їхній зміст, властиву їм діалектику. «Селянський письменник» Панч перед нашими очима змінився надзвичайно. Змінилися не тільки його теми, це само по собі ще не мало б значення, змінилося трактування цих тем, а в цім саме і виявляється письменник. І, звертаючись тепер, на новому і поки що останньому етапі свого художнього розвитку, до «селянських» тем, він трактує їх уже з погляду певної класової ідеології.

Перший крок у цім напрямі — повість «Білий Вовк». Може, вона й має бути початком нового циклу, першою частиною нової революційної епопеї про грандіозну реконструкцію сучасного радянського села, що скидає з себе стародавнє глитайське ярмо і ліквідує останні рештки феодально-буржуазної спадщини. Один із сучасних письменників Іван Сенченко в нарисах «Червоноградські портрети», надрукованих в альманасі «Літературний ярмарок», в напівіронічній формі змалював двох сільських набувальників, енергійних і життєздатних куркулів, що можуть витримати конкуренцію з героєм відомої повісті російського письменника-попутника Федіна «Трансвааль». «Білий Вовк» Панча — це ніби відповідь на повість Сенченка і взагалі на невикорінене, принаймні у певних колах, переконання щодо життєздатності та буржуазної поступовості куркуля. Нагромадження добра в глитайських господарствах це не наслідок любові до праці або енергії, а наслідок ряду злочинів, топтання під ноги всякої моралі, — от що хоче сказати Панч своєю повістю. З куркулем треба покінчити, але треба покінчити і з легендою про нього, як про творця будь-якого, хоча б і буржуазного порядку, бо глитайство в самому собі носить елементи неминучого розкладу та постійного хаосу. І от з-за машкари дбайливого господаря, побожного селянина, добродушного діда — а до цієї машкари ми вже звикли (скільки разів її показувала нам з співчуттям стара українська «просвітянська» література!) — вицирилася ікла хижака, справжнього вовка у людському образі. Моральне звироднення глитає призведе до неминучого його самознищення. Важко погодитися з письменником з приводу думки про «самознищення»; але образ, що він його показав, цілком переконливо свідчить не тільки про економічну, а й про соціально-етичну (моральну) небезпеку від глитає. Проте цю небезпеку подолати можна: нелукавий та простий Макар Муха (дійова особа останнього поки що твору Панча), хоч як намагається обдурити його хитромудрий куркуль Караван, кінець кінцем виплутується з його добре розставленої пастки, і хоч яке «стривожене» у нього в Карпатах під

імперіалістичну війну «нутро»,— навіть одним своїм оком він починає бачити свій справжній шлях. Макар Муха — зовсім не передовий елемент сучасного села, багато де в чім він відстав, він трохи смішний, і той факт, що і в нього, простодушного, збуджується люта ненависть до «благодійника» Каравана, свідчить про те, що бажання зліквідувати глитайство як клас іде не згори, а з самих надр середняцької та бідняцької маси, яка цілком уже прокинулася від сну.

Так у безнастаннім органічнім рості, у незміннім піднесенні до чимраз більшої формальної ідеологічної чіткості проходить перед нами творчість Панча, дедалі більше наближаючись до загального потоку пролетарської літератури на Україні. Творчість Панча вже тепер досить багата, щоб зацікавити читача і допомогти йому розібратися в складних питаннях нашої доби. Але вона цікава і як зразок того виховного значення, що його має наша доба для чулого митця наших днів. Замість спостерігача життєвих явищ, вона робить з такого митця учасника великого будівництва нового життя. Це саме зробила вона і з Панчем.

ПАВЛО ТИЧИНА

Українська радянська література по праву пишається своїми видатними поетами, які здобули широке, можна сказати, світове визнання. І серед цих поетів слід насамперед назвати ім'я Павла Григоровича Тичини, літературна діяльність якого охоплює близько п'ятдесяти років (писати вірші він почав, ще будучи учнем початкової школи).

Рідний, улюблений, наш...—

такий заголовок дав Тичина своєму натхненному слову про Пушкіна в дні всенародного вшанування пам'яті великого російського поета. «Рідний, улюблений, наш», — так могли б сказати про Тичину мільйони українських читачів. Та й не тільки українських.

Відомий російський поет М. Асеев у статті «Мій Тичина» говорить про Тичину як про гідного спадкоємця Тараса Шевченка: «Якщо великий Тарас лишається могутнім законодавцем революційної нескореності вірша, його близості до голосу розгніваного народного моря, то в дальшій історії поезії України Павло Тичина є виразником почуттів і прагнень свого вже вільного народу»*.

П. Тичина, за висловом М. Асеева, «зумів надати своєму найніжнішій мелодійності голосу такої суворой гнівності, такого сарказму і презирства там, де вони є необхідною зброєю проти наших ворогів, що часом побоююся за вістря його грані. Але алмаз ріже скло — і не стирається брильянтова грань голосу Тичини. І поєднання цих двох якостей — найніжнішій мелодійності з грізним помахом занесеного гострого клинка — особливість неповторна і незрівнянна, властива лише голосові цього видатного поета. Ось до кого воістину підходить безсмертний вираз Гоголя про «грім українського солов'я»¹.

Про цю ж неповторність, яскраву своєрідність Тичини, творчість якого є наочним прикладом поезії національної за формою і соціалістичної за змістом, писали й інші критики та прихильники його таланту. Твори Тичини перекладені не лише на мови народів нашого Союзу, а й на мови польську, чеську, болгарську, румунську, угорську, німецьку, французьку, англійську та інші. Світова слава Тичини росте і міцніє на наших очах.

Англійський письменник Джон Фут, говорячи про Тичину, підкреслює його «ні з чим не зрівняну своєрідність»², завдяки якій він не схожий ні на кого в світовій поезії. В 20-х роках, коли за кордоном уперше почали знайомитись із творчістю Тичини, були

* Дніпро.— 1956.— № 2.— С. 104—106.

спроби зіставляти його то з Артуром Рембо, то з іншим французьким поетом Максом Якобом,— спроби неслухні, але зрозумілі, оскільки більшість, зустрічаючись зі справжнім новаторством у мистецтві, неодмінно вишукує які-небудь аналогії хоча б для того, щоб послабити почуття власної розгубленості перед новизною і незвичайністю явища.

Захоплено сприйняли творчість Тичини болгарські, словацькі, польські критики*. Цікаво було б зібрати і вивчити всі найрізноманітніші відгуки і наших, і зарубіжних читачів про творчість видатного радянського поета: відлуння дозволяє краще судити про силу і характер звуку.

Наше завдання зараз інше: показати, як поступово зростало хudoжне і суспільне значення Тичини, як його голос ставав відлунням усього українського народу, а разом із тим відлунням нашої країни — авангарду людства на шляху до комунізму.

Були поети, з дитинства оточені книгами, літературними враженнями, поети, які виростали в середовищі письменників. Леся Українка, наприклад, була дочкою письменниці Олени Пчілки, небогою М. Драгоманова, замолоду близько стояла до оточення М. Старицького і М. Лисенка. Максим Рильський з раннього дитинства вбирав образи, створені поетами минулого.

В інших умовах зростав Павло Григорович Тичина. Він народився в 1891 році в селі Піски Новобасанського району Чернігівської області. Батько був сільським дяком і вчителем «школи грамоти».

Свої перші естетичні враження поет черпав із навколишньої природи, з народної пісні, з святкових обрядів. Йому пощастило в початковій школі; з сердечною вдячністю згадував він потім свою вчительку С. М. Морачевську³, одну з скромних ентузіасток народної освіти на Україні. Своїми уроками і розповідями вона зміцнила в ньому любов до книги, до рідного слова, виплекала в його душі перщі пагінці критичного мислення. Вона влаштовувала в школі за свій рахунок ялинки, і на одній із шкільних ялинок він одержав у подарунок разом із позолоченими горіхами українські книжечки: Марії Загірньої (Грінченко) «Під землею» (оповідання про роботу в копальнях) і «Байки» Л. Глібова. «З того часу, — розповідає він сам, — в нашій хаті, поряд з казками Пушкіна і Жуковського, поряд з «Тарасом Бульбою» Гоголя, завжди читали і перечитували вголос ці дві українські книжки».

До них, очевидно, прилучилась і заповітна, священна книга українського народу — «Кобзар» Шевченка, який у ті роки ще друкувався з численними цензурними скороченнями. Проте, як не намагалась царська цензура заглушити голос великого поета з допомогою крапок і пропусків, неможливо було повністю витравити з «Кобзаря» ні любов поета до рідної країни, ні палкий протест його проти гнобителів народу. Покалічений, урізаний, «Кобзар» залишився книгою, яка виховувала любов до рідного народу, до його безсмертного слова.

* Частину цих відгуків зібрано в кн.: *Вєніна О. М. Дожовтєнева та радянська українська література за рубежами СРСР.* — К., 1956. — С. 111—113.

З роками читацькі обрії П. Тичини розширилися надзвичайно. З книг, які пізніше справили на нього враження, можна назвати «Поезію Вірменії» В. Я. Брюсова і його ж збірку «Французькі поети XIX ст.». Та не вони були факторами, що визначили напрям творчості Тичини. Глибоко відчувши і з великою силою висловивши у свої зрілі роки «чуття єдиної родини» — інтернаціональне братерство трудящих, поет на все життя зберіг у своїй поезії яскраво виявлені риси українського національного типу.

Дитинство поета пройшло серед селянських злиднів. У хлопчика був прекрасний голос та музикальний слух, і це помітила його шкільна наставниця. У батька виникла думка вчити сина далі, і він відвозить його (в 1901 році) до бурси, духовного училища при чернігівському Блещькому монастирі. За бурсою була семінарія, яку він закінчив у 1913 році. Отож майже всі «учнівські роки» поета пройшли в Чернігові.

На початку XX ст. Чернігів — тихий провінціальний закуток, одне з тих губернських міст старої Росії, які, через віддаленість від головних залізничних магістралей, жили непомітним для решти країни життям. На високому березі притоки Дніпра, річки Десни, в місці, де вона, прийнявши в себе мілководну річку Стрижень, круто повертає на південь, серед садів і гаїв розкинулись дерев'яні будинки і будиночки; поміж них височіли кам'яні будівлі гімназії, дворянського зібрання, монастирів і старовинних храмів за стінами, спорудженими ще за князівських часів. Чернігів називали «українською Равенною» — назва не зовсім вдала, бо час був до Чернігова більш нещадним, ніж до Равенни. Чудові собори часів Мстислава Удалого, спотворені перебудовуваннями, втратили своє внутрішнє оздоблення. Плюндрували Чернігів половці, плюндрували татари, шляхта... А проте стародавнє каміння воскресало в пам'яті і часи удільної Русі, і часи старої козацької України. Українські церковні діячі XVII ст. друкували тут книги в заснованій ними друкарні. В листах вони пишались своїми «чернігівськими Афінами...». Все це було і зникло... Від старих фортець залишився лише земляний вал, улюблене місце недільних гулянок місцевих жителів; від багатющого церковного мистецтва — старовинна фреска XI ст. та різна культова старожитність «єпархіального древлесховища».

Та Чернігів мав і іншу культуру, крім старої князівської, козацької, старшинської. В Чернігові жив і писав згаданий вище Глібов — український Крилов. В кінці XIX ст. тут ревно трудився, видаючи книжки для народу і збираючи фольклор, письменник-народник Грінченко. З 1898 року тут оселився, зайнявши посаду земського статистика, славнозвісний український письменник, широковідомий і в Росії, М. М. Коцюбинський.

Молодий бурсак, який уперше опинився в місті і з трудом при звичаювався до нової для нього обстановки, лише поступово дізнався про все це. Чернігівська бурса початку XX ст., звичайно, вже не була тією духовною школою, яку увіковічили в російській літературі Помяловський, а в українській — Свидницький, автор «Люборацьких». Але суть залишалась незмінною. Та сама схоластика і страх

перед живою думкою в галузі навчання, та сама система шпигунства і лицемірства — в галузі виховання. Ті, що вчили, і ті, що вчилися, були двома ворожими таборами, між якими час від часу спалахувала війна. Одне з ранніх оповідань Тичини, автобіографічне за своїм характером, має назву «На ріках вавілонських». Семінарія з її «практиками, гомілетиками, розколами» була для поета, як і для його героя, вавілонським полоном. Під кінець навчання все більше племіла мрія щонайшвидше «порвати всі разом умовності, викинути з голови всяке сміття і з розкритою незадоволеною душею приторгнутись до повного келиха життя»*. Вирости душею і повідати світу про все те, «що пересіюється через душу», — ось чого хоче герой оповідання, знемагаючи в мертвих стінах остогидлої семінарії.

Це жадання волі було прагненням цілої групи товаришів, які разом із молодим поетом відчували грозу, що бушувала за семінарськими мурами в роки після першої російської революції. Вона була придушена, але не задалена ні каральними експедиціями, ні столипінськими реформами, ні занепадницькими наstroями буржуазної інтелігенції. Семінаристи теж бунтували, хай і наївно, майже подитячому, — то виявляючи незадоволення обов'язковою вранішньою молитвою, то вимагаючи розширення загальноосвітніх дисциплін, то протестуючи проти заборони читати Горького. В тихому закутку було неспокойно. І хоч чорносотенний промовець на торжествах у 1907 році, влаштованих з нагоди тисячоліття Чернігова, вигукував: «Ніколи старий Чернігів не буде червоним містом!» — та спалахи «червоного полум'я» осявали навіть морок семінарії. Жандарми знали, що одним із провідників цього революційного вогню є невгамовний земський статистик, все той-таки М. М. Коцюбинський.

Зустріч і знайомство з Коцюбинським — одна з найвизначніших подій у житті молодого Тичини. Ця подія, про яку він потім сам розповідав у поезіях («На «суботах» М. Коцюбинського» та ін.), багато що визначила і в літературному, і в громадському зростанні поета. На Сіверянській вулиці, в будиночку, де жив Коцюбинський, який нещодавно закінчив свою повість «Fata morgana», в одну з чергових «субот» Тичина вперше виступив прилюдно як поет, прочитавши свій вірш «Розкажи, розкажи мені, поле...» (1911). Старший письменник з ніжною увагою поставився до молодого поета, зміцнивши в ньому бажання присвятити себе літературі.

Десяті роки ХХ ст. були, як відомо, в російській літературі періодом гострої боротьби буржуазних течій з революційно-демократичною, представники якої в Росії групувались навколо Горького.

В українській літературі, яка лише після 1905 року дістала змогу відносно вільного самовиявлення, точилася та ж сама боротьба. За гегемонію в літературно-суспільному житті змагалися між собою «просвітяни» і так звані «модерністи», що іноді називали себе символістами. Їм протистояла група революційних письменників на чолі з Коцюбинським та Лесею Українкою (у 1913 році обох їх забрала смерть).

* Світло. — 1913. — № 3. — С. 51.

Після виходу в світ першої книги поезій Тичини (у 1918 році) буржуазна критика поспішила зарахувати молодого поета до «символістів».

Та в українській літературі десятих років ХХ ст. символізму ще не було. Вчителями Тичини були поети, які в нових умовах продовжували революційно-демократичну лінію Шевченка. І серед них насамперед — Коцюбинський.

Пристрасна любов Коцюбинського до людини і природи, відчуття наростаючої очищувальної грози в суспільному житті — все це знайшло прямий відгомін у поезіях, які складають збірку Тичини «Сонячні кларнети».

Старший майстер відчув у початкуючому поетові рідну душу. Він листувався з ним, перебуваючи у 1912 році на острові Капрі, під час одних відвідин О. М. Горького показував йому вірші свого молодого чернігівського друга. «Знаю я Вас давно,— писав у 1927 році Олексій Максимович Тичині.— Мені багато і ніжно — як він напрочуд добре умів говорити про людей! — розповідав про Вас М. М. Коцюбинський, читав деякі Ваші вірші» *. З далекого від Капрі Чернігова молоді семінаристи ентузіастично тяглись до Горького. Серед ранніх творів Тичини є переклад вірша Горького «Балада про графиню Елен де Курсі».

Коцюбинський не дожив до виходу в світ першої книги Тичини. Вона з'явилася тільки у 1918 році і була результатом суворого відбору з усього написаного поетом на цей час. Вона не була книгою дебютанта. Це була книга зрілого майстра, з рисами великої своєрідності в формі й змісті — прекрасний пролог до подальшої творчості майстра, який весь час іде по висхідній і ще й досі не заспокоївся у своїх творчих шуканнях. «Остаточний» літературний портрет Тичини ще неможливий. Можливою є лише характеристика окремих пройдених етапів шляху. Кожен із цих етапів — подія в українській поезії. Першою такою подією і були «Сонячні кларнети».

Сама назва пояснюється віршем, що відкриває збірку. Вірш цей — художньо-філософська декларація категоричного розриву з релігійним сприйманням світу. Для поета канули в безвість старі боги людства — Зевс, Пан, Голуб-дух. Ніби щойно прокинувшись, він відкрив очі на світ і основне начало всесвіту побачив у ритмічному русі, гармонійному звукові, музиці. Цей ритм всесвіту і є «сонячними кларнетами».

Твердження про музикальність світосприймання в творчості Тичини стало банальним. Ми ще побачимо, наскільки це твердження повинне бути обмежене і уточнене. Проте в «Сонячних кларнетах» одразу впадає в око велика кількість звукових образів, з яких переважно і складається картина зовнішнього світу. Усе в нього співає і звучить; земля — орган, співає стежка на городі, і весь город — суцільний зелений гімн; ріка тремтить, як музика; осінні листя сиплеться на вітар землі з «кучерявим дзвоном», видзвонюють дзві-

* Горький М. Собр. соч.: В 30 т.— Т. 30.— С. 31.

ночками весняні струмки; прихід красуні весни ліси зустрічають золотими, голосними, самодзвонними арфами; верба над дорогою збирає дзвінки струни дощу; душа самого поета — немов та самотня верба, що перебирає «струни вічності»; вона — душа — дзвенить, мов струни степу, хмар і вітру, в ній — «бурі, і грози, й рокотання-ридання бандур». І може видатись, що сама книга — цілковите здійснення знаменитого заповіту Верлена. «Насамперед — музика!» Та це не так. Від ініціатора французького символізму так само, як і від символізму взагалі, Тичину відділяє різка межа.

«Сонячні кларнети» — книга мажорних тонів, книга радісного сприйняття життя особистістю, звільненою від усякого гніту «потойбічного». Нічого, крім одвічних, гармонійних законів природи, не бачить поет «під грубою корою речовини»⁴ (вираз Володимира Соловйова). Та й немає в його світосприйманні цієї «грубої кори речовини...». «Речовина»-природа в нього легка, співуча, барвиста, самодостатня, самостверджуюча. В одному з творів Коцюбинського ми читаємо такі рядки: «Нарешті зупиняюсь. Мене зупиняє біла піна гречок, запашна, легка, ніби збита крилами бджіл. Прямо під ноги лягла співуча арфа і бринить всіма струнами. Стою і слухаю»⁵. Хіба не нагадують ці рядки образів «Сонячних кларнетів»?

Критиків наших днів іноді бентежила «релігійно-ідеалістична забарвленість лексики» в першій книзі Тичини. Справді, в «Сонячних кларнетах» зустрічаються слова, взяті з християнського культового вжитку. Однак лексика, взята сама по собі, ще не дає підстав робити будь-які висновки. Старі слова можуть набирати такого семантичного забарвлення, яке надає їм зовсім іншого, порівняно до первісного, характеру.

Дозволимо собі нагадати приклад із російської поезії. У вірші Пушкіна «Я помню чудное мгновенье» є слова: «как гений чистой красоты». Ми знайдемо ці слова і в Жуковського: «Ах, не с нами обитает гений чистой красоты»⁶. Та зміст цих слів і їх використання Пушкіним і Жуковським — зовсім різні. Лексику поета слід вивчати в її контексті, який старим словам надає зовсім іншого змістового значення.

У першому виданні «Сонячних кларнетів» з-поміж іншого знаходимо поетичний диптих «У собор». Перша частина — враження від богослужіння, де присутні волають до бога: «Жду я, ждуть всі люди — і нема його» (цебто бога). Друга частина — за межами храму, на городі, де співає стежка, де бричить земля, як орган. Мимоволі напрашується асоціація з одним із чудових оповідань Степана Васильченка «Басурмен». Мати наполегливо примушує маленького Семена молитися і, кінець кінцем, роздратована, виганяє його з хати. І ось він у лісі, де перед ним — патлатий, волохатий джміль у дорогих ризах, де «святі кравчики зашуміли на срібних машинках, і роботу роблять, і службу божу правлять», де він чує той самий «зелений гімн», до якого прислухається і автор «Сонячних кларнетів» у згаданому вірші. Цілковито зрозуміло, що «містики» в переживаннях маленького Семенка стільки ж, скільки її в почуттях автора вірша «У собор», і що «господи помилуй», яке чує Семен у лісі, ані-

скільки не свідчить про релігійні пережитки, так само як і волення обгорілого пенька у Тичини: «Безсмертний, помилуй!»

Всі ці образи цілком реальні у Тичини, як і в Коцюбинсько-го, як і у Васильченка, незважаючи на, здавалося б, їх незвичайність.

Ось картина світанку. Далекі тополі закутались в туман. Спить небо, сплять зорі. Тільки пташина десь обізвалася спросоння та «пень обгорілий, як піп на могилі, «Безсмертний, помилуй!» — кричить мовчазливо». Це катахреза, з'єднання протилежних одне одному понять, стилістичний засіб — і тільки.

Складні образи, епітети, метафори, що з'єднують різні зовнішні відчуття (слух, зір, дотик), служать у Тичини лише меті поглибленого сприйняття і витонченого зображення дійсності, а не абстрагування від неї. Ніяких «звуків неба» для поета не потрібно, бо вся земля бринить для нього, немов орган.

Не забуваймо, що саме музика була одним із перших мистецтв, які відкрилися поету раніш від живопису, раніш від поезії.

Пісні рідного села, участь у шкільному хорі, концерти в семінарії, в яких він брав діяльну участь, — все це виховало в ньому витончене музикальне чуття, яким згадуваний уже Верлен навряд чи міг похвалитись. Верлен був лише слухачем, що зробив спробу передати в своїх «Романсах без слів» невиразне сплетіння асоціацій, які викликала у нього музика. У Тичини не лише музикальні асоціації, а й постійна органічна спорідненість з музичним мистецтвом і насамперед з музичним мистецтвом рідного народу.

Аналізуючи образи і ритми «Сонячних кларнетів», неважко помітити в них зв'язок не лише з Коцюбинським, С. Васильченком та іншими попередниками, а й з усім різноманітним чарівним світом української народної творчості. І зв'язок цей очевидний не лише в прямих стилізаціях на зразок «Думи про трьох Вітрів», а й, наприклад, у циклах пейзажних мініатюр — «Енгармонійне», «Пастелі», — в образах туману, сонця, вітру, дощу, створених за принципами народної загадки. Питання про фольклорне коріння творчості Тичини ще недостатньо вивчене, але це коріння ми відчуваємо, починаючи з першої збірки поета аж до останніх творів. «Сонячні кларнети» — світла вість про знайдену поетом і в самому собі, і в навколишньому світі гармонію, яка не потребує ідеї якогось надприродного начала, що керує всесвітом. Та книга, проте, не є продуктом лише філософсько-споглядального світосприймання.

Точна хронологія творів, що складають збірку, нам не завжди відома. Але вони створювалися в роки, коли чутливий і мислячий поет не міг замкнутися лише в спогляданні світу, що по-новому відкрився йому і відкритий ним для читачів.

Перше враження про ізольованість ліричного героя книги від сучасного йому суспільно-політичного життя є помилковим. Щоправда, на першому плані стоїть цей герой і природа. Зрідка — майже зовсім не оконкретизований образ героїні.

Та чим більше ми вдумуємося в книгу, тим чіткіше перед нами вимальовується історичний фон, на якому і слід сприймати перший

виступ поета. Цей фон — 1914—1917 роки, від початку першої світової війни до перших класових битв революції.

Урочисто і гармонійно звучать «сонячні кларнети». Проте за ними спочатку ледь чутно, а потім дедалі помітніше вдирається дисонуюче начало. Символом стає вітер. Мчать вітри, немов буйні тури, хилять жита над дорогою, співають сумну пісню, збиткуються над квотами — і ось вони уже на авансцені, як дійові особи в символічній «Думі про трьох Вітерів».

Перший Вітер — лукавий Сніговий; він обдурює людей в їх надіях на швидкий прихід весни, обдурює їх і другий Вітер — одчайдушний і лихий: він перекидає селянські хатини, насміхається з людей, які чекали на весну і волю; і тільки третій Вітер летить, лагідно постукуючи в убогі віконця, викликаючи людей у поле до спільної дружньої праці: «Вашого плуга земля дожидається». Вірш датовано 1917 роком, і зміст його розгадати неважко. Лютнева революція, що посилила національно-визвольний рух пригнічених царизмом народів, разом із тим до краю оголила непримиренні класові суперечності. Вітер переходить у бурю — і стає буремною піччю святковий день народу, звільненого політично, але скованого соціальними путами. Біля навстіж розчинених дверей храму чекають на Наречену-Волю, але в розчинені двері вдирається страшна горобина ніч. А по золотих нивах України проходить скорботна мати, рахуючи незліченні жертви. Не витримавши тортур, вона падає на обніжок, вигукуючи разом з поетом: «Як страшно! Людське серце до краю обідніло!».

Між знайденою поетом гармонією всесвіту і бурєю історичного дня виникає гостра суперечність. Але поет ще вірить, що боротьба скінчиться перемогою якоїсь нової гармонії. Збірка завершується поемою, що її можна було б віднести до жанру ораторії, «Золотий гомін» (вперше надруковано в кінці 1917 року).

Поема свідчить водночас і про вірне чуття поета, і про те, що найближчі перспективи йому ще не уявлялись виразно. Над Києвом — золотий гомін, шум загального тріумфу звільненої країни. Радісно світить сонце, тріумфують далекі предки, святковою стала природа. Але над містом ширяє «чорний птах» — символ класового експлуататорського егоїзму, символ того проклятого минулого, яке зметено, але не знищено. Чорний птах ладен виклювати з сердець віру і радість, закрити сонце крилами, повернути звільнених знову в рабів, населити землю морально скаліченими людьми. Та цьому не бувати. Ось із сіл, з хуторів ідуть у місто юрми звільненого трудового народу — «молодого, сильного». Народна сила — це прекрасний невгасимий вогонь. Він переможе.

Віра поета справдилася. Та повне ідейне виправдання цієї віри далося йому не одразу. Тичина — поет органічного росту. До прийняття соціальної революції, до її повного осмислення він прийшов поволі, внаслідок тривалої тяжкої роботи над собою. У 1917 році йому довелося покинути навчання в одному з київських вузів. Треба було знайти собі певне місце в житті.

Але життя на Україні було подібне в той час до киплячого казана, в якому одні гинули, інші переплавлювалися на нових людей.

З кінця 1917 року почалась відома нам калейдоскопічна зміна урядів. Гетьмансько-німецький терор, каральні експедиції по селах, петлюрівські погроми, махновщина, білогвардійці, білополяки — все, пережите Україною, сприймалось поетом гостро, краяло його душу, в котрій поєднувались два, здавалося б, протилежні одне одному начала — «сталь і ніжність» (так Тичина назвав одну з своїх пізніших книжок). Поет філософського складу повинен був перебороти в собі всі суперечності абстрактного «демократичного» гуманізму, вихованого в ньому, між іншим, уважним вивченням життя і творчості своєрідного «мандрівного філософа» України кінця XVIII ст.— Григорія Савича Сковороди.

Філософія Сковороди, в якій химерно переплелись елементи ідеалізму й матеріалізму, в деяких своїх моментах попередила моральну філософію Л. М. Толстого. З роками Тичина зумів критично переосмислити спадщину Сковороди, взяти з неї прогресивні елементи і в своїй художній творчості саме з цього боку показати Сковороду.

В 1917—1918 роках переборення авторитету Сковороди щойно починалось Тичиною. Згадаймо, яких болісних вагань зазнав, наприклад, один із західних учнів Л. М. Толстого Ромен Роллан, поки позбувся свого абстрактного гуманізму. Тичина позбувся його швидко і остаточно, завдяки безпосередньому зв'язку з нашою революційною дійсністю. Високе звання радянського поета він вистраждав, і саме тому воно від нього зараз невіддільне. Вітер революції порвав нижні струни арфи «Сонячних кларнетів». Він же натягнув на лірі поета нові «мідні» струни, могутнє звучання яких ми чуємо в книзі поезій 1920 року «Плуг».

Те, що звикли називати інтимною лірикою, у новій збірці пішло на спад. До речі, термін «інтимна лірика» — надто умовний. Творчості поза особою автора, кажучи загалом, не існує. Навіть фіксуючи найоб'єктивніші спостереження, художник заявляє про своє «я» уже вибором теми, її забарвленням, яке виявляє себе в особистих симпатіях і антипатіях. Та ліричного героя першої книги ми вже не зустрічаємо в «Плузі». Тільки дві поезії — «На могилі Шевченка» і «Листи до поета» — якоюсь мірою дозволяють нам відчувати автора як конкретну особистість. Першу написано у 1918 році, в часи розгулу контрреволюції на Україні. Український націоналізм так само, як і російська білогвардійщина, однаково огидні поетові. На пароплаві, що пливе у Канів, де знаходиться могила Шевченка, поет, разом зі своїм товаришем по перу, талановитим новелістом С. Васильченком, бачить «делегатію» від Скоропадського Павла, від «свинопаса», яку великий український поет прокляв бія зі всією силою свого гніву. На зворотному шляху за картами ця компанія обговорює плани уярмлення українського народу. Та недовго панувати цим господарям. Спалахи блискавки за Дніпром є провісником народної бурі, що змете нових тиранів. Одначе яким же шляхом іти далі? Двоє імен постають в пам'яті поета: ім'я Кармелюка, народного героя, який був колись бичем панів, і ім'я Сковороди, також вихідця з народної гущі, проповідника «внутрішньої революції». Вірш так

і кінчається запитанням. Воно самотнє серед інших поезій «Плуга», книги, присвяченої великій соціалістичній революції та її художньому осмисленню.

Музика книги різко відрізняється від музики «Сонячних кларнетів». Там — музика ніжних тонів; тут — «музика шумів». Збірка відкривається темою революції — вітру, що переходить у світову бурю. Буря трощить, ламає, вириває з землі бур'яни старого світу; велетенський плуг, керований мускулистими руками мільйонів, переорює земну кулю. З надією стежать за його рухами люди, звірі, природа. Дехто з жахом тікає від нього в печери, озера, ліси. Чи ж не ті це «мудреці і поети», які у відомому вірші Брюсова ховаються «в катакомби, в темниці, печери»⁷ від «грядущих гуннів»? Поет не з ними. Його душа віддана революції повністю. Книга не лише показує образ революції в різних аспектах, а й містить у собі profession de foi⁸ революційного поета, програму боротьби за справжнє революційне мистецтво. Якщо тема революції-вітру мимоволі змушує пригадати Блока («Ветер, ветер — на всем божьем свете»)⁹, то вірші іншої групи викликають спогади про Маяковського («Приказ по армии искусств»). Але Тичина не повторює жодного з названих поетів, залишаючись самим собою.

В різних поетичних образах, різними інтонаціями, з допомогою різної лексики славить він прихід великої революційної бурі. Поряд з образами майже апокаліпсичними йдуть образи викінченої простоти — цілі епопеї гранично стислої політичної мініатюри, немовби згустки народної пісні. Такі твори, як вірш «На майдані», «Як зупав же він з коня...», «Зразу ж за селом», стали класичними витворами радянської поезії, увійшли до шкільної хрестоматії. Планетарно-космічне сприйняття революції чергується в збірці з реалістичним її зображенням.

Синтез подано в чотирьох картинах, що становлять поему «Псалом залізу». Цей невеликий твір за його літературним значенням хочеться зіставити з «Дванадцятью» Блока. Але «Дванадцять» — твір іншого ідейного змісту: самому автору ще не зовсім ясно, куди приведе борців їх провідник «в белом венчике из роз». Твір Тичини вільний від будь-якого містичного накипу. Перша частина починається словами: «Ненавидим прокляту мідь, бетони і чугуни». Чи ж це не голос українського села, покликаного до нового життя, але села, яке ще не знає шляхів до цього нового? Це голос відчаю. Спочатку — стихійний бунт, який викликає жах у розгубленого міського обивателя. В другій частині — крах білогвардійщини. У третій — махновщина, що загрожує затопити країну своєю чорною хвилею. Четверта частина — розв'язання суперечностей, які здавались нерозв'язаними: пролетарська революція, союз робітників і неможливого селянства («Повстанці»).

«Псалом залізу» — це ритм нової епохи. Про нього по-різному говорять кінцівки кожної частини поеми; в першій він здіймається до неба «з криком» від усвідомлення своєї безпорадності; в другій — «мовчки» (недарма ж «завод не п'є, не їсть, аж цвіллю взяв-ся»); у третій — «з прокляттям» від усвідомлення безвиході; у чет-

вертій — «червоно» — на ознаку триумфу пролетарської революції-переможниці.

В українській літературі 20-х років було немало спроб відгукнутися на велику соціалістичну революцію. Недавні «модерністи» наспіх перебудовувались на новий лад, поспішаючи влити нове вино у свої старі, добре-таки зношені міхи, щоб тим самим якось поєднати вірність класичній традиції зі служінням запитам історії.

Представники молодого літературного богеми потрясли повітря своїми «панфутуристськими» викрутасами. Від цих жалюгідних епігонів «солодких руських поетес», від цих «казених поетів» з обуренням відвертається Тичина. Тільки на фронті громадянської війни справжній поет може знайти свою музу.

Завдяки цим поезіям збірка «Плуг» набирає характеру маніфесту української радянської поезії. Вона назавжди збереже значення одного з початкових пунктів історії.

Як далеко відійшов поет від своїх «Сонячних кларнетів»! Змінився тембр голосу, неказанно розширились рамки словника, який стає чудовим сплавом народнописаних зворотів і книжної фразеології, біблеїзмів, що стоять поряд з «новими словами», створеними революцією, з науковими термінами, які зустрічаються поряд з діалектизмами живої мови. Новий етап в історії української літературної мови назавжди залишається невіддільним від імені Тичини.

Особливістю більшості книг Тичини є різноманітність їх складу. Поет весь час перебуває в стані безперервних пошуків, весь час експериментує, вражаючи читача багатством своїх можливостей. Читаючи його книги, постійно відчуваєш, що кожна з них — це велика збірка з великого запасу, що за кожним окремим твором, як викінченою картиною, таїться багато первісних етюдів, що при бажанні, замість однієї книги, поет міг би видати одразу кілька. Важко уникнути заяложеного слова «багатогранність», але вона — саме тут, і наочним прикладом цієї багатогранності є наступна книга Тичини «Вітер з України» (1924).

На перший погляд збірка може видатись і за формою, і за змістом навіть строкатою. Тут — програмні вірші («Відповідь землякам», «За всіх скажу», «Великим брехунам») і поезії, в яких розробляються образи й мотиви стародавньої літератури Київської Русі, а поряд — пісенька про Рафаеля і Форнарину, а також філософський цикл «В космічному оркестрі»; стилізація в дусі народної думи і ритмічна проза щоденникових записів із років, коли поет їздив по Україні разом з капелою композитора Стеценка; вільні строфи поряд із стансами; верлібр — недалеко від гекзаметра; Фауст і Прометей поблизу Барбюса і Роллана. Здається, що поет просто влаштував виставку художніх полотен із своєї багатющої майстерні, намагаючись продемонструвати свої пошуки і досягнення в різних жанрах і різних стилях. Та це враження строкатості — ілюзорне. Насправді ж склад нової книги строго продуманий, і цілісність її безсумнівна.

В інтродукції ми знову зустрічаємось з темою «вітру». «Чортів вітер! Проклятий вітер!» — це слова не докору, а замилювання, бо

й сам поет заявляє, що він нікого так не любить, як цей вітер; цей вітер — благотворний фермент революції, що приносить волю всьому працюючому світові — не лише Україні, а й Заходу і Сходу, які відчують його — хто з надією, хто з жахом. Творчий горизонт поета поширився надзвичайно. Антитезу Радянського Союзу і капіталістичного Заходу покладено в основу однієї групи віршів. Радянська дійсність, місто і село епохи непу стають темами другої групи; сучасність, що просвічується крізь образи далекого минулого, своєрідне зіткнення епох відображено в третій групі, і, нарешті, самовизначення і самоутвердження революційного поета становлять зміст віршів четвертої групи.

Тема боротьби двох світів — капіталістичного і соціалістичного — могла розвинути на всю широчінь в українській поезії тільки після Жовтневої революції. Дорадянська українська поезія за порівняно небагатьма винятками (Шевченко, Франко, Леся Українка) рідко зважувалась на такий розмах. Жовтнева революція відкрила українській літературі очі на весь світ. Неначе здійснилось фантастичне видіння Гоголя в «Страшній помсті»: «За Києвом показалося нечуване чудо... Раптом стало видно далеко у всі кінці світу. Поодаль засинів Лиман, за Лиманом розливалось Чорне море. Бували люди пізнали і Крим, що горою підносився з моря, і болотистий Сиваш. Ліворуч видно було землю Галицьку».

Увійшовши в сім'ю народів Радянського Союзу, Україна несканзанно піднеслась у своїй національній гідності і значенні. В одній із своїх пізніших статей, говорючи про те, що дала Україні Радянська влада, Тичина писав: «Двадцять п'ять літ тому, незважаючи на наше історичне місце серед слов'янських народів, ще дехто через плече поглядав на нас, прозиваючи нашу країну то Малоросією, то Хохландією, а зараз — слухайте! — весь світ знає нас під єдиним гордим і почесним ім'ям: «Українська Радянська Соціалістична Республіка»*.

Але помисли про УРСР нерозривно пов'язані з помислами про СРСР, і, звертаючись до буржуазного Заходу, поет говорить водночас і від власного імені, і від імені українського трудового народу. Саме він, великий революційний народ, втілений в образі Прометей у вірші «Ходить Фауст по Європі». Класичний образ Фауста, оформлений поетами «Бурі і натиску», піднесений до загальнолюдського символу в трагедії Гете, потьмянів і спотворився в буржуазній сучасності. Постарів і вгамувався сміливий колись Фауст, тепер у нього в руках молитовник (він «не цурається релігій»), а на устах — скептична посмішка. Він не вірить в бунтарство, він переконаний в неможливості розв'язання економічних проблем соціалізмом, і все-таки йому цікаво знати, «що із всього цього вийде». Та діалог обриває нешаблонний носій одвічного протесту: Прометей не погоджується навіть визнати Фаустом того, хто так себе іменує, і шляхи героїв, колись споріднених духом, нині — діаметрально протилежні.

Думка про Захід знову постає у циклі «Вулиця Кузнечна». Яскра-

* Тичина П. Творча сила народу.— Уфа, 1943.— С. 33.

ві барви заходу сонця змушують пригадати те, що приніс нашої Батьківщині Захід у трагічні для неї роки — інтервенцію, блокаду, — але прокляття завмирає на вустах, бо вулкан революції на Заході не може згаснути, тому що на Заході є і Барбюс, і Роллан та й інші друзі Радянської країни, ті «сильні», котрим поет подає руку «через націю і рід».

Групи віршів, згадані вище, не роз'єднані, вони не раз переплітаються своїми мотивами. Їх об'єднує головний образ книги — образ України епохи переходу до мирної відбудовчої праці (1920); вони є своєрідним прологом: це — кінець громадянської війни та її наслідків. Перед нами проходять страшні образи голодного села («Осінь така мила» — 1921), то міста епохи непу, коли нове ще живе поруч із старим, коли великодній дзвін безсило бореться з маршовою піснею першотравневої демонстрації, коли по закутках ще причаїлась первісна дикість («Великдень», «Перше травня на великдень» та ін.). Та ми бачимо, як Харків, що індустріалізується, перекликається гудками з Донбасом, як маленька сільська дівчинка розповідає переляканий шумом у небі матері про повітряний флот, як оживає село («Надходить літо»), де класична шевченківська ідилія «Садок вишневий коло хати» збагачена мріями про електрифікацію, про артезіани, про те майбутнє, що викликає сумніви лише у старого, як сон, діда.

Всією душею поет із тими, хто поставив своїм завданням перетворення світу. І він не лише співчуваючий спостерігач, він активний діяч цього перетворення, який з цілковитою підставою занотовує у своєму щоденнику: «Ах, скільки радості, коли ти любиш землю, коли гармонії шукаєш у житті! То кожен з нас буде людськості палац і кожен як провісник. Ах, скільки радості, коли ти любиш землю. Нема у ній ні ангелів, ні неба, ані семи небес. А є лиш гордість і горіння, сукупна праця і хвала. Ну що ж з того, що всесвіт кров залляла? Майбутні встануть покоління — єднання тіл і душ. Ми робим те, що робим, і світ новий — він буде наш» («Живем комунією») ¹⁰.

Ще багато перешкод доведеться подолати («Іще в нас музики не досить»), але вухо поета вловлює ритм цієї музики, і він знає: закон грядущого буття такий самий непохитний і міцний, як закон природи («В космічному оркестрі»).

Двадцять років були періодом, коли закордонна націоналістична українська критика повела проти Тичини запеклу атаку. Для них була нестерпною думка, що поет такого виняткового обдарування став під радянські прапори без жодних вагань. І як свого часу Шевченко гнівно затаврував українське ліберальне панство, що також намагалось приручити поета, зробити його глашатаєм своєї національної романтики (дивись його послання «І мертвим, і живим, і ненарожденним землякам моїм...», 1845), так і Тичина у вірші «Відповідь землякам» відповів своїм лжевитлумачувачам — огудникам і прихильникам — гнівною інвективою дантівського складу, викрив їх ганебну політичну сутність («Душі моєї не купить вам ані лавровими вінками, ні золотом, ні хлібом, ні орлом»).

Та ж сама тема, але розроблена в іншому стилі, — в заключному вірші збірки — «Шуми, епохо наша». На старому кладовищі, де віє передосінній вітер, із старих могил немовби доносяться голоси мерців — ми розуміємо, що мова йде про політичних мерців. Вони намагаються вселити в поета сумніви, улесливими словами перетягти його на свій бік, спокусити надіями на успіх своєї темної справи. Але поет не відчуває уже навіть гніву, розуміючи, що в тремтінні листя осики, в двірніжканні маленької пташини більше сенсу і доцільності, ніж у цих мертвих голосах. Для зміцнілого духу поета не страшні ніякі спокуси, навіть спокуси «Гармонії», з допомогою яких пробують його привернути до себе «великі брехуни», доводячи йому, що «робітничий клас — це вічний дисонанс» («Великим брехунам»). З усім цим моглохом старого світу покінчено. Майбутнє належить тим, хто «серцем кучерявий», велетням, яких народить оновлена земля нової всесвітньої Республіки, і поет щасливий, що сам він її невід'ємна частина. Голос його став небувалим по силі. Він знайшов своє місце в епосі; він усвідомив самого себе, і неказанна радість залила його душу:

Ніколи так душа ще не мужала!
Ніколи так ще дух не безумів!

Він випростався на весь зріст, перед ним заясніли далі, за своїми плечима він побачив море голів, а перед собою — «твердою ходою наступаючий день». Пригадуються раніше (у 1918 році) сказані Леніним слова про «розмірені кроки залізних батальйонів пролетаріату...»¹¹. На досягнутій висоті поета не страшить огуда, непотрібні вихваляння:

Товариство, яке мені діло,
Чи я первий, чи ні?¹²

Так самовизначився Тичина і зайняв провідне місце в українській радянській поезії.

У збірці «Вітер з України» виявляються найрізноманітніші риси його майстерності. Основна з них — сміливість художніх шукань. Ось він бере традиційний матеріал з літописного переказу, обробленого фольклором, — і казка про Микиту Кожум'яку набирає революційного змісту. Поет вдається до метафор і порівнянь, на використання яких у радянській літературі зважувався лише Маяковський. У Тичини сонце ходить по берегах вічності «в шлеях» і тягне за собою воза; земля обертається довкола сонця, немов ядро, випущене з гармати, а побіля неї «тюпцем кружляє лисий місяць, беззубо дивлячись в монокль»¹³ і т. д. Йому підвладний суворий і поважний класичний гекзаметр, з допомогою якого він розповідає про повстання козацької голоти проти польської шляхти; та він не менш вправний і у верлібрі, де може вразити читача таким нововведенням, як перенесення половини слова, що припадає на риму, з одного вірша на початок другого (див. «Кожум'яка», «Шуми, епохо наша» та ін.).

Знаменним є те, що, дерзаючи і новотворствуючи, Тичина і на даному етапі не відривається від своєї первісної основи — народної

творчості. Народна пісня, казка, загадка, дитяча ігрова приказка при всій своїй, здавалося б, простоті, часто-густо виявляються при уважному вивченні продуктом витонченої словесної майстерності. І навпаки, ті з витворів Тичини, які видаються особливо витончено філігранними, якщо придивитись до них уважніше, постають перед нами природними і простими, далекими від будь-якої надуманості. Тичині не раз доводилося чути від деяких читачів докори про «нерозумілість» його поезій. Ще раніше такі закиди робили Маяковському. Найчастіше вони виходили від читачів, які звикли до традиційних шаблонних форм. Словом «нерозуміло» виражали іншу думку — «незвичко». Мимоволі пригадуються слова В. І. Леніна про «популярну літературу»¹⁴ і про те, що по-справжньому популярний письменник не повинен розраховувати на немислячого, небажаючого і невміючого мислити читача, про те, що деякі книги вимагають повторного читання, щоб їх можна було оцінити по достоїнству. Слід сказати, що масовий читач чи слухач, який не має літературної ерудиції і упередженого естетичного критерію, легше сприймає вірші Тичини, ніж читачі, виховані на поезії українських модерністів або епігонів класичної поезії XIX ст.

Здавалося б, що після вершини, досягнутої в збірці «Вітер з України», подальший підйом немислимий. Насправді ж збірка завершує період, після якого починається новий безупинний рух уперед. З 1931 по 1941 рік з'являються книги «Чернігів» (1931), «Партія веде» (1934), «Чуття єдиної родини» (1938), «Сталь і ніжність» (1941), що знаменують собою період нових художніх шукань і успіхів, період, багато де в чому відмінний від того, який представлено першими трьома збірками, що їх ми розглянули.

Поет продовжує наполегливо вслухатись в «музику» своєї епохи. Соціалізм відкрив для нього ритм, який керує всесвітом. Звуки «Космічного оркестру» (див. цей цикл у збірці «Вітер з України») прийшли на зміну сольним мелодіям флейт і арф початкового періоду творчості. Ізольована мелодія поступилась місцем могутній симфонії. Але й на цьому не можна було зупинятись. Критики, які писали про «музикальність» віршів Тичини, досить часто вважали, що вони зможуть розкривати секрети його майстерності, тільки-но візьмуться за вивчення теорії контрапункту, теорії музики взагалі. Та ці критики помилялись. Великий знавець музики, Тичина все-таки поет, а не музикант. І сам він значно ширше розуміє свою музикальність. Музика епохи для нього — поетико-філософський вираз суті цієї епохи, встановлення гармонійного контакту між індивідуальним і колективним, між поетом і його народом.

Музичний елемент у його творчості — не в невловимих відтінках, не в ірраціональному; він для нього — не мета, а один із засобів. А його заповітна мета — бути «відлунням свого народу», висловити думи тих, хто йде за ним, чию присутність він відчуває за собою, довкола себе. Його ідеал — «соціальна поезія» в повному і глибокому розумінні цього слова, поезія, яка не лише розробляє соціальні теми, а й служить соціальності всім своїм еством — жанрами, словами, звуками.

Для Тичини взагалі характерне усвідомлення відповідальності перед народом за свою роботу. Він органічно не може розуміти поетичну творчість як «мистецтво для мистецтва». І він не міг би співати з бездумністю «птаха, що пурхає в вітах»¹⁵ (Гете). З такими піснями він не вважає за можливе виступати перед читачами. З роками дедалі глибшим стає переконання, що «слова поета — це його діла». А діла ці повинні належати народові (див. вірш «На одержанні ордена», 1939).

І ось розпочинається період нових шукань та дослідів. На початку цього періоду стоїть невеличка книжка «Чернігів», яка ще й досі викликає суперечки і заперечення деяких груп читачів. Її герой — те саме місто, в якому поет провів свої дитячі, а почасти й юнацькі роки, місто, якому Радянська влада повернула його молодість. Дія книги в часі охоплює один день, типовий не лише для життя нового Чернігова, а й для всієї Радянської України. Важко знайти щось простіше, ніж зміст цієї книги. Друг-робітник водить поета по місту, показуючи зміни, які сталися в ньому і які намічаються; обидва вони зустрічають групу комсомольців, обурених викритим десь шкідництвом. Друзі обмінюються думками про завдання сьогоденного дня. Дія відбувається в рік великих успіхів у галузі соціалістичної індустрії та початку боротьби за колективізацію сільського господарства. Згадуються закордонні вороги, і приятелі їдко висміюють їх. Впливають у пам'яті дні революційної боротьби на Чернігівщині 1905 року і, природно, повість Коцюбинського «Fata morgana», в якій відображено трагічну героїку цієї боротьби. Зустрічається демонстрація — думки співбесідників звернені до пам'яті великого пролетарського вождя Леніна, саме ім'я якого піднімає маси на боротьбу з ворогами, на титанічні подвиги в будівництві. Загальний висновок — ясний: стара Україна має поступитись місцем новій — Українській РСР.

Складність книги, звичайно, не в цій тематиці, і не вона налякала прихильників традиції. Складність — у рішучому розриві із знайомою поетичною лексикою і в бурхливому вторгненні у поетичний словник несподіваних неологізмів, агітаторської, технічної лексики, в сміливому зверненні до простої мови, що порушувало найбільш ліберальні уявлення про літературну «естетику». В цілому ж — смілива спроба ввести в поезію те, що звикли вважати «непоетичним», створити нову гармонію, антитетичну гармонію «Сонячних кларнетів», створити поезії, які за своєю природою вимагають усного, притому масового випробування. Чи виправдовують цю сміливість досягнуті результати? Відповіді на це питання слід шукати не лише в самій книжці, а і в тому, що з'явилось після неї; книжка — лише перший крок на новому шляху, по якому пішов Тичина.

Наслідком здійсненого експерименту були поезії, що дали найпопулярнішу з усіх книг Тичини — «Партія веде» і наступну за нею збірку «Чуття єдиної родини» (1938), яка в другому періоді творчості поета посідає таке саме місце, яке в першому періоді посідає «Вітер з України».

Ще в свої ранні роки Тичина мріяв про створення своєрідного

гімну: «Найглибший і найвеличнійший і разом з тим найпростіший зміст, укладений на двох-трьох нотах, — оце й є справжній гімн», — писав він у 1920 році. Народові необхідна пісня, яка б регулювала і супроводжувала трудовий процес, була нерозлучною з ним, як нерозлучна вона із всякою масовою акцією. Народ сам творить пісні, і до якого іншого жанру може вдатися поет, котрий живе одним життям із народом і творить в роки велетенського напруження народної енергії, в роки колективізації, перетворення всіх галузей народного господарства, в славі роки завершення будівництва соціалістичного суспільства і введення нової, небувалої в історії людства Конституції?

І ось з'являються такі твори, як «Партія веде», «Пісні Червоної Армії», «Пісня трактористки», «Пісня про Кірова», «Пісня під гармонію», «Пісня про Котовського», «Комсомолія» і ряд інших, створених за принципом хорової пісні. В них Тичина прагне відтворити всю різноманітність буття радянського народу: його героїчну боротьбу за нове життя, його революційні завоювання, образи його вождів, непомітні, але великі діла рядових людей, які надають руху велетенській державній і господарській машині.

Створити пісню, здавалося б, так легко, але водночас дуже важко. Перший-ліпший вірш, покладений на музику, може стати піснею, але може й не стати нею. У багатьох випадках автори текстів пісень навіть не уявляють, якою буде мелодія, цілком покладаючись при цьому на смаки композиторів. Справжні пісняри творили не так. Беранже у своїх книгах завжди вказував, на який мотив слід співати ту чи іншу пісню. Тичина не має потреби в цьому. Він визначає мелодію ритмом, інтонацією, звукописом своїх пісень.

Його пісні, такі прості та вигляд, не менш продумані в кожній деталі, ніж поезії попередніх збірок. У них немає вражаючих своєю новизною образів, у них нема свідомої настанови на словотворчість. У них часом не знайдемо і логічно розвинутої ідеї. Окремі слова і фрази можуть в них повторюватись без обов'язкового внутрішнього зв'язку між ними. Головне в них — музикально-інтонаційне нагнітання одного почуття, однієї загальної ідеї — лейтмотиву. Пісня переконує своєю емоційністю; слово, потрапляючи в музичний ряд, може набирати нових смислових відтінків, діючи на слухача не стільки своїм безпосереднім значенням, скільки самим звучанням, прихованим у цих звуках первісним образом («внутрішньою формою»), випадковим натяком. Користуючись всіма цими засобами, Тичина і створював такі незаперечно-переконливі, активно діючі на нас твори, як «Партія веде» або «Пісня про Котовського», в яких небагато словами дано відчуті цілу політичну програму, цілу історичну епоху.

Зосередившись на пісні, поет водночас продовжував працювати і в інших жанрах. У книгах 1931—1941 років ми знайдемо ряд поетичних портретів великих людей нашої партії і великих діячів російської та української культур від Леніна, Держинського і Кірова до Горького, Коцюбинського, від артистки Заньковецької до письменниці Ольги Кобилянської. Поет відгукнувся на великі події 1939—

1940 років — возз'єднання українських земель в єдиній Українській Радянській Соціалістичній Республіці. На темах його віршів можна простежити всю історію Радянської України з 1931 по 1941 рік. А він же навіть у ті роки тільки почасти розкривав перед нами багатства своєї творчості. Продовжувалась робота над поемою про Сквороду. З'явилися уривки з другої поеми — «Шабля Котовського», яка своєрідно перегукується з епосом античної Еллади. З усіх спроб радянської поезії творити велику епічну форму ця найближче стоїть до гомерівського епосу незвичайною проникливістю поетичного зору, чуттям єдності світу людини із світом природи, характером діалогів — словесних поєдинків, свіжістю сприйняття, ідейністю — всіма тими рисами, якими і досі захоплює нас Гомер і які ні в якому разі не є стилізацією під Гомера. Цілком сучасний зміст постає перед нами в зображенні поетом подій у всесвітньоісторичних рамках; одноразове, скороминуче відсвічує «вічним» — і треба гадати, навіть виходячи з досі опублікованого, що поема в цілому буде визнана одним із значних творів поета.

Темою, яка дедалі частіше, дедалі наполегливіше починає привертати увагу Тичини під кінець 30-х років, стає тема братерського єднання народів Радянського Союзу. Перекладач Пушкіна, Горького, Блока, Маяковського, Баратинського, Крилова, Тичина уважно вивчав творчість інших народів Союзу, і в збірці його творів знайдемо переклади вірменських, грузинських, білоруських, єврейських поетів. Почуттю братерської солідарності радянських народів присвячено одну з чудових поезій Тичини — «Чуття єдиної родини», що нею відкривається однойменна збірка 1938 року, — яскраве поетичне осмислення міжнародної дружби, непереборного зближення братніх радянських культур.

У 1941 році радянська громадськість урочисто відзначила п'ятдесятиліття з дня народження поета. Ще в 1929 році він був обраний дійсним членом Української Академії наук, 1938 року український народ обрав його членом Верховної Ради УРСР. Книгу «Чуття єдиної родини» було удостоєно Державної премії. Гідним продовженням її була видана на початку 1941 року книга «Сталь і ніжність». Пісні Тичини міцно ввійшли у всенародний вжиток. Любов'ю і славою оточив народ свого поета. Винятковим став його авторитет серед української поетичної молоді. Великі російські поети живо цікавились його поетичною майстерністю, писали про нього статті, змагались у перекладах його творів на російську мову. Так було і в дні, коли мирне життя нашої батьківщини було зненацька порушено вторгненням гітлерівських орд.

Німецькі бомби підпалили рідне місто поета — Чернігів. Німецькі варвари спустошили і зруйнували Харків, оспіваний Тичиною у збірці «Вітер з України». Окупанти захопили улюблене місто поета — Київ, другу молодість якого Тичина прославляв у поезіях 1937 року. Над Україною спустилась темна грозова ніч. Роки війни поет провів у евакуації — в Уфі і частково, незадовго перед звільненням Києва, у Москві. В його творчості ці роки знайшли відображення

у збірках «Перемагати і жити» (1942), «Настане день» (1943) та в книзі поезій 1945 року «І рости, і діяти».

Ми знали Тичину довоєнних років як ніжного і чутливого співця української природи. Ми знали поета, який відчув «музику» революції і прославив її людей та їх діла в ряді незабутніх, глибоко народних образів. Ми бачили спалахи його гніву, коли йому доводилось говорити про ворогів Радянського Союзу. Ми дивувались з безмежного багатства його майстерності, що відтворила поряд з масовою піснею філософську лірику і поряд з суворими канонічними формами розмаїтий плін вільного вірша.

Поезія Тичини воєнних років стала зосередженішою, суворішою, імперативнішою.

«Вдар словом так, щоб аж дзвеніло міддю!» — заповідає він братам-поетам. Душі поетів у такі дні мають бути невпинно клекочучим вулканом. Хай вони окрилять серця своєї епохи. Хай вони знайдуть слова, гострі як меч: старих слів, взятих з «допогопного ковчега», не досить. Не скорбота Ієремії, який плаче на руїнах рідного міста, а невгамовний гнів багатиря хай сповнює поезію воєнних років. Гнів і помста, пафос боротьби, воля до перемоги над заклятим ворогом хай животворять цю поезію. І тоді поети відчують у собі таку силу, якої ніколи не відчували раніше, і разом із своїм народом прийдуть до світлого дня перемоги. Такі загальні обриси поезики Тичини воєнних років.

Звертаючись до поетів, Тичина звертається до самого себе, і його воєнні поезії йдуть вказаними тут шляхами.

Збірки 1941—1945 років не мали чіткої композиції, до якої ми звикли у його попередніх книгах. Поезії йшли одна за одною в хронологічному порядку. Вони — то бойові пісні, гімни во славу Батьківщини, Радянської Армії; то журливі роздуми над стражданням матері-Вітчизни; то сатиричні куплети в стилі народної частівки і гнівні строфи, в яких викривається і бичується мерзенність ворога; то, нарешті, полум'яні й ніжні звертання до народів-братів, що борються за спільну справу. Залишаючись, як і раніше, українським поетом всією своєю суттю, в роки спільної небезпеки він ще міцніше відчуває зв'язок з іншими членами єдиної родини. Він знаходить слова глибокої подяки російському народові, неоцінімій допомозі якого Радянська Україна завдячувала своїм культурним ростом і котрий докладав усіх зусиль, щоб звільнити її від загарбників. Поетові миле російське місто Саратов, на вулицях якого почувеш у дні війни рідну українську говірку і з яким у минулому зв'язані спогади про Разіна і Пугачова, про Чернишевського й Шевченка. Із словами ніжної дружби звертається він до башкирського поета Сайфі Кудаша. Багатостраждальний єврейський народ він втішає нагадуванням про безсмертну, вічну силу духу, виявлену в піднесених піснях Іегуди Бен-Галеві¹⁶, в сатиричному сміхові Шолом-Алейхема, в юнацьких поезіях загиблого на фронті громадянської війни поета Ошера Шварцмана. Для своєї улюбленої ідеї «єдиної сім'ї» він знайшов тепер точну формулу, якою визначається єдність національного і загальнолюдського:

Забудеш рідний край — тобі твій корінь всохне.
Вселюдське замовчиш — обчухраним зростеш¹⁷.

Серед ліричних поезій виділяються ліро-епічні поезії та поеми. Героїчна постать партизана Залізняка в поезії «На землі священній, на радянській» підноситься як символ усього українського народу, якого не можна закабалити. В поезії «Він не сказав ні слова» подано інший образ — образ молодого бійця-розвідника, який потрапив у пазури фашистів і зазнав страшних тортур. Він «не сказав ні слова...» — тупим обухом не перебити радянську міць; тільки нестерпно є думка про матір і про те, чи вдалося товаришеві добігти до свого підрозділу і повідомити дані, здобуті розвідниками.

В ряді поезій подано героїчні жіночі образи: Зої Космодем'янської, Люби Земської, яка загинула в бою за визволення Харкова, і дівчинки-сирітки, котра приходить в партизанський загін, щоб помститися ворогам за пограбування рідного села, за вбивство матері і брата.

Поет гостро сприймає трагізм епохи. Далеко від рідного краю, в гостинній Башкирії, він зустрічає весну. Розквітають луки, та перед його очима стоять діти, вдавнені в землю тевтонською п'ятою, вони з землі підносять до неба мертві рученята; розкриває пелюстки тюльпан — і виникає думка:

А скільки ж там з розкритим ротом
В землі завмерлим криком ще кричать¹⁸.

Це один з найтрагічніших образів в усій радянській поезії періоду Вітчизняної війни.

Поет розумів і розуміє ті муки, в яких людство народжувалось до нового буття, що його він оспівав у своїх віршах. Найтяжчим випробуванням була фашистська агресія. Скільки вона принесла матеріальних збитків! А проте ці збитки аж ніяк не можна порівняти з втратою найдорогоціннішого скарбу — людей, загиблих на війні. Розрадою може бути лише одне: тверда віра в силу народу, ясне розуміння закономірностей історичного поступу, що розкривається в одному з чудових витворів Тичини воєнних років — в поемі «Похорон друга».

Є всі підстави назвати цю поему монументальним твором, хоч за своїми розмірами вона й невелика — не більше трьохсот рядків. Та в цих рядках висловлено такі великі почуття, дано такий глибокий і широкий синтез, подібного якому ми не знайдемо в багатьох і багатьох «багатопісенних» епічних поемах.

Взимку, коли вечір у печалі міняє свій багрянний колорит на сизо-фіалковий (у поемі маємо органічно властиве Тичині багатство кольорів і відтінків), автор — ліричний герой поеми — відкидає від свого будинку синій сніг і раптом чує синій оркестровий плач — музику похоронного оркестру. Когось виряджають в останню путь — бійця, полеглого в бою з фашистами; а може, це друг автора, Ярослава, який загинув смертю героя в боях за Харків? Саме сьогодні радіо повідомило про його загибель.

— Ні, Ярослава хоронять десь на фронті. Та хай це не він. Але

хіба не є таким же близьким для мене той, інший, також полеглий у битві з ворогами Батьківщини, нашої країни, від якої світло летить на весь світ?

І поет іде слідом за процесією на кладовище, бачить і чує матір, що побивається за своїм Степаном, чує надгробне слово промовця, прощальний залп і останнє, вже стихаюче ридання оркестру:

...сурми сумно плакали,
Тарілки дзвінко дзвякали.
І барабан як в груди бив:
Ти славно вік свій одробив...

От і все. І разом з тим все переказане — лише кістяк повнокровного, глибоко людяного твору, про який не дасть уяви ніяка розповідь. Поема проста. І вона вражає. Чим саме? Образом зимового вечора, образом похорону чи то іншими виписаними деталями? Ні. Деталі подано економно, і не в них справа. І розповідь, і опис подано у формі монолога (п'ятистопний «розмовний» ямб), який чергується з піснею-реквіємом, котрий спочатку вривається двовіршем, одновіршем, потім входить цілою строфою, перериваючи монолог ліричного героя. Його звучання пронизує всю поему.

І реквієм душа співала хором.

«Хором»? Саме так, бо — «за всіх скажу, за всіх переболію»¹⁹, — як було сказано поетом ще замолоду. І тому, що душа поета на новому, вищому щаблі його творчості многоголоса, що особисті почуття поета стали почуттями багатьох, усіх, усього народу, і сам він тепер — «землі орган могучий»²⁰, як сказано було колись Тичиною про Пушкіна.

Усе міняється, оновлюється, рветься — і відроджується, переходячи в нові форми, росте, зеленіє, сміється... Ніякі сили смерті не здолають вічно торжествуючої життєвої сили. Нездоланим є народ. Не може він померти. І коли одних спіткала загибель, то енергія і відвага полеглих відроджується в тих, що приходять їм на зміну. І вже не скорбота, а могутня ідея торжествуючої життєвої правди підносить душу поета, «як в руках дитя»:

І стало видно все, мов на долоні,
Ще будем жити ми — і ти, і я!
Ще пов'ємось, як плюц на тій колоні...

Поема завершується переможним маршем.

Важко знайти в радянській поезії аналогічний твір, у якому так різнобічно і повно було висловлено почуття радянських людей тієї епохи, ту глибоку скорботу по жертвах війни разом з непохитною вірою в перемогу і те захоплення, яке, подібно до блискавки, часом проймає нас, коли ми думаємо про те, що буде після перемоги. «Похорон друга» — це по-справжньому знайдена музика тієї епохи.

Та епоха відійшла в минуле, але пам'ять про неї залишилась. Поема й зараз виховує у молоді палку любов до Батьківщини, го-

товність стати на її захист проти зазіхань будь-якого агресора. Багатуща творчість Тичини післявоєнних років насамперед служить справі виховання саме цих високих почуттів. Говорячи від свого імені, поет говорить від імені всього українського народу, від імені народів Радянського Союзу, всіх прогресивних сил людства. Його поезія часом проста до невимушеної безпосередності, і це не заважає їй залишатись мудрою, мужньою і в самій простоті витонченою. Тичина, як і раніше, — передусім український поет, хоча думкою він постійно звертається до братнього російського народу і до народів Союзу — башкирів, білорусів, грузинів, вірмен, до наших братів за рубежем — слов'ян і до наших друзів у Шотландії, Англії, Індії. Ми чуємо в його поезіях то молодецьку, бадьору пісню під акомпанемент баяна, то многоголосий хор, то звуки величезного оркестру, яким він тільки диригує, хоч звуки цього оркестру народилися в його душі («Океан повен»).

Знову перед нами проходять то образи геніальних попередників — Пушкіна, Гоголя, Шевченка, Леонардо да Вінчі, болгарського поета-патріота Вазова, то наших сучасників — героїв війни, праці, поетичної творчості — молодого поета Ігоря Квітченка, передчасно померлого Олександра Бойченка, уславленої трактористки Марії Дротенко (див. «Пісню про Марію Дротенко», слова П. Тичини, музика А. Філіпенка), знатної ткалі Олександри Штирової, Ковпака, Руднева та багатьох інших. Все це — представники народу, котрий «колосьється», як неозора нива, і розливається, як море, як могутній повноводний океан. І ми розуміємо, що коли поет пише рядки:

Я єсть народ, якого Правди сила
Ніким звойована ще не була,—

то він дійсно заслужив право говорити від імені всього народу, заслужив право бути глашатаєм його правди.

Наша стаття — не історико-літературне дослідження творчості Тичини. Про цю творчість написані і пишуться книги, в яких вона розглядається в зв'язку з іншими явищами радянської літератури. В цих книгах показано, як виростила й виховала Тичину Велика Жовтнева соціалістична революція, як поступово від пісні, що виконувалася соло, він переходив до «органного многоголосся».

Найменше вивчено останній період творчості Тичини. Читачі, зачаровані музикою «Сонячних кларнетів» та іншими збірками 20-х — початку 30-х років, часом нарікають, що в нових віршах поета уже не звучать мелодії арфи, голосної, самодзвонної. Навряд чи мають рацію ті, хто хоче, щоб улюблений поет назавжди лишився з тим самим виразом «поетичного обличчя». Ці читачі ніби не хочуть бачити всіх тих велетенських змін, що відбулися в психіці радянських людей більш як за сорок років революції.

Зазнала змін вся образна система Тичини. Колись провідним у ній був, як уже говорилося, образ вітру — улюблений образ письменників, котрі сприймали революцію як перетворюючу світ «стихію». Починаючи приблизно з 1941 року і до останнього часу таким самим поетичним образом-символом у Тичини є сонце.

«Сонця промінь, як рука, сонце гріє і голубить» («На одержання ордена»), «Сонце вдень, як на узорі, по траві тихенько йшло» («Дитинство Ованеса»), «Сонце скрізь, у всі кінці, як Архімедова спіраль, розкреслиться, і дзвонить, і гуде, і світлом землю наповнює щедро-щедротно» («Сковорода і Віснுவатий»). «Сонце, сонце! На гори й долини! Сонце! Сонце! На води й поля!», «Співаємо, співаєм, що аж сонце погляда», «Слався, слався, Україно, ти — під сонцем із Кремля!» («До знатної ланкової») — вся поезія залита променями цього всемогутнього сонця, що осяяло в роки післявоєнної відбудовчої творчої праці все наше життя.

Подібно до народної поезії, в образній символіці Тичини визначне місце посідають образи, взяті із світу природи, зокрема з рослинного світу. Майже всі його вірші пересипані улюбленими квітами. Тут і рута-м'ята, і барвінок, і матиоли, і квігучі вишні, і голубий льон, і калина, і чорнобривці, і безліч інших, прикрашуючих «зелен сад-виноград», що ним уявляється поетові рідна радянська країна!

І тут-таки інша, характерна саме для нашого поета риса. Мова йде про афористичність тичинівського вірша, ту афористичність, яка є причиною особливої популярності його творчості як серед масових читачів, так і серед літераторів.

«Партія веде», «Дружбою ми здружені», «Чуття єдиної родини», «Сталь і ніжність» — ці крилаті вислови назавжди ввійшли в наші радянські будні, несучи постійну мобілізаційну службу, даючи життя десяткам прозових праць та поетичних збірок, закарбувавшись у свідомості радянських людей.

В історико-літературних працях усталилась традиція зіставлення Тичини з Маяковським. Ця традиція має свої підстави, її підтверджує і сам поет, для якого Маяковський — «перший з поетів», предтеча і вчитель. Твердячи так, ми, проте, зовсім не повинні ані уподібнювати Тичину Маяковському, ані видавати його за учня Маяковського. Обидва поети прийшли до думки, що в них нема ніяких інших інтересів, крім інтересів народу. Обидва зрозуміли (в різний час), що їх завдання — правдиво відобразити в художніх образах боротьбу народу за соціалізм, виховати в радянських людях, а особливо у молодого покоління, відданість і вірність соціалістичній Батьківщині, ненависть до ворогів трудового народу, розвивати в читачів почуття бадьорості, впевненості в майбутньому. Зрозуміло, що мета обох поетів однакова. Проте Тичина — ні в якому разі не український варіант Маяковського. Маяковський за всім своїм єством — «урбаніст» (в кращому розумінні цього слова), поет-промовець, трибун, який принципово ставав на «горло собственной песне»²¹. В передсмертному вірші він давав таку оцінку своїй поезії:

Мой стих
 трудом
 громаду лет прорвет
 и явится
 весомо,
 грубо.
 зримо,

как в наши дни
сработанный
вошел водопровод,
еще рабами Рима.
(«Во весь голос»)

Ця автохарактеристика, цілком зрозуміло, не пасує до поезії Тичини. Маяковський, за його власним висловом, — «горлан-главарь». Тичина — співець, диригент. У Маяковського ми не знайдемо того постійного «буяння» барв і кольорів, що його знаходимо, починаючи з ранніх і кінчаючи останніми поезіями, у Тичини («А в лузі — мов хтось кожну мить перестеляє перестельця — червонить, синить, зеленить» і т. ін.), — цього безпосереднього захоплення красою нашої країни, оживаючої і розквітаючої, незважаючи на всі пережиті випробування. До зіставлення Тичини з Маяковським слід ставитись саме обережно. Вони близькі і споріднені, проте кожен залишився сам собою. Безглуздо було б дискутувати про те, хто з них стоїть вище, а хто нижче. Звучання їх поезії настроєно на різні регістри. Та спільним для обох поетів є їх любов до Батьківщини, ненависть до її ворогів, віра в її майбутнє, революційне новаторство, повсякденні пошуки...

Поет підійшов до сімдесятиріччя свого життя. Але сліпі і глухі ті, що, живучи досі під чарами музики його ранніх збірок, не розуміють, як, незважаючи на вік творця, його поезія шириться і зростає тематично й стилістично. Нехай в останніх його віршах нема вишуканості і філігранності раннього Тичини, та творчі пошуки продовжуються, поет не старіє і не може постаріти, хоча б на голову його упав «сивий іній» прожитих років. На душі в нього нема цього «інею», він не боїться його, бо знає, в чому полягає таємниця вічної молодості: іти в ногу з життям, разом з усім прогресивним людством боротися за мир, за дружбу народів, відгукуватися на всі думи і сподівання свого народу; жити напруженим, невіддільним від загального життя життям. Ось чому його творчість виправдує сказані ним про себе самого слова:

В напруженні усе моє життя,
В напруженні і мисль моя, і слово.
Живить мене найглибше почуття:
Це — боротьба за мир.

Характеристика Тичини не буде повною, коли не сказати про численні переклади його з літератур народів СРСР та світової літератури (зокрема, з болгарських поетів). Хоч у нашому виданні²² переклади ці займають цілий четвертий том, але том цей, звичайно, аж ніяк не вичерпує величезного перекладацького доробку поета. Торкнувшись лише побіжно творчої манери Тичини-перекладача, можна зауважити, що самобутність і оригінальність є визначальними якостями і цієї частини його творчості. Незважаючи на те, що Тичина-перекладач скрупульозно точний, все ж могутній і своєрідний талант його накладає неминучий відбиток на твори інших поетів, і досить буває тільки глянути на переклад, щоб упізнати рідний тичинівський почерк.

Останні два томи цього видання займають критичні праці та публіцистика Тичини. Багато з його критичних та публіцистичних статей, незалежно від змісту, являють собою своєрідні «поєми в прозі». А поза всім цим Павло Тичина — видатний громадський діяч, академік, постійний вчитель молодих письменників. Довго довелося б перераховувати всі різноманітні сторони його діяльності, та, звичайно, насамперед він — поет, виразник дум і прагнень українського народу за цілі десятиріччя його життя після Великого Жовтня. І це, мабуть, серед його високих звань — найвище і найбільш радісне і для нього, і для його рідного — нашого рідного народу.

ТВОРЧИСТЬ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

П'ятдесят років творчої діяльності Максима Тадейовича Рильського* — це достатнє «випробування часом», що його блискуче склав поет, якого вже тепер ми з цілковитою підставою можемо назвати класиком радянської — не тільки української, а й все-союзної — літератури.

Класиками ми звемо видатних письменників минулого. Але за сорок з лишком років наша радянська література достатньою мірою уже сформувалась і виросла для того, щоб заявити про своїх класиків, тобто письменників зразкових, письменників, які, досконало володіючи технікою свого мистецтва, висловлювали і висловлюють цим мистецтвом почуття й думки широких народних мас в їх русі до висот комунізму. Цих наших класиків уже не можна замовчувати: це розуміють не тільки наші зарубіжні друзі, а й ті, хто схильний будь-що, заплющивши очі, заперечувати факт існування радянської культури.

Максим Рильський — поет, учений, громадський діяч — один з невід'ємних елементів цієї культури. Радість творчої праці, глибокий патріотизм, що поєднує палку любов до Батьківщини з живим відчуттям дружби народів, інтернаціональної єдності трудящих усього світу, ясне світосприймання, вільне від темних пережитків психології, що виникла в умовах експлуатації людини людиною, — усі ці риси нових людей, вихованих Великою Жовтневою соціалістичною революцією, цілком притаманні поетові М. Рильському.

Довгий час літературно-критичні роботи про М. Рильського починалися заштампованими словами на зразок таких: «Відомо, що М. Рильський не зразу, не без труднощів досягнув такого високого і почесного місця одного з провідних поетів Радянської України, яке він тепер по праву займає»; або: «Звичайно, що М. Рильський таким, як зараз, був не завжди». Безперечна істинність цих висловлювань тепер просто-таки зворушує. Цікаво було б знати: а хто взагалі, проживши понад півсторіччя, лишився таким, яким «був завжди»? І чи багато хто з українських радянських письменників старшого покоління зразу, з перших років революції, і без труднощів зайняв провідне місце в літературі? Шлях до висот ніколи не

* Перша книжка поезій М. Т. Рильського вийшла в 1940 році. Але в періодичній пресі він виступав ще раніше. Ф. М. Неборячок у монографії «Максим Рильський» (видавництво Львівського університету. — 1955. — С. 9) вказує на поезію «Сон», не вміщену в першій збірці і надруковану в газеті «Рада» (1907. — 9 груд.).

буває простим і легким. Для тих, хто народився і почав творити ще до найвеличнішого в історії людства перевороту, обов'язково потрібно було перегоріти, переплавитися, переродитися — не «приспосуватися», а саме, скинувши з своєї психіки «ветхого Адама», почати інакше, по-новому сприймати життя і відбивати його у своїй свідомості. Можливо, для одних це було простіше, для інших — складніше. Але рух уперед завжди буває суперечливим. Бувають випадки самовідданої любові з першого погляду, але чи не найстійкіша і найміцніша та любов, що поступово, але глибоко вростає в серце. Критикам наших днів наврод чи варто багато говорити про те, про що з нещадною щирістю сказав сам поет:

Життєву путь свою
Нерівно і хитаючись верстав я.

Це самобичування властиве багатьом видатним поетам. Згадаймо жорстокі до самого себе слова Пушкіна:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу, и проклинаю,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью...¹

М. Рильський ще в 1929 році у поезії «Пам'ятник» — своєрідній антитезі прославлених пушкінських рядків («Я памятник себе воздвиг нерукотворный») — закінчував сумну самооцінку справедливим твердженням:

Зате в житті ні разу
Неправді не служив!

Щирість — це одна з найхарактерніших рис його поезії і всієї його діяльності взагалі. Він міг помилятися: помилятися — це, як відомо, властиво людині, але він ніколи не служив тому, що вважав неправдою. Так само, як один з його великих учителів, Іван Франко, він «sempre tigo» («завжди учень»), і ніхто не наважиться не повірити його автобіографічному визнанню:

«...Розумна й строга школа життя і голоси великих учителів — народу, партії, Леніна зробили з мене те, ким я є ниці: літератора, який вважає себе передусім слугою народу, людину, яка в дні великої, священної боротьби з гітлерівськими звірами вступила до лав Комуністичної партії, твердо пообіцявши звання комуніста своєю роботою виправдати...»²

1

Максим Тадейович Рильський народився 19 березня 1895 року в Києві, в дрібнопоміщицькій родині. Його батько, відомий український етнограф, громадський діяч і публіцист, належав до ліберально-народницької інтелігенції. Мати — селянка села Романівки, колишньої Київської губернії. Перші дитячі враження поета пов'язані з Романівкою, з її природою і людьми, а життя в заможній сім'ї

до певної міри сприяло ідилічному сприйманню навколишнього оточення. Однак всі ці ідилії, як пізніше визнавав поет, не закривали від нього того, чим було тодішнє село, а тяжкі злидні знайомих селян викликали далеко не ідилічні думки і почуття, яким розвинулися дано було згодом.

Про своє дитинство і юність, про пору навчання в гімназії і університеті, про зовнішні умови життя в перше десятиріччя Жовтня поет сам досить докладно розповів у своїй ліриці, в поемі «Мандрівка в молодість», надрукованій у 1944 році згодом докорінно переробленої, в прозовому етюді «Із спогадів», і нам тут немає потреби переказувати своїми словами все, ним повідане, наводити біо-бібліографічні дані, багато разів повторювані в кожній статті про М. Рильського. Звернімося просто до його творчої біографії, яка починається ще на порозі юності збіркою 1910 року «На білих островах» і поки що доходить до книжок віршів, виданих у 1957—1959 роках. За підрахунком одного з критиків М. Рильського, у цілому це складає більше 25 збірок оригінальних поезій і понад 250 тисяч рядків поетичних перекладів, а до того слід додати ще численні статті і дослідження з історії літератури, народної творчості, театру, багато публіцистичних виступів.

Початкове формування таланту М. Рильського припадає на роки 1907—1917.

На Україні в 1913 році не стало М. Коцюбинського і Лесі Українки. Останні роки доживав титан українського слова і діла Іван Франко, зломлений тяжкою недугою в 1916 році. В літературі дедалі відчутнішим стає засилля буржуазних націоналістів, які прибрали до своїх рук періодичну пресу — від «Літературно-наукового вісника», редагованого М. Грушевським, до «Української хати» — органу українських «модерністів». Недавній «трибун» революції 1905 року Олесь був охоплений занепадницькими настроями. Колишній «революціонер» Винниченко, ставши улюбленцем буржуазної інтелігенції, у романах і драмах проповідував «чесність з собою», тобто цілковите право на всяку підлоту в ім'я вимог «сильної» індивідуальності, що усвідомлює лише свою свободу, незалежність від будь-яких суспільних норм. Критика журналу «Українська хата» одверто жадала розриву з демократичними традиціями української літератури XIX століття і відмови від її заповітів «служіння народові» — несвідомому і нездатному творити історію «натовпові». Зрікаючися революції, впадаючи то в містику, то в безвихідний песимізм, то в еротіку на межі з порнографією, то в так зване «чисте мистецтво», то в зоологічний націоналізм, реакційна література потрапляла в глухий кут, правила сама над собою панахиду, і понурий хор літераторів намагався заглушити голоси порівняно нечисленних представників демократичного табору — таких, як В. Стефаник, О. Кобилянська, С. Васильченко, А. Тесленко, а з молодших — А. Шабленко. Треба сказати, що передові ідеї, не заглушені в ці тяжкі часи, найменший вираз знаходили собі у ліричній поезії.

Рильський згодом не передруковував першої своєї книги цілком, хоч і не знищив її, як Гоголь — свою першу поетичну спробу (поему

«Ганц Кюхельгартен»). А проте ми тепер заводимо й цю Гоголеву поему, так само як «Мечты и звуки» Некрасова, до збірок творів цих великих російських письменників. І про молодечі поезії Рильського варт згадати не тільки заради «бібліографічної повноти».

Книга «На білих островах» цікава, по-перше, як контраст більшої частині дальших книг поета. Для Рильського доби творчої зрілості характерна викінченість форми, конкретність словника, пластичність образів. Ранні поезії, навпаки, частіше схожі на незавершену імпровізацію. Це лірика «настроїв». Ліричний герой книги — мрійник, повсякчасно сумний, мучений — насамперед коханням (звичайно, неподіленим), як Гейне у «Книзі пісень». Його лякає життя, страхає ніч, розчавлюють «грізні стіни», відокремлюючи його від людства. Його мучать жахливі сновиддя: якісь примари несуть у чорних трунах його дочасно загиблі надії. Живих людей він бачить здалека; це — «безсилі раби»: вони щось ненавидять, щось кохають, і гинуть, мов зірвані квітки. Поміж них коли-не-коли промайне образ когось сильного, хто кликав народ до боротьби. Самому поетові інколи хочеться вдарити в звучні струни, розбудити сплячих і кликати їх, але куди? «У даль» — поки що для самого поета невизначно.

На «білих островах» поет знаходить те заспокоєння, якого не відчуває на землі. «Білі острови» — це хмари на синьому морі неба. Але й на них не лишає поета болісне самоспоглядання і самоаналіз. Іноді автор сам дивується: «За що я мушу сумувать? Я молодий, я жить бажаю...» І тоді ми розуміємо, що, читаючи такі рядки п'ятнадцятилітнього поета, як:

Годі! Скінчилася пісня моя.
Годі! Розстроїлись струни,
Привиди бачу кругом себе я,
Бачу — несуть якісь труни...—

можемо не турбуватися про дальшу долю поета. Це не занепад, а запізнілий «романтизм» — той самий, що про нього писав в «Євгенії Онегіні» Пушкін, малюючи образ Ленського. Ленський також у своїх елегіях

Співав, що в'яне серця цвіт,
Не мавши й вісімнадцять літ.
(Переклад М. Рильського).

А крім того, декілька поезій у книжечці давали підставу думати, що автор — здібний поет з перспективами розвитку і що мотиви скорботи і розчарування в нього — неорганічні, нав'язані літературним оточенням, вирватися з якого поки що не щастить юнакові, хоч поруч з цими впливами він починає літературне життя під враженням від діяльності таких діячів української демократичної культури, як Леся Українка і М. Коцюбинський, як композитори М. Лисенко і Я. Степовий, артисти М. Заньковецька і П. Саксаганський. Їх приклад, їхні художні принципи — не кажучи вже про вплив Шевченка, Міцкевича, Пушкіна і народної творчості — допомогли поетові, хоч і не одразу, побороти впливи занепадницької літератури, якою ще скута була його творча індивідуальність.

У деяких віршах уже починають бриніти мотиви почуття любові поета до трударів, які «хліба не мають» і «волі на мент лиш єдиний бажають». У «Пісні», присвяченій М. Лисенкові, поет звертається до жайворонка-співця із закликком:

Подивись: жінці схилились,
Потомились
І від праці од тяжкої
Потом вкрились...

Найчуйніші з старих і молодих читачів помітили це тоді ж. Є згадка, що Леся Українка, ознайомившись з збіркою «На білих островах», сказала: «От хто повинен був би написати «Ізольду Білоруку» (одну з поем самої Лесі Українки). Юний тоді чернігівський семінарист, а нині також один із найвидатніших поетів Радянської України, Павло Тичина в поезії 1940 року згадував³, як йому відчувся у тоненькій книжці молодого співбрата протест проти нудної і сірої дійсності, як, зачитавшись його віршами під час лекції з богослов'я, він піднісся духом і пройнявся ясними, хоч і невиразними сподіваннями на майбутнє.

«Дитинство показує, яка буде людина, так само як ранок показує, який буде день»,— говорив автор «Загубленого раю» Мільтон. Але це вірно тільки почасти. Нерідко похмурий сльотавий ранок стає початком пекучого сонячного дня. Так само сталося й з Рильським: його дальший творчий шлях привів до світосприймання, зовсім протилежного тому, яке панувало (не цілком) на зорі його творчості.

Між першою і другою книжками минуло вісім років. Поет встиг закінчити середню школу і, вступивши до університету, змінити медичний факультет на історико-філологічний. Протягом 1919—1929 років він учителював, спочатку по селах, потім у залізничній школі в Києві і викладав українську мову на робітфаці Київського університету. За цей час вийшли його збірки «Під осінніми зорями» (1918), «Синя далечинь» (1922), «Крізь бурю й сніг» (1925), «Тринадцята весна» (1925), «Де сходяться дороги» (1929) і «Гомін і відгомін» (1929).

Усе це — кроки на шляху зближення з життям, того зближення, для якого доводилося перебороти владу літературних вражень, владу «книги», що її Анатоль Франс називав «опіумом Заходу». І, звичайна річ, не тільки самого Заходу. Серед радянських українських поетів Рильський і тепер відзначається літературною ерудицією. Ерудиція — велика справа; але, як і все інше,— вона діалектична: вона може животворити, та може й заковувати натхнення, бо єдиним справжнім джерелом його є стикання з живим життям. Але в збірці «Під осінніми зорями», як і у видрукованій того ж 1918 року «ідилії» «На узліссі», написаній класичними октавами, поет все ще живе наче поза часом та епохою. Ліричний герой Рильського (гадаємо, що його не слід, проте, ототожнювати з самим М. Т. Рильським) відгородився від сучасності й життя книжковими полицями і, йдучи на «безлюдні узлісся», намагається жити, милуючись чистим мистецтвом, красою природи, романтикою минулого. Але твори великих

письменників минулого поки що становлять для нього не стільки засіб пізнання життя і зброю в боротьбі за передові ідеали, як предмет пасивної естетичної насолоди. Для нього однакову цінність мають усі майстри слова, хоч би які ідеали вони проповідували, хоч би з якими класами вони себе пов'язували:

Софокл — і Гамсун, Едгар По — і Гете,
Толстой глибокий і Гюго буйний,
Петрарчині шліфовані сонети
І Достоевський грішний і святий —
Усі книжки, усі земні поети,
Усі зрідні душі його живій...

Поетові ніби не спадає на думку, що такий «універсалізм» межує з чистісіньким еклектизмом. «Усе зрозуміти і все пробачити» — ця думка здавна здавалася високою, але на практиці вона може привести до індеферентизму в ділах життя, як і в ділі породжуваного ним мистецтва, до великого обмеження горизонтів власної творчості, до загибелі таланту, до обернення письменника-творця на «читача, який взявся за перо», до найнуднішого епігонства.

«Мудрі книги» тимчасово навалилися всім тягарем на поета, і ще рідко йому щастить визволитися з-під них і заговорити власним голосом. Саму назву книги «Під осінніми зорями» взято, як вказує поет, у Кнута Гамсуна. З трагедії Гете виходять Фауст і Мефістофель і, стоячи серед площі, знову дивляться на вікно Маргаритинового дому. Заговоривши про те, що трагедія кохання — вічна, поет зараз же згадує Лорелею з відомої поезії Гейне. Він порівнює себе з Одисеем, натомленим блуканнями, але блукає він поки що тільки по світу, створеному з чужих поетичних вигадок. Образи тропічних країн, піратських фрегатів, коралових островів приходять до його віршів із згадок про романи Жюль Верна або Луї Жаколіо. Задумавшись про Європу, він зараз же згадує «співучий Лангедок» провансальського поета Містрала, Францію Рабле і Рембо, Англію Шекспіра і Діккенса; імена Гомера, Сапфо, Пушкіна, Лермонтова, Гюгчева, Інокентія Анненського досить часто зустрічаються в його поезіях. Так писали в XIX столітті французькі «парнасці», в XX — російські акмеїсти; після Жовтневої революції на Україні цієї давньої традиції дотримувалась невеличка група поетів, що назвали себе «неокласиками». Вони не могли знайти широкого відгому у нових, радянських читачів, яких дедалі більшало й більшало. А письменник без читача — це птах без повітря.

Ще «парнасці» у Франції другої половини XIX століття створили образ «башти з слонової кістки», де, недосяжний для бур сучасності, повинен жити й творити поет. Але в «башті з слонової кістки» Рильський не всидів, та й, сидючи в ній, весь час мучився. У збірках 1918—1926 років ліричні темі йдуть ангитезами. З одного боку, поет хоче запевнити себе і читачів, що в своїй естетській келії він знайшов крижаний, бездонний спокій, піднісшись над земне кохання і земні страждання. З другого боку, його глибоко мучить цей добровільно накладений на себе тягар, і він гірко нарікає на самотність, на внутрішню порожнечу, — нарікає в іншій, досконалішій технічно

формі, аніж зойки його першої книжки. Він шукає виходу і знаходить його поки що в природі.

Уявну «довічність» прекрасних вигадок змінює справжня, як йому здається, незмінність основ буття, що відкривається спогляданням природи. У першій книзі поезій у нього ще не було своїх власних слів для відтворення цього споглядання. І «білі острови», і квіти, і птахи були там якимись абстрактними поняттями. Тепер вони стають конкретними: замість квітів взагалі тепер з'являються біла гречка, покосені проса, яблука; пейзажі, портрети, натюрморти стають речовими, конкретними. Наче сонячне проміння, пройшовши по землі, примусило її вигравати різноманітними барвами. Світ оживає, стає «веселим», і з вуст поета злітають незвичайні раніше для нього слова:

Клянусь тобі, веселий світе,
Клянусь тобі, моє дитя,
Що буду жити, поки жити
Мені дозволить дух життя.

Правда, цей «дух життя» — поки що поняття хитке, невизначене. Одна з його ознак — незмінність. Літо гаряче, дрімає старий дім, замислений собака вухом відганяє надокучливих мух, — а над усім цим ніби зупинився час: зелений літній день розлігся на землі наче на вічні віки, завше бродитимуть у тіні дерев півсонні кури, завше тремтітиме в небі шуляк.

Це майже фетівське світовідчуження у Рильського все-таки нестале. Та й чи могло воно бути сталим у поета, вихованого в демократичних традиціях селянчиного сина? Хоч би скільки він твердив про свій «крижаний спокій», — до його спокійної споглядальності весь час вриваються дисонанси, наростаючи від книги до книги, хоч поет і намагається показати, нібито його «солодкий світ» непорушний і недоторканий. «Не хочу гніватись, любити чи коритись», — запевняє він. Єдине нібито його бажання —

У тиші над удками
Своє життя непроданим донести.

Завдання мистецтва він хоче бачити у доброзичливому нейтралітеті, порівнюючи поезію з просвітом блакитного неба у темних лісових хащах.

Але дедалі частіше книжний серпанок, що оповивав для нього живу дійсність, розходиться, показуючи життя в усіх його змінах і суперечностях. І зараз же змінюються самі принципи поезії, «законы, писателем над самим собою признанные» (вислів Пушкіна). Перша ж поезія збірки «Крізь бурю й сніг» — вже ніяк не програма «чистого мистецтва». Як мисливець, прислухаючись, прилягає вухом до землі —

Так і ти, поете, слухай
Голоси життя людського,
Нові ритми уловляй
І розбіжні, вільні хвилі,
Хаос ліній, дим шукання
В панцир мислі одягни.

Так як лікар мудру руку
Покладе на пульс дитині
І в бурханні хворих жил
Бачить нам усім незримий
Поєдинок невлотимий
Поміж смертю та життям,—
Так і ти, поете, слухай
Голоси і лживі, й праві,
Темний гріх і світлий сміх,
І клади не як Феміда,
А з розкритими очима
На спокійні терези*.

Цікаво відзначити, що В. Я. Брюсов, поет, якого уважно читав і перекладав Рильський, у рядках, писаних, правда, до революції, інакше звертався до поета: «Всего будь холодный свидетель, на все устремляя свой взор»⁴. У Рильського не те: свідок, але не холодний. І не тільки свідок, а й суддя, і судить він не як древня Феміда, богиня правосуддя — з мечем і зав'язаними очима, а з очима розкритими, що вже починають бачити зміст і сенс навколишнього життя. Світ розколовся на «біле» і «червоне», на т а к і н і, і поет раптом виразно побачив і прокляв представників старого світу — панів, які ще докурюють сигари, допивають каву, тоді як прийшла година помсти і по сходах загули залізні кроки месників, від яких нікуди не сховатися.

Цікаво, що ще в 1927 році деякі українські критики називали Рильського поетом статички, спокою, констатації. Але в Рильського були самі тільки мріяння про спокій, при безперервному неспокої сумління, при безперервних муках від усвідомлення самотності, при втомі від «екзотики, од хитро вигаданих слів», і ці муки переходили у відчай, коли поетові здавалося, що його найглибше бажання —

...в безодні вічного розмаху
Кинутись, наосліп, без доріг
І себе, розчавлену комаху,
Не жаліти — о, коли б я міг!

Знову згадуємо (не встановлюючи якийсь там «вплив») подібне бажання Брюсова:

О, если б было вновь возможно
На мир, каким он есть, взглянуть
И безраздумно, бестревожно
В мгновеньях жизни потонуть!⁵

І знову треба підкреслити відміну. Те, про що говорить Рильський, — трагічне. Це — саме усвідомлення неможливості жити далі в стані безтрудожності і безроздумності, неможливості не зійти з позицій «парнасця», жерця «чистого мистецтва». Чи міг Рильський, природжений демократ і реаліст, вихований «соками землі», лишатися «парнасцем», коли він із жахом згадував зустрічі з голодним, завошивленим хлопчиком на фастівському вокзалі або матір-селянку, яка вмирає в нетопленій хаті, марно сподіваючись побачити сина,

* Підкреслення моє.— О. В.

що пішов на війну; коли він розумів, скільки червоточини було в старому світі, усвідомлював, що вже будується мускулістими руками пролетаріату нове життя, новий дім, що дім цей — «наш, не твій, не мій», і що він —

...для нас росте і спіє
І в вікнах золотом горить —
З каміння, дерева та мрії
Міцної, як співуча мідь.

(«Ганнуся»)

Отак поступово, але невпинно поет визволяється з добровільного ув'язнення в естетичній тюрмі, починає усвідомлювати свій зв'язок з масою («лише гуртом і пущі, і пустині з піснями, з гуком можна перейти»), розуміє велич своєї історичної епохи. Думаючи про майбутнє, він уже іронізує з переляканих революцією інтелігентиків і чуттям митця стверджує красу нового світу:

Ні, ні! Прийдешнє — не казарма,
Не цементовий коридор!
Сіяє в небі нам недарма
Золотоокий метеор.

Уся творчість Рильського двадцятих років — повчальний приклад «перевиховування особи», поступового процесу засвоювання матеріалістичного світогляду. Щиро бажаючи служити правді і народові, поет побачив, що найвищий вияв гуманізму — у торжестві ленінських ідей, що щастя мільйонів добувається лише в жорстокій класовій боротьбі.

Засвоєння цих істин поет іноді починає справді «із абетки». Він так і називає одну із своїх поезій, стверджуючи в ній запроваджуваний у нашому суспільстві справедливий принцип: «Хто робить, той і їсть».

Можна — каже поет — вільно обирати для естетичної насолоди будь-яку з минулих епох (ми з цим не погоджуємося, як не погоджується тепер з цим і сам М. Т. Рильський), а проте не можна ігнорувати свій час:

Але любить чи не любити те,
Що вколо нас і в нас самих росте,
Що творить нас, що творимо самі ми,—
Лише сліпець, що замість крові в нім
Тече чорнило струмнем неживим,
Тривожиться питаннями такими.

Цими видатними словами, що вийшли з глибини душі, визначено весь дальший шлях Рильського. У збірках «Гомін і відгомін» (1929), «Де сходяться дороги» (1929) здорові оптимістичні мотиви любові до життя, захоплення творчою працею ми бачимо все частіше. «Яке це щастя — в radoцax земних трудів і днів спивати кубок повний», — говорить поет.

Небагато хто з поетів, які розпочали свою діяльність до Жовтня, одразу і без вагань увійшли до лав письменників радянських не самою лише назвою, а суттю своєї творчості. Для одних це було справою нескладною: «моя революція», говорив Маяковський. Інші

пройшли шлях перевиховування. Але в результаті дороги перших і других зійшлися і не могли не зійтися тому, що все талановите в нашій країні не могло не бути втягнуте в орбіту Великого Жовтня.

У пору, коли з'являлися в світ вищеназвані збірки Рильського, виходили такі основоположні книги українських радянських поетів, як «Плуг» (1920) Павла Тичини, «Червона зима» (1922) Володимира Сосюри, «17-й пагурль» (1926) Миколи Бажана. Поруч з ними книги Рильського двадцятих років можуть здатися не такими показовими і менш «актуальними» для свого часу. Але це вірно лише почасти. Насправді ж вони — цінні свідчення того, як вплив революції перетворював свідомість тих талановитих людей, що намагалися стати осторонь від подій. Поворот Рильського до живого життя був сповільненим, а проте неухильним.

А коли придивитися до його творчості 1918—1925 років на фоні усієї української поезії тих часів, які мали назву «ренесансу української літератури», а в більшості фактів були «дитячою хворобою лівизни» молоді радянської української поезії, позитивне значення його творчості тієї пори стане особливо виразним. Тепер, здалека, після того як продукція двадцятих років просіялася крізь сито історії, ми представниками того часу вважаємо названих вище видатних поетів. Але поруч з ними — скільки інших проголошувало нове мистецтво як «синтез деформованого мистецтва зі спортом», зрікалося найкращих традицій минулого, робило з деструкції принцип, видавало грубий натуралізм і фізіологізм за риси світогляду, а анархізм — аж до межі, за якою починалося звичайне хуліганство, — за революційність! По сторінках журналів і збірок розсипалися «драбинкою» рядки без ритму і рими, а часто і без глузду. Мистецтво справді деформувалось, перетворювалося на блазенство, дуже близьке до того, яке в наші дні по капіталістичних країнах видається за «творчі дерзання», за сміливе «новаторство». На щастя для нашої літератури, здорові підвалини швидко взяли гору над цими перекрученнями, і завдяки керівництву партії і уряду, завдяки впливові живого життя цей накип на чистому джерелі радянської поезії було знято весь.

М. Рильський 1918—1925 років лишався осторонь від цих деструктивних тенденцій, зберігаючи класичні традиції ставлення до поетичного слова, художнього образу, майстерної композиції. І, звичайно, це не означає, що він був консерватором в галузі мистецтва. Справжнє новаторство ніколи не приголомшує, не впадає одразу у вічі. Використовуючи успадковані від класики розміри і строфічні будови, Рильський звертався до форм сонетів, октав, терцій тощо і в пору панування сумнівного верлібру писав ямбами і хорейми. Дивує не це, а те, що навіть деякі висококваліфіковані критики іноді ставили йому в провину це звертання до старих строфічних форм. Найкращою відповіддю цим критикам є збірка «Троянди й виноград» (1957) не тільки з низкою чудесних сонетів, а й з дружньою реплікою талановитому співбратові поету Андрію Малишку, який випадково кинув слова: «сонети куці — ні к чому». Рильський категорично заперечує, посилаючись на приклади Петрарки, Міцкевича і Пушкіна:

Сувора простота,
Що слова зайвого в свої рядки не прийме,
Струнка гармонія, що з думки вироста,
Не псевдокласика, а класика — і їй ми
Повинні вдячні бути. Не іграшка пуста
Та форма, що віки розкрили їй обійми!

Рильський міг би послатися в українській поезії на приклад Івана Франка, а із сучасників — на одного з найвидатніших поетів демократичної Німеччини Йоганнеса Бехера... А проте навряд чи варто довго спинятися на речах, очевидних і без історичних довідок та аргументів.

Так поступово, від збірки до збірки, в поезії Рильського зростала кількість життєво цінних елементів, і нарешті перехід їх у нову якість став неминучим. Радянська дійсність допомогла Рильському вийти за межі свого «малого світу» у великий світ боротьби за нове соціалістичне суспільство.

Важливим стимулом цього переходу була постанова ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» від 23 квітня 1932 року. Про значення цієї події сам поет незабаром писав: «23 квітня 1932 р.— історична дата не тільки в літературі, а й у громадському житті. Не тільки в громадському, а й в особистому житті кожного письменника, що заслуговує на почесне ім'я радянського чи щиро прагне його заслужити. Лірично кажучи: це один з тих моментів, що окриляють, що скеровують свідомість, що примушують напружувати творчі мускули...

...Це він, той квітець торішній, поміг мені восени здати збірку «Знак терезів», таку далеку від збірок попередніх — і «по-хорошому», здається мені, далеку. Цей бадьорий вітер навіяв мені гнівне закінчення «Марини», він стеле передо мною дорогу, де на верстових стовпах написано: дорога в сонячну країну комуністичного суспільства»⁶.

2

«Декларація обов'язків поета й громадянина», що відкрилася збірку «Знак терезів» (1932), свідчила про рішучий перелом, який відбувся в свідомості поета в роки першої п'ятирічки, про рішуче його бажання бути активним будівником і співцем безкласового соціалістичного суспільства. Декларація проголошує розуміння мистецтва як зброї робітничого класу в його боротьбі за нове життя:

Мушиш ти знати, з ким
Виступаєш у лаві,
Мушиш віддати їм
Образи й тони яскраві,
Мушиш своє ім'я
Там написати ясно,
Де мільйонне сіяє:
Клас.

Дальший творчий свій шлях Рильський пов'язує з долею народу, і саме цей зв'язок дає його поезії нові сили, нові теми й образи, роз-

криває перед ним широкі обрії майбутнього. Він вірить у перемогу нового світу над старим, соціалізму над капіталізмом, світла над темрявою. Терези життя хиляться на сторону робітника з важким молотом, що владно ставить його на шалю:

Знак терезів — доби нової знак...
Бійці, єднайтесь! Не дрімай, стороже!
Безкрилу тьму навіки переможе
Визвольник людства, вільний пролетар.
(«Знак терезів»)

Цикл «На тому березі» показує капіталістичний захід — світ визиску й гніту. Пишне панство зібралось на бенкет, щоб у вині, танцях та розпусті втопити свій божевільний жах перед неминучою загибеллю. Але грізний спів «Інтернаціоналу» нагадує йому про неминучість розплати («Бенкет»).

У збірці «Знак терезів» вміщено і цикл портретів «Постаті», які також є свідченням творчої перебудови поета. Перед його духовним зором постають Прометей, Бетховен, Ленін, Франко, Шевченко як борці за краще життя людства. Їх гуманність, а разом з тим непримиренність до ворогів ставить М. Рильський за зразок для себе і своїх читачів. Поки що постать Леніна він сприймає скоріше зовні, в плакатному зображенні:

Всім злидарям він і гнаним
Кинув потужне: боріться!
Тим же й горить, як зоря, нам
Жест огняної правиці.
(«Ленін»)

Поет рішуче відмежовується від тих, хто досі не бачить нового в житті, хто захоплюється абстрактною романтикою в душі Уеллса і не бачить Дніпробуду — цього справжнього чуда, створеного людьми країни соціалізму.

Проти ідеалізації минулого спрямовує він і поему «Марина», надруковану в 1933 році, прагнучи подати в ній правдиву картину життя народу за часів кріпацтва.

В обдаруванні М. Рильського в однаковій мірі виявляється і ліричний, і епічний струмінь. До епічних творів у М. Рильського був нахил віддавна. Вже в збірці «Крізь бурю й сніг» з'явилися поеми «Чумаки» і «Крізь бурю й сніг», а в збірці «Де сходяться дороги» — поема «Сашко».

Новим кроком у розвитку епічного таланту Рильського була поема «Марина», що писалась водночас з поезіями збірки «Знак терезів».

Про ідею цього твору автор писав у передмові так: «Ідея — фальшивість усякого «панського народолюбства», чи то «балагульсько-романтичного», чи навіть забарвленого кольорами найлівіших політичних течій, що на ті часи існували». У пролозі, звертаючись до радянської жінки-трудівниці, поет говорить, що він написав цю поему «не для плачу та ніжного ниття», а для того, щоб радянська жінка, востаннє подивившись на «сон важкий», сміливо йшла в ясне майбутнє.

Дійсно, як важкий сон, постає перед нами з давнини життя Марини. Красуню кріпачку розшукав панський попихач Кутерного і привів до пана Пшемисловського в його «гарем». Марина ж любить машталіра Марка Небабу і втікає з ним, але їх наздоганяють, і панич Генріх вбиває Марка. Знову Марина у невинному дворі Пшемисловського, але тепер вже нею цікавляться не лише старий пан Людвіг, а й молодий Генріх і сусідський панич Мар'ян.

Мар'ян викрадає Марину, а коли вона перестає цікавити його, програє в карти шляхтичеві Замітальському. Марина стає акторкою кріпачького театру Замітальського. Почуття ненависті до панства все більш зростає в її серці. Однієї ночі вона підпалює будинок Замітальського, і в полум'ї пожежі, під караючою рукою селян, гинуть Мар'ян Мединський і його дружина.

Стоїть вона, заціпивши уста,
Струнка, вродлива, та уже не та,
Не злякана, заплакана дитина,—
Грім! гнів! покара! — месниця Марина.

Хоч у центрі твору стоїть образ Марини, але поема охоплює значно ширше коло постатей, дає яскраву картину життя польського панства у першій половині XIX ст. Панночки зітхають та розчулюються від ніжної музики і б'ють покоївок, паничі чемно вклоняються дамам і виголошують гучні фрази про народолюбство, в той час як на конюшні за їх наказом шмагають кріпаків,— і всі вони викликають гнів і огиду.

Свої наступні збірки поет присвячує оспівуванню ясного сучасного і майбутнього Радянської Батьківщини. В творчості М. Рильського цих років особливо значне місце займає тема дружби народів. Новими мотивами пройнята і вся його особиста лірика.

Збірки «Київ» (1935), «Літо» (1936), «Україна» (1938), «Збір винограду» (1940) пройняті молодечим запалом, бадьорим оптимістичним поглядом на світ, пристрасною любов'ю до нашого сучасного життя, до нашого народу і його вождя — Комуністичної партії.

Основний настрій лірики М. Рильського тепер визначається почуттям радості, що переполює людину, юнацькою закоханістю в «нову весну людства», в якій так високо піднесено ім'я людини, дано всі умови для розвитку її здібностей.

У збірці «Київ» вміщено вірші, присвячені столиці квітучої України — Києву. Більшість віршів збірки написані октавами, одними з найулюбленіших строф М. Рильського. Цей класичний розмір він зумів наповнити новим актуальним змістом.

Поет добре знає історію Києва, і, може, через це йому особливо впадають в око ті зміни, які сталися у місті за роки п'ятирічок. Поет розуміє, що «зелений Київ наш» став таким тому, що «він червоний», що лише Радянська влада принесла на київські пагорби справжню весну. М. Рильський малює Київ не тільки як місто красивих будівель і парків, але як місто промислове, місто, в якому буває кипуче творче життя:

І вже на березі Дніпра-ріки
Не днів минулих туга і скорбота,
Ні,— у прийдешнє золоті ворота!
Хто ж це зробив?

— Їх звуть більшовики.

Збірка «Київ» вперше в нашій поезії давала багатогранний образ столиці Радянської України, міста, так невідпінанно перетвореного більшовиками. Оспівуючи радісні будні соціалістичного Києва, його невідпінне будовання й розширення, з любов'ю нотуючи в своєму вірші такі деталі, як «чорно-сизий дим над весняним Подолом», «дух фарби свіжої», поет пишається тим, що Київ — рідний брат Москви та інших радянських міст — разом з ними будувє новий радісний світ:

Цей світ, обведений небесною стягою
І переламаний крізь безліч людських призм,
Приплив одним шляхом з Батумі і з Москвою
В розлогий океан, що звуть — соціалізм.

(«На березі»)

В строфах, де відчутні інтонації пушкінського «Мідного вершника» («Люблю тебе, Петра твореньє»), поет висловлює з любов до всього того, що приніс у життя Києва радянський лад:

Люблю мінливість рухів та облич,
Люблю знайомих бачить в незнайомих,
Люблю дитячу щебетливу річ,
Сім'ю трудящих в ледарських хорамах.
Електрикою перевиту ніч,
Денну бадьорість по нічних утомах,
І одностайних радощів зусиль,
І в синьому димку автомобіль.

(«Октави»)

Збірка «Літо» (1936) становить дальший крок у творчому зростанні М. Рильського. Далєко раніше поет мріяв про «писнє творче літо», — і сама назва його нової книги тепер розкриває основну ідею її: це літо настало і для всього народу, і для самого поета.

Ніколи життя не було ще таким прекрасним і багатим, ніколи ще не становила такої високої цінності людина, ніколи не відкривалися перед нею такі широкі творчі можливості, ніколи не бушувала ще і в людях, і в самому поеті така жаждоба творчості, така воля до активного втручання в життя своїм художнім словом.

Багаті і повнокровні поетичні враження від радянської дійсності М. Рильський втілював у конкретні реалістичні малюнки, серед яких особливо помітне місце займають портретні зарисовки нових людей.

Ось хлопчик-пастушок махає рукою поїздові, що проходить мимо. Так бувало й раніше, повз багатьох таких селянських хлопчиків мчали поїзди, лишаючи за собою хмари диму і невизразні мрії про якесь інше, краще життя. Але тепер цей хлопчик, підрісши, має всі можливості здійснити свої мрії — він сам водитиме поїзди або стане інженером, буде прокладати нові шляхи.

Ось на палубі пароплава старий винахідник, що немало зазнавав колись глузувань з своїх винаходів, ділиться з поетом своєю радістю:

його вислухали, зрозуміли, йому вдається перевірити на практиці свій винахід («Чотири поезії»).

Ось прекрасна українська селянка:

Глянула — аж засвітився сніг,—
І здалося,— він розтане враз,
Пластівець їй на плече приліг,—
І здалося, ніби то алмаз.

Це голова сільради. В пам'яті поета за контрастом постає знана з дитинства мерзенна постать «волосного старшини» дореволюційного села з емблемою влади — палицею у руках. Нічого спільного не має з цією постаттю образ жінки, представниці нової народної влади:

Ти — ялина, сповнена жаги,
Що росте на вітрі й сонці гірко...
Гей, веселі наші береги,
Горда, смілива радянська жінко!

(«Голова сільради»)

Все це — окремі приклади перетворення країни, людей. Правдивий художник, ім'я якого ВКП(б), творить такі чудеса щоденно. Незліченні перемоги здобули наші люди. Вони завойовують Арктику, літають у стратосферу — і все це тільки початок комуністичного перетворення світу, остаточної перемоги над природою.

Природа, як і раніш, близька і люба поетові. Він уважно читає її книгу і знаходить на кожній її сторінці образи-символи, що зміцнюють його віру в наше прекрасне сучасне, в якому проростає вже зерно великого майбутнього.

Ось картина весняного шерельоту журавлів, за якими поет стежить з однієї з київських вулиць. У стрункому люті журавлиного ключа він вбачає алегорію, що відбиває творчі прагнення людей нашої Батьківщини:

Міркую так: коли б мені схотілось
Подати образ нашої доби
У простій алегорії,— я взяв би
Отой сталевий журавлиний ключ,
Міцну напругу, силу непохитну,
Його жадобу обрив, його
Непереможну волю, мудрий лад
У побудові, де до того все
Скероване, щоб легше розтинати
Грудьми повітря, де в вершині кута
Летить одважний, мудрий проводир,
І всі рівняють літ свій по ньому,
І знає всяк мету свою й дорогу.

(«Журавлі»)

Характерним прийомом М. Рильського як поета-реаліста в цьому вірші є те, що він показує нам, з яких конкретних життєвих вражень виникла в нього філософська думка, втілена в образі журавлиного ключа. Перша частина вірша — це вихоплена з життя сценка: поет, його рідні та сусіди повибігали з дому, щоб глянути на перших весняних журавлів. Поет веде розповідь п'ятистопним неримованим ямбом, з розмовною інтонацією, з частими перенесеннями речення з одного

рядка в наступний. Навмисне усуваючи такі елементи вірша, як чіткий поділ на строфи і римування, поет зосереджує сприймання читача на внутрішній динаміці — виникнення і розвиток філософської думки, втіленої в образ.

Ця форма, невимушена і природна, чи не вперше з'явившись у М. Рильського в цьому вірші, потім не раз повториться в циклах, написаних також вільним п'ятистопним ямбом, наприклад, у циклі «Ленінградські нариси», у вірші «Мости» та ін.

Розвиток тем, мотивів і образів збірки «Літо» бачимо в наступній збірці лірики «Україна».

Великий вірш публіцистичного характеру — «Україна» — зображує нову, соціалістичну дійсність нашої республіки. На широких просторах української землі працюють щасливі люди; відійшли у безвість і ніколи не повернуться жахливі картини минулого:

Встає в селі, встає у місті
Нова людина. Гордий вік
Вінчає слово: більшовик.

У циклі «Чернігівські сонети» М. Рильський відтворює перед читачем образи людей, які залишили свій слід, пам'ять про себе в цьому колись спокійному стародавньому місті. Пушкін, Шевченко, Кочубинський, Глібов — всі вони боролися за світле майбутнє, і це майбутнє стало дійсністю в оновленому Чернігові. Щирі рядки присвячені в сонетах славному сину Чернігівщини Миколі Щорсу.

У весняному цвітінні нового життя особливо гостро і яскраво сприймає поет усі явища навколишньої дійсності, її найдрібніші деталі. М. Рильський вмів з незначних, звичайних фактів робити великі і значні висновки, пов'язувати мале з великим, особисте із загальним. Вірші поета, присвячені Вітчизні, сповнені палкою любові до її найкращих синів і дочок:

Я казав синкові, що цвіте Україна,
Бо вона — країна у Країні Рад, —
І пливла у далеч біла павутина,
І сміялось небо, як блакитний сад.

*(«Ми збирали з сином
на землі каштани»)*

Остання передвоєнна збірка М. Рильського «Збір винограду» виїшла у 1940 р. У вірші «Народам світу» поет виступає проти тих, «чий бог — це торг, чий храм — війна». Він закликає народи з'єднатися у велику єдину сім'ю і покарати «тих, що роззявляють пащі, щоб світом володіти всім, що розбрат сіють поміж націй, щоб легше їх держать в ярмі» («Народам радянської землі»).

Основний пафос збірки — заклик до оборони країни.

Жанри лірики М. Рильського цього періоду своєрідні і різноманітні. Знайдемо у нього написані в класичній манері вірші широкого публіцистичного плану, що нагадують подібні твори Пушкіна, Лермонтова або Міцкевича. Як і раніше, він часто звертається до форми «ліро-епічного портрета», в нових своїх книгах даючи нам образи Гоголя, Шопена, Горького, славних чернігівців. Він створює низку

пісень. Але, мабуть, найчастіше у нього зустрічається жанр ліричної або ліро-епічної медитації, тобто роздуму,— часто глибоко інтимного, автобіографічного характеру. «Особисте» і «громадське» у Рильського неподільні, і його «громадське» саме тому і впливає на читача, що воно в той же час і цілком «особисте».

Відомо, що в ранніх книжках М. Рильського тема Батьківщини не займає помітного місця. Спостерігаючи зростання поезії М. Рильського, можна сказати, що чим глибше входив поет у радянську дійсність, чим більше він визначався як поет радянський, тим більше зростав він і як поет український. Його радянський патріотизм підвищував у ньому почуття національної гордості. Рильському, як і кожному визначному поетові, ставало дедалі яснішим, що Жовтнева революція — такий же природний, виправданий всім ходом попередніх подій висновок із історії України, як і з російської історії.

Серед його творів тридцятих років є великий епічний уривок — кілька розділів, написаних до колективної поеми «Іван Голота». Іван Голота — синтетичний образ українського народу в усі періоди його історичного життя. Тіснять його зовнішні вороги — татари і турки, терпить він від панів, чужих і своїх, б'ється у війську Богдана Хмельницького і в загоні Устима Кармелюка, слухає гнівну промову поета-агітатора Шевченка, бачить підлу брехню представників українського націоналізму і, пройшовши всі стадії визвольної боротьби, доходить свідомості, що порятунок його народу — тільки в спільній боротьбі братніх народів проти спільного ворога. Так виросла основна тема передвоєнного і воєнного періодів творчості М. Рильського — тема дружби народів.

3

Роки Великої Вітчизняної війни відкривають новий період і в творчості М. Рильського.

Як змінився, як безмежно виріс і змужнів поет! А він же на початку свого творчого шляху гадав, що враження від життя можуть стати предметом мистецтва тільки тоді, коли вони відстоялись у свідомості творця, стали предметом ліричного «споглядання». В роки 1941—1944 поезія М. Рильського йшла врівень з подіями, безпосередньо виростала з них, як пісні всіх найкращих поетів нашої країни. Вона зміцнювала в нас любов до Батьківщини, ненависть до лютого ворога, волю до перемоги. У далекому тилу і в безпосередній близькості до фронту, на зборах Академії наук Української РСР, евакуйованої до Уфи, на мітингу українського народу в Саратові, на освітлених ракетами переможних салютів вулицях Москви, в Харкові, тільки-но визволеному від німецьких загарбників, у Києві, що зійв ще руїнами Хрещатика, — скрізь звучав голос поета.

Радянський патріотизм об'єднує почуття любові до свого народу з ідеєю рівності і братерства всіх народів — з «чуттям єдиної родини», як сказав інший видатний поет Радянської України (Павло Тичина). У цьому одно з джерел тієї великої радості, якою, мов

сонцем, пронизані були передвоєнні вірші М. Рильського. Але воєнні роки посилили у нього, як і в інших радянських поетів, почуття любові до Вітчизни. До відчуття навислої над нею загрози, до почуття гострого обурення з зухвалості ворога у поета Радянської України прилучився ще й гострий біль розлуки.

Чорна хмара фашистської сарани спустилася на рідні поетові місця — на «Київ золотий, ірпінську типу смолисту, рожеву Романівку», на українські ясні зорі, тихі води, на все, створене народом, який за Радянської влади вперше в багатомісячній історії зітхнув на повні груди. Українську радянську землю топтав ворог. Охопленний лютою ненавистю до слов'янських народів, він намагався поневолити український народ, винищити його.

В усіх творах М. Рильського цього часу чується один основний мотив: віра в перемогу людяності над звірством. Запорука цієї перемоги — Радянська Армія, велика Комуністична партія, дружна сім'я братніх народів Союзу, братня сім'я слов'ян, нарешті, все прогресивне людство, що піднялося на боротьбу «з нелюдьми». Україна не може загинути, не може бути стертий з лиця землі народ, що створив велику культуру, що висунув Шевченка, Франка, чудових музикантів, артистів:

Хіба умерти можна їй,
В гарячій захлинутись крові,
Коли на справедливий бій
Зовуть і дерева в діброві,
Коли живе вона в міцній
Сім'ї великій, вольній, новій?

(«Слово про рідну матір»)

У цій сім'ї — братній російський народ, з яким долю України з'єднала мудра далекоглядність Богдана Хмельницького, тут і інші народи Союзу, незліченна «промениста рать», що вийшла назустріч темній силі і її посіпакам.

У страшні роки, коли гітлерівські підніжки, українсько-німецькі націоналісти, намагалися продати український народ у фашистське рабство, М. Рильський стверджував спільність інтересів свого народу з інтересами прогресивного людства, невіддільність України від інших радянських республік і таврував ворогів-запруданців вогненно-гнівними словами:

Я — син Країни Рад. Ви чуєте, іуди,
Ви всі, що Каїна горить на вас печать?
Отчизни іншої нема в нас і не буде,
Ми кров'ю матері не змієм торгувать!

Не тільки знесена на камінь п'єдестала,
Квітками вінчана і кроплена вином,—
Стократ милішою вона для серця стала,
Грудьми стрічаючи руїну і погром.

(«Я — син Країни Рад»)

Поет вірить, що, як повік не впасти Москві, «серцю народів, мозковій землі», так ніколи не покриє морок туманів улюбленої столиці України — Києва. Він знає, що

Настане день, настане час —
І розіллється знов медами
Земля, що освятив Тарас
Своїми муками-ділами.

(«Слово про рідну матір»)

У поезіях «Ленінград», «Москва», «Друзям по Союзу», «До Янки Купали» та інших поет стверджує нерозривну, перевірену і загартовану у вогні Вітчизняної війни дружбу і єдність українського народу з великим російським та іншими народами Соціалістичної Вітчизни.

Поезії М. Рильського запалювали вогонь ентузіазму у тисяч воїнів на фронтах, тисяч трудівників у тилу, закликаючи до патріотичних подвигів в ім'я перемоги («Бійцям Південного фронту»).

У роки війни Рильський — не тільки поет, а й публіцист і громадський діяч. Його статті і публічні виступи мобілізували на боротьбу, наближали нашу перемогу. Але і його поезії цих років — не тільки художні твори, а й діяння громадянина-патріота великої радянської країни. Серед цих поезій є «Лист до українців в Америці» (1941). Поет вірить, що його слово дійде до братів, які живуть за океаном, наче райдуга, що велетенською своєю дугою єднає два материки. Він говорить їм про мету нашої війни, про велич нашої боротьби, про неминучість нашої перемоги. І слово його справді було почуте: українці, які живуть в Канаді, відповіли листом на послання знаного і любимого поета Радянської України. Це один з багатьох випадків безпосереднього відгуку читачів на голос Рильського.

Найвидатнішим із творів Рильського за роки війни є поема-відіння «Жага».

У творчості М. Рильського, кажучи взагалі, зрівноважені і жар натхнення, і той «холод ума поверяючого»⁷, що його Баратинський вважав конче потрібним для поета. Постійне звертання до класиків надало творам М. Рильського ясності і простоти мови, чіткості архітектоніки. Недарма ж музика була, як ми знаємо, одним із найсильніших переживань дитинства і юності поета. Іноді, досить часто, його творча уява, відходячи від звичайного «пластичного» ладу, переключається на музичний.

«Жага» — один з наочних прикладів такого переключення. З першого погляду — це кілька ліричних і ліро-епічних картин, що не мають ніякого іншого зв'язку, крім спільної ідеї — любові до Батьківщини і болю з приводу її страждань.

Поема починається і кінчається ліричними монологами-піснями: перший є інтродукцією — «Тобі, тобі, моя Вітчизно, у серці дзвонять голоси», — говориться в кінці її. Далі йдуть партії цих «голосів». Перший славить «велику і чисту воду», другий — «святий хліб», третій — радість весняного відродження людини та природи. Не можна жити без них, як не можна жити без Вітчизни. Це символ безмежно інтимного, нерозривного злиття з найсвятішим — з рідною землею.

Голоси змовкають, відхиляється завіса минулого, і в тумані встають «силуети»: образи людей з народу, що знемагають від голоду,

рабства, непосильної праці. Скарги їх змінюються наростаючим роко-танням революційної грози. Уривається вона, і гуде голос казки про те, як прекрасна дівчина Україна зустрілася з юнаком Жовтнем. Сон сторіч про краще життя збувся, хмари розвіялись, відкрилась сяюча далечінь творчого життя. І раптом тон і стиль поеми різко змінюються: від запального, від пісні й гімну — до спокійного оповідання. Далекий весняний день в околицях Києва на Ірпені. Поет з дружиною і сином поряються в своєму маленькому садку, а високо в небі летять гуси, і в їх гоготанні чується

Добросусідські вигуки та сміх,
Як тут, у нас.— О гуси, гусенята!
Прилиньте нині взяти на крилата
Земних дітей!.. Та ні! Дарма! Дарма!
Мій сад — пустеля, і мій дім — тюрма!

Різким звуком уривається течія мирного речитативу, що повідав про недавній спокій і радість життя. На зміну п'ятистопним ямбама ідуть вільні вірші: вигуки обурення переходять у крики прокляття ворогові. Нове видіння: образ скорбної матері, що скликає синів на боротьбу з ворогом. Фінал — знову ліричний монолог, уболівання над стражданням Батьківщини, який закінчується ствердженням віри в неминучість перемоги і відродження змученої рідної землі.

Безпосередністю почуття, силою пафосу, мовним та ритмічним багатством, своєрідністю суто музичної будови «Жага» становить значне явище в творчому розвитку поета.

Критика, проте, відзначала, що деякі вади поеми знижують її ідейно-виховну силу. До них вона відносила звужене розуміння патріотизму, недостатнє розкриття значення радянського періоду в історії України. Не погоджувались критики і з образом України — розп'ятої на хресті матері-мучениці, образом, який не пов'язується з уявленням про нескорену Радянську Україну, що всю війну продовжувала боротися. Немає нічого поганого в тому, що в багатому стилістичному запасі поета, який в своїй творчості чергує високий ораторський стиль з мелодично-пісенним і щоденно-розмовним, поруч з просторіччям, книжною мовою, неологізмами також широко використовуються архаїзми (в українській класичній поезії ми знаходимо аналогію у Шевченка), але, можливо, у даному разі, справді, наліт архаїки в образній системі був зайвий.

Ще суворішій критиці підпала опублікована в 1944 році автобіографічна поема «Мандрівка в молодість». У ній поетові, відірваному від України (поема писалася в роки евакуації в Уфі), схотілося з усією щирістю розповісти про початок свого життєвого шляху, про ту пору, коли він жив як «сучасності короткозорий син», коли, за його визнанням, його світогляд був сумішшю ліберального демократизму батьків з впливами занепадницьких гуртків «золотої молоді». Поет не виправдував цього, але й не осуджував. Про своє дитинство і юність він розповів так, нібито прожиті роки не перетворили його самого на «нову людину». Панівним у поемі стало почуття безмежної благодущності і всепрощення. Але матеріалістичне розуміння дій-

ності вимагає партійності в оцінках і виключає об'єктивістський підхід до життя.

Поет сприйняв цю сувору, але справедливу критику і згодом докорінно переробив поему.

4

В книжці поезій «Мости», виданій в 1948 році, М. Рильський виступив як активний творець і співець комуністичного суспільства.

Провідною ідеєю книжки «Мости» є ідея торжества комунізму. Його переможний похід бачить поет не тільки в радянській країні, а й за кордоном, в країнах народної демократії. Це підіймає почуття радянської національної гордості поета, бо він бачить, що наша Батьківщина стала прапороносцем великих ідей комунізму, прикладом і зразком для всього трудящого людства, що вона очолює сили демократії, миру і прогресу проти сил імперіалістичної реакції, проти паліїв нової світової війни.

В епіграфі до вірша «Дві сили» показано боротьбу сил демократичного і імперіалістичного табору:

Одна — це гніт і кров, це визиск і неволя,
Продажа й купля це, омана, смерть і тлін,—
А друга — чесний труд у дружбі світлочолій,
Горіння сміливе і сяйво верховин.

Одна — це та, що світ ще вчора багрянила,
Це — глум напасників, це — зрадницька війна,
За вільність і за мир повстала друга сила,
Хвилини кожної росте й росте вона.

Поет відчуває себе бійцем в рядках цієї другої сили — демократичного табору, на чолі якої стоять комуністичні партії всіх країн і миролюбивий Радянський Союз.

Поетична форма, якою користується автор для вираження думки про незбориму силу демократичного табору в боротьбі проти паліїв війни, відповідає значимості теми. Інтонація вірша — урочиста. Поет ніби виступає з міжнародної трибуни, кидаючи обвинувачення світові імперіалістичних хижаків. Протилежність двох світів зображується в чотирьох строфах, чітко поділених на дві пари рядків. У перших подається нищівна характеристика світу визиску, руїни, смерті, в других — картини нашого радісного, творчого мирного світу. В двох останніх строфах поет безпосередньо звертається до паліїв війни, голос його сягає вищого напруження і сили:

Ви грому хочете? На вас ударить грім!

Зі спокійною певністю своєї сили — сили миру, правди, комунізму — поет закінчує вірш рядками:

Ми — світу молодість, ми — правота людини,
Єдине серце в нас і прапор наш єдиний,
І слово Комунізм написано на нім!

Урочисте звучання вірша створюється і його композицією, побудованою на антитезі і заключному звертанні, і розміреним ритмом шестистопного, чітко цезурованого ямба, і лексикою, з застосуванням архаїзмів («олжа», «рать», «тлін», «зорить», «світлочолій»), і всією образною системою твору. Тему протиставлення двох світів, викриття паліїв війни М. Рильський розгортає і в інших поезіях збірки «Мости». При відмінності окремих формальних моментів таких віршів, як «Океан», «Я голос подаю», деякі розділи циклу «Весняні води», уся збірка об'єднана спільністю думки і стилю. Як і в вірші «Дві сили», поет гнівно картає «ворогів неситих», «дурисвітів злостиву рать», славить «комунізму зорі» і проголошує себе рядовим «в рядах борців, що оновляють світ», в рядах тих, хто йде під проводом великої Комуністичної партії.

Ти, Партіє, вела і привела
Крізь дим боїв народ до перемоги,—

каже поет в одній із поезій циклу «Весняні води».

Провідним ідейним мотивом збірки «Мости» є показ благородної місії радянського народу, який приніс визволення країнам, що стали тепер на шлях народної демократії та будівництва соціалізму.

Перебуваючи після війни у дружніх слов'янських країнах, М. Рильський бачить у них паростки нового життя, любов до країни соціалізму, Радянського Союзу, і втілює почуття дружби і єдності народів в образі мостів. Ось у новій Чехословаччині перекинуто моста через річку, і на ньому поет бачить напис: «Спорудили міст з наказу Конева бійці радянські». Ось він переїздить Віслу у вільній демократичній Польщі мостом, який також побудовано руками радянських саперів, синів багатонаціональної Країни Рад. Вони клали ці мости не для магнатів і королів, а для простих людей, які будують тут нове, вільне життя. Отак мости стають символом єднання братніх народів, символом устремління в сонячне майбутнє. Це почуття сповнює серце поета гордістю за наш народ, за нашу Батьківщину:

І горда думка пронизує мене:
Так, ми мости будемо у світі —
Ми, днів нових бійці і теслярі,
Каменярі грядущої комуні,—
Щоб друзі тими їздили мостами,
Щоб брат до брата броду-переходу
У ріках бурноплянних не шукав,
Щоб наша сила в єдності міцніла!

(«Мости»)

Але горе тим, хто зазіхне на нашу єдність! Будівники знову стануть бійцями, і хто з підступною метою зійде на наш вільний міст,— той впаде у безодню.

Вірш «Мости», що дав назву цілій збірці, побудований на образі великої узагальнюючої сили. Для втілення своїх думок широкого політичного звучання поет знайшов тут своєрідну і просту форму, яка дозволяє нам відчутти, як саме зароджується поетичний образ

«мостів між народами» з безпосередніх життєвих спостережень поета над явищами дійсності:

Я бачив міст в землі Чехословацькій...

починає М. Рильський свою спокійну, просту розповідь. У словесній тканині цього твору ми не знайдемо ні умовно-урочистих епітетів, ні архаїчної піднесеної лексики. Це ще раз свідчить про багатство і різноманітність творчих засобів поета, про його уміння використовувати всі «роди зброї» поетичного мистецтва.

Зразком щирої, людяної і просто написаної поезії є також вірш «Записна книжка».

Перша частина цієї своєрідної невеликої поеми, присвяченої пам'яті героїв Вітчизняної війни, написана неримованим віршем. Поет спочатку ніби лишається в сфері окремих, незавершених вражень: гортаючи стару записну книжку, він здивляється в «записи короткі, що деякі, немов ієрогліфи», не зрозумілі тепер самому власникові записної книжки, натрапляє на список телефонів і адрес, і тут «короткі, урвані слова» нагадують авторів його друзів, полеглих на полі бою. Дівчина «ставна, весела, аж химерна трохи» — героїня Гуля Корольова; поет — «з якою пристрасстю він сперечався про діло кровне — про літературу», — Кость Герасименко; «спокійний, простий, лагідний, твердий Десняк Олекса, більшовик незламний...»

І ось від спогадів про незабутніх друзів думка поетова лине до тих, за кого вони полягли, — до радянського народу.

Підтриманий урочистим ритмом римованих ямбів, вступає мотив народної незборимої сили:

Як дальній шум потоків весняних,
Ще неясний, але вже зрозумілий,
Зростає серед записів сумних
Висока пісня, повна віри й сили.

Лети, радянська славо, у світи,
Пливи в віки. Нема такої сили,
Щоб нашу правоту перемогти,
Щоб наш огонь згасить мільйоннокрилий!

Вірш закінчується звертанням до народу:

В війні за правду ти гриміш, як грім,
В труді шумиш, як по узгір'ях води...

Оце порівняння — «в труді шумиш, як по узгір'ях води» — розгорнуто в циклі віршів «Весняні води», об'єднаних думкою про те, що на нашій землі, де радянський народ недавно героїчно бився проти «ворога неситого», тепер буває повинь весняних вод — людської праці.

Перед нами проходять образи рядових, але героїчних радянських людей — тих, що боролись з ворогом: лікар Соснін, воїн Олекса, і тих, хто працює, оновляючи рідну визволену землю: директор МТС, садовод-мічурінець. Поет уславляє трудовий переклик Уралу і Донбасу, працю шахтаря і моряка:

Немов на бій, у трудовій
Ти устаєш напрузі...
Нехай же буде голос мій,
Як чересло у плузі.

На службу основній ідеї, яка проходить через усі вірші збірки «Мости»,— ідеї непереможної сили народу, керованого в боях і в труді Комуністичною партією,— поет ставить свою високу поетичну майстерність. Засоби образності, інструментовки й ритмомелодики М. Рильський підпорядковує змістові, підкреслюючи думку звуковими повторами («братську Братіславу», «спочинку і спокою», «правди й прав» і т. ін.), лексикою, почерпнутою зі скарбів народної поезії («злотостеблі ниви», «у затишному придолинку» та ін.).

Загалом збірка «Мости» свідчить про значне розширення обріїв поета, про зміцнення його на позиціях партійності, про творче збагачення і зростання.

5

Особливої уваги заслуговує діяльність М. Т. Рильського як поета-перекладача. Її значення належною мірою ще не достатньо оцінене. А проте — це новий етап у розвитку української мови і взагалі в розвитку української культури.

У Рильського як поета-перекладача були попередники. Після того як спала хвиля перекладів-переспівів, що ставили собі завдання «українізувати» іншомовного автора (згадаймо «Гараськові оди» Гулака-Артемовського, що недалеко відійшли від «Енеїди» Котляревського, пізніші перекладання «Іліади» С. Руданського, «Антигони» Петра Байди-Ніщинського та ін.), над перекладами чужоземних поетів (Шекспіра, Байрона, Гете, Шіллера та ін.) працював Куліш, взявши за мету «європеїзувати українську поезію», примусити її кинути «рідну письменницьку фальш»⁸ і вирушити в широкий океан світової культури. Та Кулішеві, при його буржуазно-націоналістичних тенденціях, бракувало поетичного таланту, щоб захопити своїми перекладами широкі читацькі кола. Величезну заслугу в галузі поетичних перекладів має Іван Франко. Але він брався за переклади насамперед як просвітитель, прагнув найбільшої точності і не надавав першорядного значення художньому шліфуванню своїх перекладацьких праць. Це, звичайно, ніяк не зменшує їх значення для української культури, хоч і особливостями мови, і за цензурними умовами переклади Франка були мало доступні українським читачам, які жили в межах царської Росії. Царська цензура, як відомо, майже до 1905 року категорично забороняла перекладати художню літературу на українську мову. Та й серед самих українських діячів було поширене переконання, що переклади взагалі зайва розкіш; ще майже наприкінці XIX століття М. Костомаров радив М. Старицькому «дати Міцкевичам та Байронам спокій»⁹, бо вони непотрібні літературі, котра існує, як тоді висловлювались, «для хатнього вжитку». Ось чому з перекладу «Гамлета», зробленого М. Старицьким, глузував

навіть дехто з українців, вигадуючи на нього пародії. Особливо скептично ставились і російські реакціонери, і українські ліберали до перекладів на українську мову російських поетів: навіщо це робити? Начебто українці не можуть читати їх у російському оригіналі?

М. Т. Рильському належить заслуга і теоретичного, і практичного руйнування цих мало не вікових передсудів. Ще в 1938 році, працюючи над власними перекладами Пушкіна і редагуючи переклади інших авторів, він писав: «Українські переклади Пушкіна конче потрібні. Це, по-перше, спосіб наблизити пушкінську спадщину до широких мас нашого народу, які думають і говорять українською мовою, отже, значить, переклади є трамплін до дальшого ознайомлення з творчістю Пушкіна в оригіналі, а по-друге, який це прекрасний спосіб вигострити свою мовну зброю, піднести українську мовну культуру на вищий щабель розвитку! Переклади Пушкіна на українську мову збагачують, отже, українську мову, українську поезію, літературу взагалі»*.

Звернімо увагу на підкреслені слова. І. Франко колись писав, що переклади сприяють зближенню і взаєморозумінню народів, перекидають «золотий міст» між ними. Поряд з цим благородним завданням виховання почуття інтернаціональної солідарності Рильський висуває ще інше: переклади сприяють розвиткові української «мовної культури», отже, збагаченню літератури. У доповіді на IV Міжнародному з'їзді славистів, розвиваючи ті ж думки, він від імені всіх радянських поетів-перекладачів категорично заявляє: «Ми вважаємо, що переклад з будь-якої мови на будь-яку мову принципово можливий, незалежно від того, на якому щаблі розвитку стоїть та чи інша мова. Звичайна річ, ідеється про творчий, а значить не тільки вмільий, а й смільвий переклад, про той тип перекладача, який, маючи в тому чи іншому випадку обмежений словниковий запас даної мови, рішуче розсуває його рамки, не відступаючи і перед словотворенням на міцній підвалині законів і особливостей рідної мови, вміло використовуючи інколи заведення до рідної мови іноземних слів і виразів»**.

Роботу над поетичними перекладами М. Рильський ставить не нижче від оригінальної творчості. Це не тільки змагання поета однієї національності з поетом іншої, це також наполеглива боротьба з матеріалом рідної мови, створювання нових мовних, отже, і ідейних цінностей. Саме ці риси і характеризують Рильського як перекладача слов'янських поетів — Пушкіна, Міцкевича, Словацького, Некрасова, геніальної поеми, створеної Київською Руссю, «Слова о полку Ігоревім» і сербських епічних пісень, французьких поетів — Буало, Корнеля, Расіна, Мольєра, Вольтера, Гюго, Ростана та інших, як співатора перекладачів першої частини славетної поеми Данте і комедії Грибоедова «Лихо з розуму» і перекладача багатьох інших геніальних і талановитих творів світової літератури. Нездійсненим зда-

* О. С. Пушкін. Збірник АН УРСР.— К., 1938.— С. 22 (Підкреслення мос.— О. Б.).

** Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу.— К., 1958.— С. 4—5.

лось би поетам XIX століття завдання поетичного перекладу французьких класиків XVII століття з їх математично точною і сповненою абстрактних понять мовою, перифразами, метоніміями, антитезами, пишномовністю. Але всі ці труднощі Рильський поборов. Він уміє засобами рідної мови (як треба знати її в усьому її невичерпному лексичному і стилістичному багатстві!) відтворювати цих класиків, віддавати рідною мовою ущипливу іронію Вольтера («Орлеанська діва»), прозору ясність пушкінського вірша, селянську говірку Некрасова, романтичний пафос Ростана («Сірано де Бержерак»), різноманітну мальовничість Міцкевича. Якого б поета Рильський не перекладав, він завжди дає високопоетичний твір, збагачуючи скарбницю української літератури.

Іноді відмінність граматичного строю не дозволяє точно віддати оригінал. Тоді поет майстерно змінює образ, не руйнуючи його,— як він сам висловився у статті «Слово перекладача» (1937). Наприклад, пушкінські рядки:

Как величаяя луна,
Средь дев и жен блесит она¹⁰.

Рильський перекладає:

Зорею ранньою вона
Блищить серед зірок одна,

бо українська мова не дозволяє порівнювати красуню з місяцем через незбіг граматичного роду.

Керуючись глибоким розумінням ідейного задуму, духу і стилю оригіналу, Рильський широко використовує прийом творчої компенсації образу, коли образи або характерні стилістичні звороти, випущені в одному місці перекладу, переносяться у найближчі строфи чи рядки. Чимало прикладів цього можна знайти у видатних творчих досягненнях Рильського — перекладах «Євгенія Онегіна» і «Мідного вершника» Пушкіна і одного з найбільших творів польської літератури, роману-епопеї Міцкевича «Пан Тадеуш».

Працювати над цим перекладом Рильський почав ще в двадцятих роках. Перше видання перекладу з'явилося у 1927 році і дістало високу оцінку у радянській і польській критиці. Проте поет не зупинився на цьому першому варіанті, ще понад два десятиліття працював над ним і в 1948 році випустив новий варіант, який без перебільшення можна визнати найкращим з усіх перекладів цього твору на інослов'янські мови.

Епічний спокій, пильність зору, що помічає найдрібніші деталі побуту, м'який гумор, багатство барв і звуків — усі ці риси поеми Міцкевича з надзвичайною майстерністю відтворено в перекладі Рильського.

Робота над перекладом «Пана Тадеуша» була для Рильського прекрасною школою поетичної майстерності, де йому доводилося бути і мовознавцем, і істориком літератури. У численних статтях і передмовах до цього і до інших перекладів з улюбленого польського поета Рильський підкреслював в його творчості глибокий патріотизм,

волелюбні устремління, мрії про майбутнє братерство слов'ян, що споріднюють Міцкевича з Пушкіним і Шевченком. Цими статтями і перекладами М. Рильський вийшов у перший ряд знавців Міцкевича не тільки на Україні, а й у всьому Радянському Союзі. У різних власних творах, особливо в поемі «Марина», Рильський творчо продовжував благородні традиції не тільки Шевченка, а й великого польського поета.

Нелегко було знайти віршовий розмір, що в якійсь-то мірі наближався б до силабічної системи польського оригіналу. Рильський нарешті зупинився на «олександрійському вірші» — шестистопному ямбі як на ритмі, найбільш відповідному широті епічного задуму Міцкевича. У передачі «Епілогу» перекладач зважив на зміну ритму і для цієї частини використав п'ятистопний ямб.

У прикінцевих рядках «Епілогу» польський поет висловлював сподівання, що твір його стане народним здобутком:

Коли б до тої я дожив потіхи,
Щоб заблукали ці пісні під стріхи
І щоб селянки, тихою порою
Співаючи за пражею тонкою...
...Щоб узяти до рук оце писання,
Таке ж немудре, як і їх співання.

Цій вимозі народності твору цілком відповідає переклад М. Рильського, написаний простою і легкою мовою, прозорими і мелодичними віршами, — один із шедеврів Рильського як поета-перекладача.

Нове видання перекладу поеми Міцкевича (відзначене в 1950 році Сталінською премією) вийшло у світ саме в той час, коли молода демократична Польща відзначала 150 років з дня народження свого великого поета. Своім прекрасним перекладом поет Радянської України гідно вшанував його пам'ять і створив ще один видатний поетичний документ про міцну дружбу двох слов'янських народів.

Діяльність Рильського в галузі художнього перекладу (вона ще багатша і різноманітніша, ніж показано тут) — не епізод в його поетичній творчості, а великий подвиг поета і громадянина. Щороку розширюється сфера об'єктів його поетичної діяльності: крім класиків світової літератури, він перекладає твори поетів-сучасників з братніх республік Союзу — М. Тихонова, М. Светлова, М. Ісаковського, Я. Купали, Я. Коласа, М. Танка, Г. Табідзе, С. Чіковані, А. Ісаакяна, М. Миколайтіса-Путінаса та багатьох інших. А водночас із цим він продовжує і свою оригінальну творчість.

6

Провідними мотивами книжок М. Рильського «Братерство», «Наша сила», «Ранок нашої Вітчизни», виданих у 1950—1953 роках, є почуття патріотичної гордості за свою країну, яка успішно будувє комуністичне суспільство, роблячи справжнє чудо перетворення людей і природи. Але найбільше чудо, говорить поет, радянський народ створив з самим собою:

Які ти викував серця,
Які зростив ти волі!
З якою гордістю лица
Ідеш в народів колі!
Ти годен імені творця,
Твої дороги без кінця
Горять на видколі!

(«Слово письменника»)

Чимало віршів присвячує М. Рильський ідеї перетворення природи, в яких особливо виразно втілюються зримі риси комунізму, здійснюються віковічні мрії людства про прекрасне майбутнє. Ось чому поет так багато уваги приділяє темі творчої праці, славлячи людей труда, науки і мистецтва:

Усе ловив би і ловив
З нестримною жагою
Ці подвиги воявників
На мирнім полі бою.

(«Слово письменника»)

Але найголовнішою темою нових творів поета, який чуйно прислухається до настроїв, дум і почуттів радянських людей, є тема боротьби за мир, що за післявоєнні роки охопила всіх трудящих людей світу. Цілком закономірно ця тема поєднується в поезії М. Рильського з мотивами братерства і дружби народів:

За мир у світі всьому —
Це значить: проти тих,
Хто в горі вселюдському
Прибутків жде нових.

За мир у світі всьому —
Це за братерство клич,
За те, щоб дню яєному
Навік збороти ніч.

(«За мир»)

В поезії «За мир» М. Рильський виявив себе майстром тієї мудрої простоти і точності словесного виразу, яка наближає вірш до поетичної формули і разом з тим ріднить його з піснею. Пісенна музикальність цього вірша зумовлюється і легким ритмом тристопного ямба, і чітким збігом ритмічної та синтаксично-семантичної будови (закінчена думка висловлена в одному чи двох рядках), і синтаксичним паралелізмом в будові всіх строф («За мир...— Це значить...»).

Простота виразу думки в цій поезії виключає будь-яку пишномовність і ускладненість образної системи і лексики. Поет дуже обережно і економно використовує епітети («руки працюваті», «день ясний»), не вдається до складних метафор. Про цей вірш можна сказати словами самого поета, що він «правдою повитий», бо просто й мудро висловлює заповітні думи всього трудящого людства про мир.

В збірці «Братерство» зміщені досить різноманітні за темами і художніми засобами вірші: поезії широкого політичного звучання на сучасні теми («За мир», «Слово письменника», «Пісня про братерство», «Комсомол», «Радянській Армії»), особиста лірика («На-

щадок», «Не бійся смутку», «Незгасна зоря»), поезії, присвячені образам великих митців — Шевченка, Пушкіна, Котляревського, Заньковецької, переклади з Тихонова, Леонідзе, з лірики Гете і, нарешті, поема «Молодість».

Про те, як глибоко й художньо завершено вміє М. Рильський відтворити в поезії інтимне душевне життя, заповітні думи й чуття радянської людини, свідчать ліричні вірші збірки «Братерство».

Поезії «Незгасна зоря», «Нащадок» — це уславлення радості людини, яка вміє відчувати голоси юності, голоси майбутнього:

Радій же, серце! До останку пий
Життя людського пінистий напій,
Палай з людьми жагою однією...

(«Незгасна зоря»)

Сповненими ніжності словами малює поет свого нащадка, майбутнього поета, що колись заступить його місце. Тепер — це «хлопчечня із чубчиком льяним» «підбира, ласкаве і сердите, перші пари непокірних рим...», з «невситимим серцем» прагнучи «все знати, обійняти»; та незабаром хлопчик піде в широкий світ, побачить, «як людська робота сходить ще не виданим зелом», — і з цього життєдайного джерела, з людської праці народиться нова пісня («Нащадок»).

Таких філософськи глибоких, ліричних і життєво конкретних віршів чимало в збірці «Братерство». Вони свідчать про невпинне творче зростання поета, про його чуйність до нового, комуністичного в житті нашої країни, про щире, палке бажання уславити своєю поезією тих, «що весь світ ведуть в нечувану поему» (епілог до поеми «Молодість»).

Видатні художні досягнення має М. Рильський за півсторіччя своєї поетичної діяльності. Але в зібранні його творів з цілковитим правом два томи забирають статті — про братерські зв'язки українського і російського народів, про російських письменників — Пушкіна, Лермонтова, Гоголя, про українських поетів — Шевченка, Франка, Лесю Українку, про поетів західного і південного слов'янства — Міцкевича, Яна Неруду, Христо Ботева, про російський і український театр, про радянських поетів, про світове значення української літератури. Багато з цих статей написано в зв'язку з ювілейними датами, так би мовити, «принагідно», багато з них становлять просто записи виступів на урочистих зборах. Від цих виступів ми, звичайно, не сподіваємося на якесь нове слово, найчастіше вони висловлюють почуття не тільки оратора, а й всієї аудиторії, що зібралася вшанувати пам'ять видатної людини або велику історичну подію. А втім, визначна риса здебільшого коротких виступів Рильського — це не тільки уміння красиво і в той же час дохідливо-просто висловити ці спільні почуття, а й чергувати в них таке висловлення з тонкими спостереженнями, думками, що можуть дати поштовх широким науковим дослідженням. Скільки таких видатних думок побіжно ки-

нуто, наприклад, у статтях про Пушкіна, про Шевченка, про поезію Івана Франка, не кажучи про інші! Рильського — майстра поетичного слова — особливо цікавлять питання художньої майстерності. Хто тільки зараз не говорить про потребу вивчати поетичну майстерність? Але, мабуть, для того, щоб сказати справді вагоме слово в цій справі, треба й самому бути хоч до певної міри майстром слова. А тому висловлювання на дану тему Рильського набирають особливого інтересу. Діло поета, кажуть нам, не так розповідати про поезію, як давати зразки словесного мистецтва. Але Рильський — не тільки поет, а й дослідник художнього слова, філолог у найвищому значенні цього поняття. Літературознавці і лінгвісти завжди з користю для себе читатимуть статтю «Ясна зброя (Із думок про українську мову)», статті про теорію і практику художнього перекладу, про народну творчість. Обранням М. Т. Рильського на члена Академії наук УРСР, а в 1958 році і на академіка АН СРСР, мабуть, малося на увазі вшанувати не тільки видатного поета, а й глибокого знавця і мови, і того, що Франко звав «секретами поетичної творчості»¹¹.

В темах, ідеях своєї поезії останніх років, як і передвоєнних, М. Рильський, природно, сходиться з іншими видатними радянськими поетами. А проте його вірші не можна сплутати з віршами П. Тичини, М. Бажана та інших відомих поетів-сучасників. Індивідуальність поетичного стилю, поетичного обличчя Максима Рильського залишається яскравою і зараз, коли він вступає в шостий десяток своєї творчості. В чому вона?

Чи не в тому, що в творчості Рильського гармонійно поєднується вірність найкращим традиціям минулого з новаторством в галузі тем, образів, мови, обумовленим повнотою почування н о в о г о ж и т т я — того життя, що почалося для людства, а насамперед для братніх народів нашого Союзу, після Великого Жовтня? Так, і в цьому теж.

А крім цього, наприклад, в своєрідній інтимності поетичних розмов Рильського з читачами. Живий образ поета весь час стоїть перед нами. Ми знаємо, на яких вулицях він жив у Києві, які почуття і думки викликає в нього той чи інший будинок цього міста, яке так само не можна відокремити тепер від Рильського, як не відокремити іншого міста — «Петра творення» — від його співця — Пушкіна. Ми бачимо М. Рильського в родинному чи дружньому колі, любимо його рідну Романівку, спостерігаємо поета в поїзді, на пароплаві, на полюванні, рибальстві, в школі, куди він привів свого маленького сина, за письмовим столом, де кінчає він велику працю, а душа жадає не відпочинку, а нової роботи, бо не слабне, а дедалі зростає робоча енергія людей нашої країни. Разом з Рильським ми ніби стояли перед стінами і баштами старого і вічно молодого Кремля, в «серці народів» — Москві, переживаючи теплі і ніжні слова поета, сказані про Москву, про великий братній народ російський. Слідом за поетом ми подорожували до Львова, до Закарпаття, в країни народної демократії — до Польщі, Чехословаччини, до болгарської столиці Софії, до далекої заокеанської Бразилії...

І однак всі ці конкретності, що так зближують поета з читачами, не тільки «автобіографічний елемент» в творчості Рильського, а щось більше. За образом автора чи його «ліричного героя» вимальовується образ особи епохи соціалізму, особи, якою хотів би стати кожен з нас і яку хотіли б ми бачити в наших дітях, в нашій молодій зміні. Особисті риси — тільки конкретизація загальних рис радянської людини з її любов'ю до Вітчизни і її народу, пошаною до справжніх цінностей минулого, вірою в майбутнє, любов'ю до життя, що оновилося у нас аж до дрібниць побуту.

При великому вмінні передавати загальні ідеї Рильський — і в цьому його індивідуальна особливість — цінить «очарування милих дрібниць» і вміє відтворювати його. Це дано не кожному поетові. Це, мабуть, ознака душевної молодості. Прожиті роки, звичайно, розвивають в людині автоматизм сприймання життєвих явищ. Мало хто з літами не втрачає інтересу до того, що весь час повторюється й стає звичним. А тим часом із цих деталей складається велике «почуття життя». Це відчування деталей і вміння робити їх золотом поезії було, наприклад, у Пушкіна, якого, разом з Гоголем, Белінський називав «поэтом жизни действительной»¹².

Хто вміє так відчувати світ, тому вже не потрібні «бригантини», «коралові рифи» (дивись ранні поезії Рильського), бо цибуля, сіль, півхліба, три тарані ранком над водою, коли на блідій грані небес тріпоче перший вогнений промінь сонця, — стають прекрасними, такими ж прекрасними, як прозорі бабки, що весною вилізають на поверхню води, тільки-но вилупившись з лялечок, як весняний метелик, який пролетів, наче сухий листочок, щоб сумно сісти на недавно посажену яблуньку, але потім злякався собачки Бульки, що у весняному собачому захопленні ладна гавкати на цілий світ. Ніяких прихованих думок нема в цих образах Рильського. Це не символи, а тим часом вони збагачують наше світосприймання, примушують повніше й ширше дивитися на дійсність.

Людина минулого, спостерігаючи швидко зміну хвилин, хотіла, як Фауст Гете, зупинити ту з них, яка їй здавалась особливо красивою. Як же мало змінитися життя для того, щоб людина могла «зупинити» кожен мить і побачити її прекрасною! «О, кожна відпечаталась хвилина в душі, так широко відданий теплу», — говорить Рильський в одній із своїх поезій («Останній день»), і хіба це не ознака його незламної молодості, хіба не ознака психології радянських людей, новонароджених у новонародженому світі?

Незламна молодість — це суттєва риса поезії Рильського: молодість — це головна риса світосприймання радянських людей, що виявляється в їх оптимістичному світогляді, невсилючій творчій енергії, світлій вірі в майбутнє торжество правди, в перемогу комунізму. Про самого себе Рильський в 1943 році писав:

Скоро край і п'ятому десятку,
І юнацький пал не до липця...
Але так хотілось би — спочатку
І — признатися щиро — без кінця!

На одній з київських околиць, недалеко від оспіваного Рильським Голосіївського лісу, стоїть загородній будинок-дача поета, оточена невеличким садом, де влітку завжди цвітуть квіти, а біля огорожі розлога верба, наче шатро, вабить у свій затінок. Тут проводить своє творче дозвілля М. Т. Рильський у ті години, коли не мусить їхати до Інституту мистецтвознавства, фольклору і етнографії АН УРСР (директором якого він працює багато років), виступати на зборах письменників і громадських організацій Києва, виїжджати до Москви як депутат Верховної Ради СРСР або робити поїздки за кордон — до Польщі, Чехословаччини, Австрії, Франції і далі через океан — до Бразилії, а в місяці відпочинку відвідувати радянські республіки від Білорусії до Кавказу. Багато земель побачив Рильський за шість десятиріч своєї поетичної, наукової і громадської діяльності. Багатьох друзів і однодумців знайшов він по далеких країнах, переконуючись, що дружба трудящих всіх країн — явище природне і що наближається година, коли «народи, распри позабыв, в великую семью соединятся».

Дивує незвичайна сприйнятливність поета до життєвих вражень і неослабна сила його творчої енергії. Ось його кабінет з письмовим столом, заваленим паперами і книжками. Хочеться думати, що за цим столом створювались його останні з виданих поки що поетичних книг: «Троянди й виноград» — книга про природу, про простих людей, про героїв труда і культури, одна з найбільш умиротворених і в той же час найсвітліших і найрадісніших книг про нашу сучасність; а далі книги «Далекі небосхили», «Голосіївська осінь»... До речі, дві з цих останніх збірок — «Троянди й виноград» і «Далекі небосхили» — відзначені однією з найвищих нагород нашого часу — Ленінською премією.

По стінах — полиці з улюбленими книжками, а серед них на видноті стоять словники, з яких безперервно добуваються самоцвіти і золоті народної мови. У книзі «Троянди й виноград» є вірш-заповіт досвідченого майстра молодим майстрам художнього слова: «Як парость виноградної лози, плекайте мову. Пильно й ненастанно політь бур'ян. Чистіша від сльози вона хай буде». Не можна втриматися, щоб не процитувати цей вірш далі:

Прислухайтесь, як океан співає —
Народ говорить. І любов, і гнів
У тому гомоні морським. Немає
Мудріших, ніж народ, учителів.

У нього кожне слово — це перлина,
Це праця, це натхнення, це людина.

Не бійтесь заглядати у словник:
Це пишний яр, а не сумне провалля;
Збирайте, як розумний садівник,
Достиглий овоч у Грінченка й Дая.

Не майте гніву до моїх порад
І не лінуйтеся доглядати свій сад.

Як добре виявились у цих рядках характерні риси Рильського — поета і людини! Після серйозного і глибокого, образного визначення народної мови — напівжартівливі рядки про словники, батьківська «порада» зазирати в них — і кінцівка, взята з Вольтерового «Кандіда»: «il faut cultiver notre jarden» («треба доглядати наш сад»). Прозорлива думка — і добродушний жарт. Так і бачиш перед собою живе обличчя М. Т. Рильського — з сивим волоссям, з раптовим спалахом молодих, незважаючи на літа, очей — обличчя «розумного садівника» у вічно зеленому і квітучому саду української радянської поезії.

СЕМЕН СКЛЯРЕНКО ТА ЙОГО РОМАН «СВЯТОСЛАВ»

«Тінь Святослава блукає неоспіваною», — писав Пушкін Гнедичу 23 лютого 1825 р., нагадуючи своєму кореспондентові його давніші слова. Вказавши на інші героїчні образи російської історії, від Володимира та Мстислава до Брмака та Пожарського, Пушкін висловив думку, на яку часто посилалися: «Історія народу належить поетові» *.

У 1825 р. твердження про неоспівану тінь Святослава було не зовсім точним. Ще 1822 р. з'явився вірш К. Ф. Рилєєва «Святослав», включений 1825 р. до складу рилєєвського збірника «Думи». Під час російсько-турецької кампанії молодий гусар Вейсман згадує давньоруського князя-воївника і патетично звертається до його пам'яті:

О князь! Давно истлел твой прах,
Но жив еще твой дух геройский!
Питая к славе жар в сердцах,
Он оживляет наши войски! **

Відомо, як жваво цікавилися декабристи, «ці первістки російської свободи», темами та образами з історії стародавньої Русі. «Думи» Рилєєва відкриваються цитатою з польського поета Немцевича, в якій дуже вдало схарактеризовано причини цієї цікавості, однакові для російського поета-декабриста та польського романтика. Немцевич писав¹: «Нагадувати юнацтву про подвиги предків, знайомити його з найсвітлішими періодами народної історії, поєднати любов до вітчизни з першими враженнями пам'яті — ось надійний засіб для того, щоб прищепити народові міцну прихильність до батьківщини; потім ніщо вже не в силі стерти ці перші враження, ці ранні уявлення. З роками вони міцнішають й творять хоробрих до бою ратників, мужів доблесних для ради» ***. Ці ж ідеї надихали й Рилєєва. Його «Святослав» не належить до числа кращих творів, що увійшли у збірник «Думи». Як і в багатьох інших випадках, у змалюванні Святослава поет йшов за «Історією держави Російської» Карамзіна, де Святославові приділено багато сторінок, що в свою чергу спираються частково на староруський Початковий літопис, частково на свідчення візантійських істориків. Проте розуміння образу Святослава у Рилєєва де в чому ризниється від карамзінського.

У Карамзіна Святослав, виступаючи носієм геройського духу, ра-

* *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т.— М., 1937.— Т. 13.— С. 145.

** *Рылеев К. Ф.* Полн. собр. соч.: В 1 т.— М., 1934.— С. 33.

*** *Там же.*— С. 120.

зом з тим не є втіленням державної мудрості. Сказавши про його ратні подвиги та передчасну загибель, Карамзін закінчував свою розповідь такою тирадою: «Так скінчив життя своє цей Олександр нашої давньої історії, який так мужньо боровся з ворогами та злигоднями, який інколи бував переможений, але і в самому нещасті вражав переможця своєю великодушністю, який суворим воїнським життям дорівнювався героям співця Гомера і, спокійно терплячи суворість негод, труди виснажливі й усе несполучне з розкошами, показав російським воїнам, чим вони можуть за всіх часів перемагати супротивника. Але Святослав, будучи зразком великих полководців, не є прикладом государя великого, оскільки він славу перемог поважав більше, ніж державне благо, і характером своїм причаровуючи уяву поета, заслуговує на докір історика» *.

Змальований такими рисами, Святослав увійшов і в російську дореволюційну історіографію та художню літературу. Втім, слід додати, що в художній літературі образ Святослава з'являвся надто рідко.

У 30—40-і роки XIX ст. до теми Святослава наближався російський романтик, критик, белетрист та історик Микола Полевой. Він намітив цю тему ще у «Візантійських легендах», написаних 1835-го й окремо виданих 1841 року. У цій книзі він хотів показати читачеві історичні обставини та деяких осіб, що мали відношення до історії Святослава: «Царград (Константинополь) X століття: Никифор, похмурий і суворий; Іоанн Цимісхій, однаково хоробрий у битві і нестримний у пристрастях; Феофанія (Феофано), дружина і згубниця двох владарів Царграду — ось дійові особи тієї картини, що її наважився я змалювати».

Святослава тут ще немає. Але він з'являється в іншій книзі М. Полевого — «Повісті Івана Гудожкіна...», в оповіданні «Бенкет Святослава Ігоревича, князя Київського». Розповідь починається з опису весняного ярмарку у Києві, на який з'їжджаються новгородці, гречини, печеніги, половці, а увечері прибувають лодії з візантійськими послами Калокіром та Михаллом.

Іх приймає воевода Святослава Свенельд, запрошуючи гостей на княжі лови, де вони зустрічаються із Святославом, якого зображено відповідно до його портрета у Початковому літописі. На лісовій галявині влаштовуються змагання з боротьби, в яких «грек перемагає хитрістю, печеніг спритністю, слов'янин терплячістю, а варяг силою». Святослав, що його автор, мабуть, уявляв собі напівварягом, на доказ своєї сили згортає трубою товсте срібне блюдо.

Після змагань починаються виступи співців, серед яких виділяється улюбленець князя співець Велес, що співає пісню про Олега Вішого, про його похід на Царград та про його смерть, напророчену Перуновим жерцем. Пісню Велеса М. Полевой відтворює частково за літописом, частково за пушкінською «Піснею про вішого Олега», частково ж за «Словом о полку Ігоревім».

* Карамзін Н. М. История государства Российского (Изд. 5 И. Эйнерлинга) — СПб., 1842.— С. 118.

Співець розповідає про Олега, який прибив свого щита до воріт Царграду, а перед поверненням на Русь передрік, що після нього прийде на Візантію інший «молодець, завзятіший за мене, візьме, полонить Царгород, ім'я ж того молодця, князя відважного...». Імені його недочули, але пісня змусила Святослава замислитися. Вона навела його на думку про новий похід проти «німечних булгар», князь яких прагне союзу з греками та уграми й підступно вбив дядьку його, мудрого сідоголового Асмунда. «Кров за кров, за руським звичаєм!» — вигукує Святослав. Дружина підхоплює його слова. «Клянемося!» — лунало навколо Святослава. Він здавався богом битви. Він був велетнем, непереможним при тій силі, що її породжувала слава князя у серцях його дружини та вождів»*.

Наскільки нам відомо, розробка образу Святослава у російській художній літературі далі не пішла. Повісті М. Полевого не перевидавалися й на кінець ХІХ ст. були майже повністю забуті. Святослав взагалі випав з поля зору російської художньої літератури. Не зазнав змін його образ і в російській історичній літературі. Зарубіжні історики також бачили у Святославі лише войовничого напівдикуна, що прийшов зі своєю «розбійницькою», «піратською» флотилією на Дунай, «страшного Святослава», що тримався у болгарському Доростолі лише завдяки теророві, відчайдушно хороброго, але нещадного агресора й грабіжника.

Російські дослідники Початкового літопису відзначили в його розповідях про Святослава відгуки епічних переказів, складених у дружинному середовищі. Якоїсь єдиної ідеї, що допомогла б осмислити вчинки князя, розкрити не вдалося. Стало очевидним, що сприймати як абсолютно достовірні свідчення руських літописців та візантійських істориків неможливо. Майстри слова так і облипили «тінь Святослава» неоспіваною, аж поки до неї не звернувся С. Скляренко у своєму романі «Святослав» (1959). Хто ж був автор цього роману, хто зважився заглибитися у таку давню давнину? Якими шляхами прийшов він до свого твору? Як осмислив і відтворив цей напівлегендарний образ нашої «передісторії»?

Цього року Семенові Скляренку минає 60 років. Понад сорок з них присвячено літературній праці, яку він розпочав ще гімназистом, вміщуючи вірші у газетах та альманахах. Роки громадянської війни на Україні в літературі були роками панування віршів, до цього загального потоку впливався своєю творчістю і С. Скляренко. При всіх добрих почуттях та передових думках ці його вірші ще не передрікали появи великого митця.

Але вірші були скороминущим епізодом творчості С. Скляренка, він швидко перейшов на шлях прозаїка. Починаючи приблизно з другої половини 20-х років, одна за одною виходять його повісті («Тиха пристань» — 1929), книги нарисів («Три республіки» — 1930; «Вод-

* Повести Ивана Гудошкина, собранные Н. Полевым.— СПб., 1843.— Ч. 2.— С. 194—195.

ники-ударники» — 1930), оповідання, з яких складено збірку «Вітер з гір» (1930), романи («Матрос Ісай» — 1930).

Що можна сказати про всі ці твори, які зараз вже мало хто читає? Всі вони позначені гарячим інтересом письменника до різноманітних проявів нового життя, що народжувалося після Великого Жовтня, спогадами про героїчну боротьбу за революцію, гнівним засудженням пережитків минулого. Це було властиво і для інших радянських письменників, у їхньому спільному хорі важко відрізнити індивідуальний голос С. Скляренка. Письменник ніби випробовує різні творчі манери. Збірка написаних у різний час оповідань «Вітер з гір» дуже строката за своїм стилем. Ми знайдемо тут і поширені у 20-х роках теми з життя люмпен-пролетаріату, і зображення пустопорожнього життя курортників або безпросвітніх буднів нудьгуючого секретаря райвиконкому, і похмуру картину темного, дикого села. Взагалі можна сказати, що книга «Вітер з гір» перебувала на рівні тодішньої української белетристики, не піднімаючись над ним і не вирізняючись якимись тільки Скляренкові властивими рисами.

Стилістична строкатість особливо впадає в око у найбільшому за розміром творі початку 30-х років — у романі «Матрос Ісай». Зав'язка дії — страшна Трипільська трагедія, що коштувала життя багатьом комсомольцям, по-звірячому закатованим і розстріляним бандитами. З усіх, хто приїхав пароплавом до Трипілья, живим залишився один лише матрос Ісай. Він не орієнтується у навколишньому, веде напівсвідоме життя, але в ході подій перетворюється на відважного борця за Радянську владу, на ватажка червоних партизанів, переконаного комуніста.

«...Горе тому, хто під його руку попаде! Горе тому, на кого гляне Ісай! Торкнеться чим — амба, націлиться, а вже кров із ворога в три потоки підить на всі боки!» *

Така манера письма звалася «революційною романтикою». Але романтика ця перебивається натуралізмом, а часом і експресіонізмом, коли зникає грань між дійсністю і сном, зв'язна мова змінюється нечленороздільними звуками, епос змішано з лірикою, розповідь від автора зливається з внутрішнім монологом героя або переходить у драматичний діалог; швидко миготять навколо матроса Ісея другорядні дійові особи — бандити, білогвардійці, куркуль Гаркун, розпушна Зінька, готова до самопожертви Іванка, фантастичний відлюдник Гермоген, що проповідує анархо-містичні ідеї. Серед хаосу людей та подій швидко відбувається метаморфоза Ісея; єдине, що залишається у пам'яті, — це пейзажі привільного, широкого Дніпра — незмінне тло розповіді, з ніжністю і любов'ю вималюване автором, який народився й виріс на берегах уславленої ріки.

Період шукань триває в Скляренка й пізніше, у 30-х роках, коли було написано низку «психологічних», за визначенням самого автора, повістей. Серед них виділяється «Бурун», один з перших українських творів про Дніпробуд. Тепер, коли цю тему розроблено у десятках романів та повістей, «Бурун» з його неминучими «шкідника-

* Скляренко С. Матрос Ісай. — К.; Х., 1930. — С. 229.

ми», положливими обивателями, чесними, сповненими трудового ентузіазму працівниками та переможним фіналом уже став історико-революційним документом. Поряд з ним ідуть невеликі повісті «Помилка» (1933), «Страх» (1935), «Пролог» (1936), «Радість людського існування» (1937). Як одна з ранніх спроб наукової фантастики в українській літературі, цікавою є повість «Пролог», де розповідається про вченого, що розробляє проблему створення штучного білка. Але загалом відчувається, що вивчення індивідуальної психології та психопатології не є тією галуззю, в якій письменник почуває себе вільно. Його творче обличчя все ще залишається неусталеним, лише 1937 року набираючи певної визначеності у виданому окремою книгою романі-трилогії «Шлях на Київ». Цю книгу захоплено читають і досі, у післявоєнний час вона витримала понад півтора десятка видань лише українською та російською мовами, зробилася відомою і за межами нашої країни.

«Шлях на Київ» — це роман-хроніка про народну боротьбу проти петлюрівщини, білогвардійців, білополяків, про славного радянського полководця Миколу Щорса та його бойового соратника Боженка, а найголовніше — про народження нових людей, які на складному життєвому досвіді переконалися у правоті великого перевороту. Те, чого не вдалося чітко показати у романі «Матрос Ісай», тут розкрито в образі селянина-середняка Сили Жердяга.

Сила Жердяга — один з тих простих селян, що спочатку безпорадно борсалися у куркульських тенетах. Найдорожча з його мрій — «земля», що нею манять його декларації петлюрівської директорії. Довірливий і темний, він піддається на будь-яку брехню націоналістів, бандитів, білогвардійців. Лише перегорівши у вогні громадянської війни, Сила Жердяга починає відрізяти брехню від правди; з його очей спадає полуда, він робиться борцем революції, організатором нового життя, здатним оцінити сучасне і прозорливо дивитися у майбутнє.

Радянська влада перемогла. Одвертих ворогів, на зразок куркуля Ремеза, спекулянта і донощика Кужеля, українського есера Дзенді — знищено, зметено разом з бездарним диктатором Петлюрою. Але загинув і видатний герой революції на Україні Микола Щорс. Сила Жердяга залишається живим. Наприкінці роману, оточений рідними та однодумцями, він звертається до них із знаменними словами: «А роботи, роботи перед нами! Ремеза не стало, а ремезенята ще ворущаться. Треба за ними пильнувати, спуску не давати. Недорубаний ліс завжди одростає. Доведеться нам довго пеньки викорчовувати. Завоювали ми землю, будемо біля неї по-хазяйськи ходити»*.

Тема боротьби за Радянську Україну викликала, як відомо, багатоголосий, різноманітний відгук в українській радянській літературі. Від співучих, неповторних у своїй ліро-епічній красі «Вершників» Юрія Яновського до повістей та романів Олекси Десняка («Десну перейшли батальйони»), Юрія Смолича («Вісімнадцятирічні», «Сві-

* Скляренко С. Шлях на Київ.— К., 1955.— С. 621.

тапок пад морем», «Мир хатам, війна палацам»), Петра Панча («Олександр Пархоменко»), Михайла Стельмаха («Кров людська не водиця») та інших з'явився цілий епічний цикл, в якому трилогії С. Скляренка належить видатне місце. Вона є «історичнішою» за інші твори, її пізнавальне значення незаперечне. Героїчному образу Щорса, який мудро і тверезо оцінює обставини та людей, протистоїть рядова людина Сила Жердяга, якого події та особисті переживання роблять героєм. У ньому є щось від Тараса Бульби, хоч образ Жердяги створено за допомогою тільки реалістичних засобів.

Дія роману розгортається у кількох планах — то в Києві, то на селі, то на полі боїв, і весь час ми бачимо, як в огні подій перегулюється і гартується свідомість українського малоземельного та безземельного селянства, як спільними зусиллями середняка Жердяги, українського пролетаря Горохова, російського робітника Рибакіова з хаосу виникає нова, Радянська Україна, якій належить майбутнє.

Критика закидала авторові деяку однобічність² у зображенні Щорса, а надто, що вороги революції вийшли з-під його пера «якимось зоологічним музеєм, де зібрано тварин-потвор». Це був до певної міри справедливий закид не лише С. Скляренкові, а й іншим письменникам, що змальовували боротьбу з контрреволюцією на Україні. Хоч якими ненависними не були для нас Петлюри, Грушевські та їм подібні, вони, звичайно, не були такими несосвітеними блазнями, якими їх зображують навіть талановиті письменники. Правда, у С. Скляренка який-небудь Кужіль або Дзендзя є особами другого плану.

«Шлях на Київ» виходив і читався у той час, коли на обрії вже збиралися чорні хмари фашизму, що встигли затягти майже всю Західну Європу. А потім почалися важкі й славні роки Великої Вітчизняної війни. Звичайно, С. Скляренко і в ці роки не покидав пера; прагнучи бути ближче до фронту, він працює і як військовий кореспондент, і як письменник-белетрист. Протягом війни та перших повоєнних років виходять невеличкі книжки оповідань («Україна кличе», 1942; «Подарунок з України», 1946; «Рапорт», 1946), нарисів («Орлині крила», 1948), повість «Господарі» (1948) — про героїчну працю відбудовників народного господарства.

Хоч з художнього погляду ці твори не становлять помітного кроку вперед, вони й досі можуть схвилювати своїми темами, патріотизмом автора, окремими типовими малюнками. Хотілося багато про що розповісти, багато чого схопити по свіжих слідах, якнайшвидше. Тоді, природно, не доводилося довго обмірковувати проблеми стилю, домагатися високого ступеня художньої обробки написаного.

Нові задуми кличуть до нових книжок. Протягом 1950—1954 рр. С. Скляренко працював над багатоплановим романом «Карпати» про боротьбу трудящих Закарпатської України проти німецько-угорських агресорів та їхніх прислужників — місцевих націоналістів. Одночасно визрівав задум нового монументального твору — історичного роману з часів Київської Русі X ст. «Святослав» (1958).

Що спонукало письменника відійти від нашої сучасності чи недав-

нього минулого, заглибитися у далеку давнину, до якої перед ним рідко зверталися українські прозаїки?

На той час історичний роман в українській радянській літературі був представлений багатьма творами, що користувалися заслуженою увагою читачів. В українській класичній літературі довго вважалася неперевершеним взірцем «Чорна рада» П. Куліша (1857). Для свого часу це справді була подія в літературі; втім, її значення не слід перебільшувати, не кажучи вже про ідейні хиби цього роману. Багато в чому наслідуючи Вальтера Скотта, П. Куліш не був новатором в історичному жанрі, не збагатив його теорії. Важливішою була спроба створити історичну повість, зроблена видатним письменником-демократом Іваном Франком. У його «Захарі Беркуті» (1882) розповідається про історію боротьби самоурядових громад Карпатської Русі XIII ст. проти монгольської навали та зрадників з боярського середовища, які пристали до монголів. Дуже цікавими є думки Івана Франка про характер та завдання історичної повісті, викладені у передмові до «Захара Беркута»: «Повість історична — се не історія. Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатовання фактів, натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для воплощення певної ідеї в певних живих, типових особах. Освітлення, характеристика, мотивування і групування фактів у історика і в повістяра зовсім відмінні: де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами.

Праця історична має вартість, коли факти в ній представлені докладно і в причиновім зв'язку; повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна.

Представлення давнього громадського життя нашої Русі єсть, безперечно, таким предметом живим, близьким до сучасних інтересів...» *

Літературознавці дали вірну оцінку повісті Франка, вбачаючи в ній «відмову від безперспективного зображення життя, прагнення змалювати героїчний бік народного життя, використовуючи художнє слово для пропаганди організованої боротьби народу, для пропаганди соціалістичних ідей» **.

Повість Франка і досі захоплююче цікава, хоч його «пропаганда» провадиться часом надто відверто, а історичні матеріали, що з них міг скористуватися письменник, взагалі були дуже бідними.

За інших умов створюють свої історичні романи українські радянські письменники. Щоправда, у своїх історичних екскурсах вони рідко сягали глибоке великого визвольного руху українського народу XVII ст., наслідком якого було проголошення на Переяславській раді з ініціативи Богдана Хмельницького воз'єднання українців з братнім російським народом. Саме ця боротьба дала зміст найбіль-

* Франко І. Твори: В 20 т. — К., 1951. — Т. 6. — С. 489—490.

** Див.: Кузьміна З. М. Проблематика повісті «Захар Беркут» // Вопр. лит.—Петрозаводск, 1960.— С. 86—98.

шим творам історичного жанру — на зразок романів Натана Рибак («Перейславська рада»), Петра Панча («Гомоніла Україна»), Івана Ле та інших. До стародавніх часів, до історії Галицької Русі XIII ст. звертався, наприклад, А. Хижняк у романі «Данило Галицький». Драматург І. Кочерга писав про давніший період, про Київську Русь часів Ярослава Мудрого. С. Скляренко сягнув ще глибше, у X ст., першим в українській радянській літературі (за винятком, про який йдеться нижче) обравши своїм героєм славетного войовника князя Святослава, сина Ігоря та Ольги, одного з дохристиянських князів, про яких відомий церковний оратор XI ст. Іларіон сказав³, що вони «в своа лѣта владычествующа, мужством же и храбрьством прослушя в странах многих, и побѣдами и крѣпостию поминаются нынѣ и словут. Не в худѣ бо и не в неведоми земли владычествовавшая, но въ Русской, яже вѣдома и слышима есть воѣми концы земли...»*.

Українські націоналістичні історики довго вважали Київську Русь Україною, а її населення прямими попередниками українського народу. Цю теорію спростовано сучасними дослідниками. Для нас Київська Русь є «колискою» трьох братніх народів, які почали формуватися набагато пізніше, приблизно з XIV ст. Населення Київської Русі мало стільки ж спільного з пізнішими українцями та росіянами, як франки раннього середньовіччя з пізнішими французами. Проте не можна заперечувати наявності деяких відмінностей між південними та північними племенами Русі. Ще Белінський, говорячи про «Слово о полку Ігоревім», відзначив, що в ньому відчувається «південна Русь», що «не лише у барвах поезії та манері викладу, а й у душі богатырського молодечтва не можна не помітити дечого спільного між «Словом о полку Ігоревім» та козацькими малоросійськими піснями»**. У своїй «Історії російської літератури», відкидаючи претензії українських націоналістів на Київську Русь, О. М. Пипін разом з тим відзначав специфічні відмінності південної Русі: «Як стародавній Святослав, з його чубом та звичаями степового вершника, нагадає у нащадках не московського великоруса, а швидше південноруського козака, так ліричний епос «Слова о полку Ігоревім» відгукнеться не у північній пісні, а швидше у південноруській думі, та й самий факт створення «Слова» міг бути другим ступенем епічного розвитку, що його перший ступінь був вихідним пунктом билини, яка розвинулася потім у народнім середовищі. Історики відзначають невойовничість північної Русі***, у південній, навпаки, це було яскравою рисою, яка з часів Олега та Святослава спадково перейшла до того запорозького війська, що намагалося навіть засвоїти «лицарство»****.

* Хрестоматія давньої української літератури (упор. О. І. Білецький). — К., 1952. — С. 39.

** Белінський В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — СПб., 1908. — Т. 6. — С. 376—377.

*** Тут Пипін посилається на «Историю России» С. М. Соловйова (Т. 1. — С. 507), твердження якого не можна вважати безсумнівним. — О. Б.

**** Пыпин А. Н. История русской литературы: В 4 т. — СПб., 1902. — Т. 1. — С. 153—154.

Український радянський письменник, зовсім не асоціюючи Київську Русь з пізнішою Україною, не може не вважати близькою й рідною для себе цю «колиску» східнослов'янських народів. Героїка її історії хвилює його так само, як і російського письменника.

В одному з своїх виступів С. Скляренко говорив про свого «Святослава»: «Думаю, для того, щоб любити й належно цінувати наше чудове сучасне, слід добре знати, пам'ятати й згадувати минувшину нашої Батьківщини, людей того давнього світу, якими була дужа і завдяки яким вистояла Русь»*.

На шляху відтворення цієї далекої давнини письменника чекали чималі труднощі. Більш-менш вірогідно ми знаємо лише роки княжіння Святослава (964—972). Помер він порівняно молодим, якщо вказана у літописі дата його народження є вірною.

Роман складається з двох частин. У першій Святослав ще не на першому плані. Основні персонажі — княгиня, мати Святослава Ольга, та рабиня — дівчина Малуша, згодом ключниця великокняжого двору. Для створення образу Малуші у письменника, по суті, не було нічого, крім скупого повідомлення Початкового літопису під 970 роком: «Володимер бо (син Святославів.— О. Б.) бѣ от Малуши, ключницѣ Ользины; сестра же бѣ Добрынь, отец же бѣ има Малѣкъ Любечанинь, и бѣ Добрына уй Володымера»**. Тільки й того. Усе ж інше — і розповідь про походження Малуші та її приїзд до Києва, на «Гору», під щитом брата Добрині, про труди її при князівському дворі, про любов до Святослава, про ставлення до неї Ольги, про її долю після того, як Ольга відіслала її у Будутин, де вона народила й виховувала Володымера, так безжалісно потім у неї відібраного, — все це художній домисел автора, побудований на основі народної творчості та кращих традицій класичної літератури. Малуша має щось спільне з героїнями поем Т. Г. Шевченка. Полохлива дівчина, вивезена з лісової глушини, вона стає старанною та покірливою прислужницею княгині, у купальську ніч піддається коханню Святослава, продовжує любити його і у вигнанні, незмірно тужить у розлуці за своєю дитиною і, діставшись до Києва, лише здалеку може бачити найдорожчих для неї людей. Сцена, в якій вона, як завжди, тиха й покірна, з наказу княгині мие ноги нареченій Святослава угорській королювній Предславі, належить до числа найбільш вражаючих картин першої частини роману. Такою Малуша залишається й надалі. Покірно страждаючи, вона разом з тим сповнена почуття власної гідності.

Їй протистойть Ольга, яку «перекази нарекли хитрою, церква святою, історія мудрою» (Карамзін). Це образ суворої, заглибленої у свої думи жінки-правительниці, що дбає насамперед про єдність та лад у Руській землі, де вона «встановила волості й погости, кожному дала урок та устав», підкоряючися залізному заповіті історії, за яким ламався патріархальний лад і країна переходила на новий шлях від родового й племінного побуту до феодалізму. Цей закон змушує

* Літ. газета.— 1960.— 1 січ.

** Повесть временных лет.— М.; Л., 1950.— Ч. 1.— С 49.

її чинити те, проти чого повстає її мораль і почуття, обурюється совість, але княгиня знає, що піддаватися почуттям не можна, що доводиться відіслати бідну Малушу, стратити голодного смерда Векшу, стерпіти приниження власної гідності під час поїздки до візантійського імператора, примиритися з внутрішніми неполадками перехідного періоду і до кінця твердою рукою тримати владу.

С. Скляренко не вдається до рекомендованого Іваном Франком розмежування історика та історичного белетриста. До описуваних ним подій він підходить і як проникливий митець, і як історик, що сміливо ламає міцно вкорінені історичні традиції. Так, незалежно від цих традицій, висвітлено в Скляренка подорож Ольги до Константинополя та її перебування там. Літопис розповідає, що княгиня Ольга охрестилася у Царграді, що вона «перехитрувала» візантійського імператора, який нібито збирався з нею одружитися (за церковними законами «хрещений батько» не міг одружуватися зі своєю хрещеницею), а потім, одержавши багаті дари від імператора та благословіння патріарха, «з миром вирушила у свою землю і прийшла до Києва».

Інакше змальовує цю поїздку Ольги у Царград Скляренко. В нього Ольга поїхала не за тим, щоб охреститися, а заради того, щоб забезпечити мир між Руссю та могутньою державою «ромейв» (візантійців), встановити й закріпити торговельні та культурні зв'язки між обома народами. Її сподівання не справдилися; лукаві й викрутливі представники візантійського двору обдурювали її, безкінечно затягували переговори, не даючи Ользі певної відповіді.

Коротке й нічим у попередній розповіді не пояснене повідомлення літопису про відповідь Ольги візантійському імператорові: «...Коли постоїш у мене в Почайні, як я в Суді, тоді дам тобі дари, що їх у мене просиш», — набирає нового й цілком умотивованого витрактування в романі Скляренка. Ольга має на увазі тривалий, образливий «карантин», якому її разом з супутниками було піддано, перш ніж допустити до імператора.

Таке творче ставлення Скляренка до літописних свідчень та повідомлень візантійських істориків — Кедріна, Скилиці, Зонари, Лева Диякона* — характеризує його не лише як митця, а і як вдумливого дослідника. Коли для першої частини роману він «шукав поради» в археологів, у народній творчості й лише частково в літописах, то для другої частини «Над морем руським», де розповідається про війни Святослава з болгарами, печенігами, візантійцями, в його розпорядженні були і літописи, і згадана «Історія Лева Диякона», і праці істориків Візантії, і найновіші праці з історії Болгарії, і найголовніше — праці радянських учених, в яких заново переглянуто багато традиційних тверджень. Зокрема, існувала традиція розглядати війни Святослава як загарбницькі. Образ Святослава у Початковому

* Зведення відомостей про військові походи Святослава зроблено ще А. Чертковим («Описание войны вел. кн. Святослава... против болгар и греков в 967—971 годах». — М., 1843). «Історію Лева Диякона» перекладено на російську мову з грецької Д. Поповим (СПб., 1820).

літописі — це образ відважного, але напівдикого войовника: «Князю Святославу възрастшу и възмужавшу, нача вои совокупляти многи и храбры, и легъко ходя, аки пардусъ, войны многи творяще. Ходя возъ по собѣ не возяще, ни котла, ни мясъ варя, по потонку изрѣзавъ конину ли, зверину ли или говядину на углех испекъ ядяще, ни шатра имяше, но подъкладъ постлавъ и сѣдло в головах; тако же и прочии вои его вси бяху. И посылаше къ странамъ, глаголя: «Хочю на вы ити» *.

За візантійськими джерелами виходить, що Святослав вирушив у похід проти болгарів, підкуплений золотом імператора Никифора II Фоки і приваблений вигідним торговельним розташуванням міста Переяславця на Дунаї, де він нібито хотів заснувати столицю руської держави. Як свідчить літопис, він говорить матері: «Не любо ми есть в Києвъ быти, хочю жити в Переяславци на Дунаи, яко то есть середя земли моей, яко ту вся благая сходятся: от Грекъ злато, поволоки, вина и овощеце разноличныя, из Чехъ же, из Угорь серебро и комоны, из Руси же скоро и воскъ, медъ и челядь» **.

У Скляренка Святославові не властива жадібність до здобичі. У своїх походах він не шкодує ні себе, ні своїх воїнів. У критичну хвилину він закликає їх померти — адже «мертвые сраму не имут», — і заклик цей породжено крайньою необхідністю та високим розумінням руської воїнської честі. Створений Скляренком образ Святослава є різко відмінним від традиційного; такого Святослава ми не знайдемо у тих небагатьох письменників, що про них йшлося вище.

До речі, серед них слід згадати й прямого (хронологічно) попередника Скляренка, мало у нас відомого західноукраїнського письменника Юліана Опільського (Ю. А. Рудницького, 1884—1937). Його роман про Святослава «Іду на вас» разом з іншими історичними повістями видано у Львові 1958 р. Роман Ю. Опільського важко зіставляти з твором С. Скляренка за стилем та образами, хоч тематика їх у багатьох моментах збігається. Але Ю. Опільський залишається в полоні традиційних уявлень про Святослава, невгамовного войовника, що заради слави й ратних подвигів нехтує інтересами своєї батьківщини. Він зовсім не є представником народу. Народ, у тому числі й дружина Святослава Малуша, і колишній боярин Мстислав, що ледве не став холопом лихваря Рогдая, і старий Путята, що виступає від імені полянських громад, не схвалюють завойовницьких прагнень Святослава. «Не гляди, княже, чужої землі: шукаючи чужої, не втратив би своєї», — застерігають його люди. «Кривава твоя слава, Святославе, посидів би ти вдома», — каже йому Малуша. Нарешті він і сам усвідомлює свою фатальну помилку. «Добре і похвально є гинути для слави... але краще є жити для рідної землі, жити з народом, трудитися і працювати», — розмірковує Святослав Ю. Опільського перед своєю загибеллю ***.

Цілком іншим постає Святослав у романі Скляренка. Не дикий войовник, а державний муж, що добре засвоїв уроки своєї матері

* Повесть временных лет.— С. 46.

** Там же.— С. 48.

*** Опільський Ю. Іду на вас. Ідоли пануть. Сумерк.— Львів, 1958.— С. 151.

Ольги, він навіть від особистого щастя відмовляється заради блага країни. І в похід свій він вирушає не проти болгарського народу, а проти споконвічного і страшного ворога слов'янських народів — Візантії. Вислухавши візантійського посланника Калокіра, Святослав намагається попередити владаря Болгарії про небезпеку, що загрожує йому, але той вбиває його посла. Розпочавши війну з Болгарією, Святослав дуже швидко залучає на свій бік простих болгар, він воює, по суті, лише з панівною верхівкою Болгарії, яка не боїться потрапити під владу візантійців, оскільки це не загрожує її особистій власності та пануванню над трудящим народом. Не проти Болгарії, а проти одвічного агресора — Візантії воює Святослав.

«В усій зовнішній політиці Святослава та його попередників неважко побачити певне систематичне здійснення завдань, що їх висувала на розсуд того чи іншого князя зростаюча давньоруська держава», — пише радянський історик, акад. Б. Д. Греков*.

Хибну концепцію образу Святослава як «вождя бродячої дружини», «військового авантюриста» відкинуто радянськими істориками, заперечено і в романі Скляренка. Його Святослав — не лише відважний воїн, а й справжній патріот, один з останніх представників «військової демократії», яка створила й захищала Руську державу.

Два різко контрастних світи розкриваються перед нами у романі. Молодій Руській державі, яка тільки-но починає міцніти, протистоїть спадкоємиця Римської імперії — Візантія, що ніяк не хоче відмовитися від ідеї всесвітнього панування, бореться з наслідочими зі сходу, заходу й півночі ворогами, живе у постійній тривозі за своє існування, воює не лише зброєю, а й дипломатичними інтригами, всіляко викручується протягом багатьох століть — аж до остаточного краху у XV столітті. Країна безперервних придворних інтриг, народних повстань, страшних суперечностей між містом і селом, між несказанною розкішшю оздоблених мармуром та золотом палаців і храмів та жахливими злиднями у кварталах міської бідноти, з убожеством пригніченого, обідраного селянства. Ще зберігаються античні традиції, ще є поети, які складають архаїчною мовою описові поеми та багатослівні панегірики. Є вчені, що без кінця пережують спадщину Платона та Аристотеля, намагаючись узгодити її з отцями церкви. Але істориків, що наслідували Фукідїда, дедалі більше витісняють малописьменні монахи-хроністи, які з минулого знають лише Старий завіт, а сучасність описують за чутками, що досягають їхніх самотніх келій. Античні традиції дедалі більше заглушає вплив азійського Сходу, поглинають нескінченні церковні суперечки, фанатичний містицизм ченців, юрби яких зростають день у день. На троні василевс (імператор), вбраний у дорогоцінний одяг й червоні черевики, зі всипаною самоцвітами короною. Намісник вседержителя Ісуса Христа на землі, «божественний», він змушений тремтіти за своє ефемерне існування, яке ось-ось може обірватися після першої-ліпшої чаші вина, куди було вкинуто отруту, чи відкидкала вбивць, що вдерлися уночі до царської опочивальні. У па-

Греков Б. Д. Киевская Русь. — М., 1953. — С. 459—460.

лаці панують «безбороді» — євнухи, вулицями блукають жебраки, мандрівні ченці, юродиві. Запах ладану — і бридкий сморід. Візантія була льохом, заповненим горючими речовинами, готовими щохвилини вибухнути, але вперто трималася протягом тисячоліття.

А майже поруч — молода держава, що тільки-но починає формуватися, де немає ні книжної премудрості, ні здатності до дипломатичного крутіства, немає навіть примітивної релігії, крім віри в успадковані від предків звичаї та поклоніння грубо витесаним з дерева чи каміння ідолам. Щойно намітилося класове розшарування, зовсім недавно піднялися міста, ще оточені лісами, за якими відкриваються дикі степи, звідки ось-ось вискочить печеніг, спритний стрілок з лука.

З одного боку — ранкова зоря — Русь, з другого — пишні при смерки, що затяглися надовго, але не могли приховати в собі при звісток глибокої, безпросвітної ночі. Це Візантія. З одного боку, відверте «іду на ви», з другого — улесливі слова і готовність встромити ножа у спину, до того ж по можливості не своєю, а чужою, підкупленою рукою. Вічне прагнення не лише зберегти самих себе, а й накласти руку на всі навколишні країни, від втраченої Італії до сусідньої Болгарії та далі — до напівзагадкової, з часів Олега та Ігоря загрозливої для імперії держави гіпербореїв, скіфів чи росів.

Ось які картини протистоять одна одній в історичному романі Склярєнка. Ліон Фейхтвангер у післямові до свого роману «Лисиці у винограднику» писав: автор історичного роману «знає, що русійські сили народів залишаються незмінними протягом того часу, відколи існує писана історія. Ці сили визначають собою сучасну історію так само, як визначали історію минулого. Зобразити ці сталі, незмінні закони у дії є, мабуть, найвищою метою, якої може досягти історичний роман. Цього прагне письменник, що в наші дні працює над серйозним історичним романом. Він хоче змалювати сучасність. Він шукає в історії не попелу, а полум'я. Він хоче змусити себе і читача кризь минуле ясніше побачити сучасність»*.

Хай у цих міркуваннях автора «Лисиць у винограднику», «Гойї», «Іспанської балади» нас не задовольняє твердження про незмінність «русійських сил народу», але заключні слова про сучасність, яку можна ясніше побачити кризь минуле, заслуговують на увагу. Пригадується Гоголь, який під час створення «Тараса Бульби» писав поетові М. Язикову⁴: «Бий у минулому сучасне, і потрібної сили набере твоє слово».

Здається, в романі Склярєнка виконано цю заповідь Гоголя. Герої роману — зовсім не наші сучасники, це люди далекого минулого, їхня психологія багато в чому відрізняється від психології людей середини ХХ століття. Автор ніде не припускається модернізації думок і почуттів своїх персонажів. Навіть коли Святослав, відкриваючи Володимирові таємницю його народження від рабині Малупі, переконує його ніколи не соромитися цього: «Хіба сила в тому, що один князь, а один робочич? Сила в тому, хто з них любить Русь, людей

* Фейхтвангер Л. Лиси в винограднике.— М., 1959.— С. 639—694.

наших, землю... Люби й ти її», — навіть ці слова не здаються нам маловірогідними в устах князя-воїна.

Але разом з тим, читаючи роман, крізь події далекого X століття мимоволі повертаєшся думкою до нашої сучасності, до нинішніх лужавих агресорів, що проголошують себе поборниками миру, а самі гарячково готуються до війни, що готові вести з нами переговори про торгівлю та культурне співробітництво і в той же час діють, як стародавня Візантія, яка нацькувала на Русь печенігів, намагалася посіяти ворожнечу між слов'янами, знищити Святославе військо силою своєї зброї і страшного «грецького вогню», поки не переконалася нарешті, що руська сила не хилиться аж до смерті*.

Протиставляючи Русь часів Ольги та Святослава Візантії, Склярєнко не ідеалізує суспільного устрою Київської Русі. Навпаки, на прикладі синів старого Анта — Микули, Бразда, і Сварга він показує, як почуття приватної власності спотворює людську особу, роз'єднує людей. Русь терпить не лише від хозарів, печенігів, ромеїв, а й від внутрішніх ворогів: «Ці вороги між нами, княжичу, вони обікрали землю нашу, взяли поля й ліси, ріки й озера, вони збирають у скотницях своїх золото й срібло, і це вони миряться з хозарами й греками... Хто забуває про Русь, а думає тільки про себе — той наш ворог».

Вже визначились різкі суперечності між «Горою» і торговельно-ремісничим Подолом, між боярами, княжими намісниками — і трудовим народом, простими гриднями. Та попри всі ці суперечності, яскраво й переконливо зображені в романі, одне залишається незмінним у головних персонажів — Ольги, Святослава, Микули — почуття глибокої любові до Руської землі. Старий Ант, помираючи, заповів синові Микулі скарб, схований за городищем над Дніпром. Довго не може розгадати таємницю цього скарбу Микула. Але нарешті прозирає: «Що ж це за скарб? Це земля, на якій жили батько Ант, діди Уліб, Воїк, давні предки... І я хочу жити, хочу, щоб жила ти, Добриня, Малуша. Але жити нам не дають ромеї, вони ідуть на нас. І батьки наші, і діди ходили на ромеїв, били їх. А тепер я чую їх голос, вони кажуть мені: «Йди, Микуло!» От я й мушу йти».

Відчуття єдиної землі Руської, якими пройнято розповіді «Повісті временних літ», «Поученіє Володимира Мономаха», «Слово о полку Ігоревім», проймає весь твір. Більше того, під час війни у Болгарії починає народжуватись і свідомість єдності інтересів усього слов'янства. Дуже показовою є змальована в романі зворушлива дружба руського дружинника Микули та болгарина Ангела.

Такими є основні тенденції роману С. Склярєнка — широкого полотно, що наближається до жанру великої епічної форми. Склярєнко здавна тяжіє до багатопланового повісткування. Але ніде ще завдання створити таке повісткування не було ним розв'язане так вдало.

* Сучасне наукове висвітлення зачеплених тут питань див. у кн.: *Левченко М. В. Очерки по истории русско-византийских отношений.* — М., 1957.

У романі багато дійових осіб, але розміщено їх так, що композиція не втрачає стрункості, увага читача не розпоршується.

Можна сперечатися з автором з приводу деяких окремих питань. Викликає сумнів, чи таким вже необхідним для роману як художнього цілого був екскурс в історію візантійських придворних інтриг. Чи має прямий зв'язок з основними темами роману не позбавлена авантюрного інтересу доля імператриці Феодано? Чи не перебільшив автор її підступність, йдучи за повідомленнями деяких істориків? Можливо, наш автор так багато спинявся на її образі, щоб чіткіше протиставити її себелюбство й порочність іншому образу — княгині Ольги, суворої та владної, але пройнятої турботами не про себе, а про батьківщину та її майбутнє.

Чи не занадто захоплюється автор архаїчними словами — термінами давньоруського й особливо візантійського побуту, змушуючи читача раз у раз шукати пояснень у словнику? Можливо, тут не завжди додержано потрібної міри, хоча загалом уся ця, часом дуже громіздка термінологія візантійських посад, військових найменувань і т. п. підсилює «історичний колорит», допомагає відчутти своєрідність тих далеких часів. Тій самій меті підпорядковано й описи молодої руської столиці та столиці ромеїв, яка вже понад п'ять століть стоїть на берегах Босфору, а також численні описи одягу, зброї і т. п. Безпосередню участь у подіях бере й природа — улюблений Складенків Дніпро з його грізними порогами і Руське море, що несе на своїх хвилях лодії Ольги у Царград, а згодом лодії Святослава до гирла Дунаю.

Велике епічне полотно щедро розцвічене барвистими пейзажами. Цікаво, що тема Русі найчастіше сполучається з картинами ранкової зорі, сходу сонця. Вони символічно підкреслюють юність народу, який щойно вийшов на широку історичну арену для славних і нелегких звершень.

Випущений двома виданнями, роман Складенка викликав численні захоплені відгуки читачів. Кількість таких відгуків, безперечно, зростатиме й надалі. Навіть найвимогливіший критик, хай і не погоджуючись з якимись рисами творчої манери письменника, буде змушений визнати, що ніколи ще в літературі образи Святослава та його оточення, вся епоха X століття не були змальовані так різнобічно й живо, з таким проникненням у психологію дійових осіб і так співзвучно з нашою сучасністю. В цьому безперечно заслуга С. Д. Складенка і його поки що найвище досягнення в галузі словесного мистецтва.

До збірки увійшли найважливіші праці Олександра Івановича Білецького з питань української радянської літератури. Написані в різний час, вони у своїй сукупності дають всебічне уявлення про процес становлення і розвитку української радянської літератури від її початків і до кінця п'ятдесятих років.

Тексти подаються за першодруками, а в тих випадках, коли стаття мала кілька видань,— за найбільш авторитетним джерелом.

В ШУКАННЯХ НОВОЇ ПОВІСТЯРСЬКОЇ ФОРМИ

Вперше надруковано з підзаголовком «Микола Хвильовий. «Сині етюди». Проза. Харків, 1923, стор. 193» в журн. «Шляхи мистецтва» (1923.— № 5.— С. 59—63).

Подається за першодруком.

Стаття О. І. Білецького — перша серйозна спроба аналітичного розгляду феномена художньої прози М. Хвильового, яка стала помітним фактором у розвитку української радянської літератури першого повоєнного десятиліття.

Микола Григорович Хвильовий (1893—1933) — видатний український радянський письменник, один із тих, хто закладав підвалини української радянської літератури. Його художня творчість та публіцистичні й теоретичні статті відіграли значну роль у її ідейно-естетичному формуванні й у визначенні перспективної лінії її розвитку. Письменникові не вдалось реалізувати свою програму розбудови української культури, зокрема й літератури, на основі засвоєння загальнолюдських, світових естетичних цінностей і виведення її на світову арену. Зацькований вульгарно-соціологічною критикою та чиновниками від ідеології за його протидію їх намаганням підпорядкувати художню діяльність бюрократично-адміністративним настановам, принижений їхніми безпідставними звинуваченнями в націоналізмі, в прагненні відірвати українську літературу від російської, письменник покінчив із собою.

Своєю статтею О. І. Білецький відкривав прозу М. Хвильового як нове і дуже своєрідне літературно-художнє явище. У пізніших статтях, написаних наприкінці 20-х років, учений переконаливо показав, що багато українських радянських письменників розпочали свій творчий шлях під безпосереднім впливом прози М. Хвильового.

¹ *Pro domo sua* — у даному контексті цей латинський вираз вжито в значенні — «на свій захист».

² ...гуртка критиків і поетів... «Общество изучения поэтического языка». — Загальновідомою стала скорочена назва цього гуртка — ОПОЯЗ. Друкованим органом ОПОЯЗу були неперіодичні видання — «Сборники по теории поэтического языка». Протягом 1916—1923 рр. вийшло 6 випусків збірника.

³ ...Віктор Шкловський присвятив спеціальну статтю «Тристраму Шенді» Стерна...— Дослідження В. Шкловського «Тристрам Шенді» Стерна и теория романа» вийшло окремим виданням як другий випуск «Сборников по теории поэтического языка» (1921).

⁴ ...в другій своїй книжці (Розанов, 1921 р.) утвердив цілу теорію авторських відступів...— Йдеться про дослідження В. Шкловського, що мало назву: «Розанов. Из книги «Сюжет как явление стиля». Издано ОПОЯЗ.— 1921». Це третій випуск «Сборников по теории поэтического языка».

Розанов Василь Васильович (1894—1957) — російський письменник, публіцист і релігійний мислитель.

⁵ ...виступили під кличкою «Серапионовых братьев» в 1922 р.— Літературна група «Серапионовы братья» виникла 1921 р. у Петрограді. До неї входили, крім названих О. І. Білецьким, ще й такі відомі в російській радянській літературі письменники, як М. Зошенко, М. Тихонов, Є. Полонська, критик І. Груздев. За спогадами К. Федіна, група об'єднувала молодих письменників дуже різних за своїми естетичними уподобаннями, і в цьому плані не була якоюсь єдиною художньою школою, але спільним 'для них усіх було дуже серйозне, проникливе ставлення до мистецтва. Одним з основних постулатів, які декларувала група «Серапионовы братья», було відмежування мистецтва від ідеології, заперечення політизації художньої творчості, увага до проблем літературної техніки, естетичних критеріїв.

⁶ Літературна і художня традиція виростає на ґрунті загальної ідеології епохи...— До цього місця в першодруку додана така примітка від редакції: «Загальної ідеології епохи в кожную добу немає, є стилі ідеологій, скільки в цю епоху є соціальних верств, що борються між собою. В наші часи, як знати, пролетарська література не тільки не має спільної ідеології з буржуазною, а саме своїм завданням має переборювати цю буржуазну ідеологію. Інша річ — питання про вплив буржуазної літератури на пролетарську творчість, чого не можна заперечувати».

⁷ ...можна з певністю чекати від М. Хвильового великих досягнень в області української художньої прози.— Ці заключні слова статті супроводжуються такою редакційною приміткою: «Для автора, очевиднож, існує просто «українська література» і еволюція її форм».

ДВАДЦЯТЬ РОКІВ НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІРИКИ (1903—1923)

Вперше надруковано у літературному альманасі «Плуг. Збірник перший» (X., 1924.— С. 157—185).

Того ж року праця вийшла окремим виданням: Проф. Ол. Білецький. Двадцять років нової української лірики (1903—1923).

У перекладі російською мовою праця надрукована як передмова до «Антології нової української поезії в русских переводах» (X.; К., 1924.— С. 7—63), під заголовком «Новая украинская лирика». В останньому виданні вона трохи скорочена, переважно за рахунок посилань.

Подається за окремим виданням.

Праця О. І. Білецького є першою в українському радянському літературознавстві серйозною спробою аналітичного розгляду здобутків української поезії перших повоєнних років на тлі найважливіших тенденцій і процесів

розвитку української поезії початку ХХ ст. У ній глибоко осмислені визначальні етапи і явища української поезії цього періоду в їх художній генезі й ідейно-естетичній сутності. В основному оцінки й висновки вченого і сьогодні не застаріли.

¹ *«Где из цветов плетет венки Маруся...»* — З вірша О. Ю. Толстого «Ты знаешь край, где все обильем дышит» (1840-і рр.).

² *«Нет, не вьются там по ветру чубы...»* — З вірша О. Блока «Новая Америка» (зб. «Родина». — 1907—1916).

³ *Лист Франка...* — Поетичний лист-відповідь М. Вороному під заголовком «Посвята Миколі Вороному» І. Франко пізніше вмістив перед поемою «Лісова ідилія» (зб. «Semper tigo». — 1906).

⁴ *...поета Некрасова у відомім вірші...* — «Поэт и гражданин» (1856).

⁵ *«Так не ждай же, друже милий...»* — З «Посвяти Миколі Вороному», процитовано тут за текстом альманаху «З-над хмар і долин» (1903). У пізнішій публікації (зб. «Semper tigo») останні два рядки цитованого уривка подано в іншій редакції («Безсмертна чудотворна фея, Правда іскра Прометей»).

⁶ *...єдино мужньою душею серед багатьох чоловіків-поетів.* — Із статті І. Франка «Леся Українка», вперше надрукованої 1898 р. у «Літературно-науковому віснику» (Кн. 7. — С. 6—27).

⁷ *Франко колись виправдувався.* — Див. статтю І. Франка «Наша поезія в 1901 році» (Літературно-науковий вістник. — 1902. — Кн. 1. — С. 33—34). Уривок із статті І. Франка, що наводиться тут, передається не дослівно, тільки переказується. В оригіналі він має такий вигляд: «Ми друкували все те, в чому бачили іскру таланту, ширший, хоч не раз і не зовсім бездоганний вислов дійсного чуття і серйозну працю над формою. Ми радувалися тій різnorodності тонів і форм, тому багатству мотивів і тій життєвій правді, що виявляється у наших новіших поезіях. Ми бачили майже у всіх наших новіших поетів змагання визволитися з пут шаблону, позбутися клейма епігонів стилю Шевченка, який для свого часу — з початку 40-х років — був новиною, дійсною революцією».

⁸ *Я сам був би собі простив...* — Уривок з авторської передмови до збірки П. Карманського «Пливем по морю тьми» (1909). Процитовано неточно, з пропусками. В оригіналі так: «Я сам був би собі простив сю хвилю слабості, в якій знизив би ся до сентиментального «confiteor», був би простив в ім'я довгих терпінь в сім царстві тьми і брехні...»

⁹ *О суспільносте, зі щирого серця — я дуже горджу тобою!* — Цитується неточно. В оригіналі: «О суспільносте, зі щирого серця і дуже горджу тобою!»

¹⁰ *«Kennst du das Land»* — «Чи знаєш ти цей край» (нім.).

¹¹ *...«величчю терпінь».* — Із вірша П. Карманського «Острів» (цикл «В ярмі» зі зб. «Пливем по морю тьми»). Останній рядок твору, звідки взято цей вислів, звучить так: «І величчю терпінь тривожиш ворогів».

¹² *...обмерз мені весь світ, життя і люди.* — Рядок з вірша П. Карманського «Чоло моє побілене журбою...» (цикл «А може, по літах розлуки...» зі зб. «Пливем по морю тьми»).

¹³ *...марксистського щомісячника «Дзвін»...* — Літературно-науковий і громадський журнал «Дзвін» видавався в 1913—1914 рр. у Києві групою літераторів, які належали до УСДРП, був органом цієї партії.

¹⁴ *...перша збірка «Огнецвіт», 1909 р.* — Рік виходу збірки «Огнецвіт» вказано неточно. Треба — 1910.

¹⁵ «Дзеньки-бреньки» — назва одного з віршів збірки «Огнецвіт».

¹⁶ ...«не в екстазі — декадансі, та не в важкім, соннім трансі!..» — Початкові рядки вірша «З вітром» (зб. «Контрасти». — 1913). Цитується неточно. В оригіналі: «Не в екстазі — декадансі, Не в сновійнім хорім трансі!..»

¹⁷ Як метеор (заголовок однієї із збірок Чупринки) пролетів... — Йдеться про збірку Г. Чупринки «Метеор» (1910).

¹⁸ «Нині Шевченко — у мене під ногами». — Із збірки М. Семенка «Державня» (1914).

¹⁹ ...заявляє про свій намір... — «Роздягнусь біля Хмельницького, покажу всім, що в мене красиве тіло» (див. твір М. Семенка «Тов. Сонце». — 1919).

²⁰ «Алейтеся, звуки тимпанів-тромбонів»... — Із вірша «Рекомендація» (зб. «П'єро задається». — 1918).

²¹ Починаючи від першого універсалу Центральної Ради і од «куцої автономії» 10 червня 1917 року... — Після Лютневої буржуазно-демократичної революції 1917 року на Україні, як і в усій Російській імперії, встановилось дво-владдя. Поряд із місцевими органами буржуазного Тимчасового уряду на Україні виникла Центральна рада, утворена на загальнодемократичних засадах і на багатопартійній основі, яка обстоювала автономію України в межах Російської держави. Однак Тимчасовий уряд, продовжуючи великодержавницьку шовіністичну політику щодо національних окраїн колишньої царської імперії, відкидав навіть саму можливість будь-яких кроків у напрямі автономії України. В умовах піднесення національно-визвольного руху Центральна рада зважується на більш рішучі дії. Своім першим Універсалом від 10 червня 1917 року вона в односторонньому порядку проголосила автономію України.

Але вимога навіть цієї, справді «куцої», автономії викликала рішучий опір з боку Тимчасового уряду, який був підтриманий не тільки буржуазними партіями, а й меншовиками та есерами. А кадетська газета «Речь» виступила з прямими погрозами на адресу українського народу. На підтримку демократичних вимог першого Універсалу виступила тільки більшовицька партія.

²² ...автомобілі більше пихкають... — Цитується з перестановкою порядку розміщення слів. Вираз «автомобілі більше пихкають» мав би стояти в кінці цитованого уривка. Див. в оригіналі: «...коли над усім Подолом панує тільки одна труба млина Бродського... що ківські будинки тільки з величезною натяжкою репортери величають хмародерами, а футуристи хмародриями... автомобілі більше пихкають і смердять, ніж носяться...»

²³ ««Dolce far niente»». — Тут: солодке неробство (*it.*).

²⁴ Товариш — Сонце. — Назва твору М. Семенка в оригіналі — «Тов. Сонце».

²⁵ ...«соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити»... — Із вірша «Антистрофа» (зб. «Замість сонетів і октав». — 1920).

²⁶ ...«і бурі, і грози, й рокотання — ридання бандур». — Із вірша «Там тополі у полі...» (зб. «Сонячні кларнети». — 1918).

²⁷ ...«та пень обгорілий мов ніл»... — Із вірша «Світає» (зб. «Сонячні кларнети»). Цитується за першим виданням збірки. — 1918 р. У пізніших перевиданнях — інша редакція: «То темний бовван на козачий могилі Про давнє, мигуле кричить мовчазливо».

²⁸ ...части польського поета Макса Якоба. — Йдеться про французького поета Макса Якоба (1876—1944). Його книга «Поэтическое искусство» (1922), що утверджувала ірраціоналізм, відмову від сюжету, а також його вірші, про-

йняті релігійними мотивами, фантастичними нечіткими образами, побудованими на алітераціях, мали вплив на сюрреалістів.

²⁹ ...або острів, де Діккенс усміхався крізь туман, або мармур венеціанських колон і сходів...— Перефразовані рядки з вірша М. Рильського «Синя далечінь» (зб. «Синя далечінь».— 1922). У М. Рильського:

Деся острів є, що осіяв Шекспір,
Де Діккенс усміхався крізь туман...
Хай хоч вві сні венецькі води,
І мармур сходів та колон...

³⁰ В. С. в журналі «Червоний шлях».— 1923.— № 3.— С. 294.— Йдеться про рецензію Валер'яна Поліщука на збірку Максима Рильського «Синя далечінь» («Червоний шлях.— 1923.— № 3.— С. 293—294), підписану ініціалами В. С. Про авторство цієї рецензії див.: *Півгорадні В.* До словника псевдонімів українських радянських письменників // Архіви України.— 1966.— № 5.— С. 105.

³¹ ...радянська Венгрія...— Йдеться про Угорську Радянську Республіку, що була проголошена 21.III. 1919 р. в період революційного піднесення під впливом Великої Жовтневої соціалістичної революції. У серпні 1919 р. силами інтервентів і угорської контрреволюції Угорська Радянська Республіка була придушена.

³² *Пролеткульту* — культурно-освітні і літературно-мистецькі організації, створені у вересні 1917 року з метою організації руху мас за оволодіння вою, пролетарською культурою. Теоретики «Пролеткульту» (О. Богданов, В. Плетньов) обстоювали ідею «чистої» пролетарської культури, відкидали класичну спадщину. Платформа «Пролеткульту» була розкритикована В. І. Леніним та в листі ЦК РКП(б) «Про пролеткульту» (1920), де вказувалося на необхідність залучення до справи будівництва нової культури найширших верств населення, використання прогресивних надбань культурної спадщини. Організації «Пролеткульту» були й на Україні, їх орган — журнал «Зори грядущего» — виходив у Харкові. 1932 року організації «Пролеткульту» припинили своє існування.

М. ЗЕРОВ. КАМЕНА.

Вид-во «Слово». Київ, 1924.— С. 76. Вперше надруковано в журн. «Червоний шлях».— 1924.— № 6.— С. 271—272.

Подається за першодруком. Це — перший друкований відгук про творчість М. Зерова, який був не тільки видатним літературознавцем, а й поетом зі своїм неповторним почерком.

Микола Костянтинівич Зеров (1890—1941) розпочинав свій шлях в літературі передусім як перекладач і критик. У 1920 р. у видавництві «Друкар» вийшла його збірка «Антологія римської поезії», в якій вміщено переклади творів найвизначніших римських поетів (Катулла, Вергілія, Горація, Проперція, Марціала). За художнім рівнем ці переклади з повним правом можна віднести до найвищих зразків перекладацького мистецтва. Як поет М. Зеров виразно заявив про себе збіркою «Камена», у якій, поряд з новими перекладами, вміщені й оригінальні поетичні твори. Примикаючи до літературної групи «неокласиків», М. Зеров як поет віддавав перевагу канонічним літературним формам (сонет, александрійський вірш, елегійний дистих), досягнувши в них справжніх художніх висот.

Та творчий шлях М. Зерова, який розпочався таким високим художнім злетом, був короткий: обірвався у сталінських таборах.

Відгук О. І. Білецького засвідчує його вірність таким художньо-естетичним принципам, коли літературні твори оцінюються передусім за рівнем і своєрідністю таланту їх автора.

Підтвердженням справедливості й точності оцінок, які давав М. Зерову О. І. Білецький ще в 1924 р., можуть бути слова М. Рильського, сказані більш як через сорок років після того. У передмові до збірки вибраних творів М. Зерова, виданої 1966 р., він писав: «Канонічні форми Зерова, поєднані з неастанною увагою до багатства, чистоти й милозвучності мови, я рішуче вважаю прогресивним явищем в українській радянській поезії».

¹ *Ередіа Жозе-Марія (1842—1905)* — французький поет, належав до літературного угруповання «Парнас», представники якого вирішального значення надавали формі й знецінювали зміст. Група «Парнас» існувала у французькій поезії 50—60-х рр. XIX ст., видала три поетичні збірки «Сучасний Парнас». Єдина збірка творів Ередіа, що мала назву «Трофеї», вийшла 1893 р. у Парижі.

² *...теми оригінальних сонетів — Хірон, Саломея, Навсікая, Тесей, Гільгамеш, Александрія, князь Ігор, Турчиновський...* — Сонети на згадані теми мають у збірці М. Зерова ідентичні їм заголовки — «Хірон», «Саломея», «Навсікая», «Тесей», «Гільгамеш», «Олександрія», «Князь Ігор», «Турчиновський». У заголовки тут винесено імена історичних та міфічних постатей, до яких звертається перекладач. Здійснені ним переклади з Ередіа увійшли до збірки його творів «Сонеты и другие стихотворения» (СПб., 1907).

³ *«Sur l'Othrys», «Epigramme votive», «Aux montagnes divines» i «Les conguerants».* — У перекладі М. Зерова ці сонети Ередіа мають такі заголовки: «На Отрії» (Отрія, Отріспірський кряж у Північній Греції), «Присвятний напис», «Горам божественним», «Конкістадори».

ПРО ПОЕЗІЮ МИХАЙЛА ДОЛЕНГА

Вперше надруковано в журн. «Червоний шлях». — 1923. — № 8. — С. 325—328. У заголовок винесено бібліографічні дані про рецензовані книги: *М. Доленго*. Блакитна жалоба. — Поезії. — Збірка перша (1920). — Харків, 1923. Вид. «Цех каменярів». С. 29+2; *Litterae*. — Моє письмо. — Збірка третя (1922—VIII—1923). Харків, 1923. «Цех каменярів». С. 61+3.

Подається за першодруком під редакційною назвою.

¹ *Доленго Михайло Васильович* (справжнє прізвище — Клоков М. В. (1896—1981) — український радянський поет, літературний критик, вчений-ботанік. Активно виступав як поет у 20-і роки, видав кілька поетичних збірок: «Об'єктивна лірика» (1922), «Блакитна жалоба» (1923), «*Litterae*: Моє письмо» (1923), «Узмінь» (1928), «Роздуми» (1961).

² *...відповіли «червоним заспівом».* — Від назви вірша В. Чумака «Червоний заспів» (1919).

³ *«Ідуть червоні легіони».* — Із вірша М. Доленга без заголовка (1918) у збірці «Об'єктивна лірика» (1922).

⁴ *«Як солдати... Прокльонами повні вщерть...»* — Із вірша М. Доленга «Двадцятий рік» (зб. «*Litterae*»).

«Вісті» — «Вісті ВУЦВК», щоденна українська республіканська газета, що видавалась у Києві (1919, 1934—1941) і Харкові (1920—1934).

Вперше надруковано в журн. «Червоний шлях» (1926.— № 2.— С. 124—129; № 3.— С. 133—163).

У значно скороченому вигляді (без першої частини і з багатьма купюрами у другій) стаття увійшла до п'ятитомного Зібрання праць О. І. Білецького (К., 1966.— Т. 3.— С. 3—36) під редакційним заголовком «Становлення української радянської прози».

Подається за першодруком.

Статтю О. І. Білецького, власне, і розпочинається предметна розмова в українській критиці про джерела, шляхи і перспективи розвитку української радянської прози першого післяжовтневого десятиліття.

¹ «*Sub specie*» — з точки зору (лат.).

² «*Не бойтесь резких осуждений, но учительных похвал...*» — Із поезії Б. Баратинського «К ...» (1826). Цитується неточно. В оригіналі: «Не бойсь едких осуждений...»

³ «*Lust zu fabulieren*» — дослівно: бажання вигадувати байки (нім.). У переносному значенні: прагнення творити.

⁴ Горбачов Георгій Юхимович (1897—1942) — російський радянський критик і літературознавець. О. І. Білецький звертається до його праці «Очерки современной русской литературы» (1924), в якій дається систематичний огляд літератури 20-х рр.

⁵ «*l'esprit moderne*» — дослівно: винішній, сучасний дух (фр.).

⁶ ...оповіданням Тарасова-Родіонова «Шоколад»... — Повість російського письменника О. Г. Тарасова-Родіонова (1885—1938) «Шоколад» (1922) на початку 20-х рр. була широковідомою завдяки гостро поставленій темі шкідливого впливу буржуазної ідеології та утвердженню думки про несумісність особистих інтересів і громадського обов'язку.

⁷ «*Voici*» — ось, так (фр.).

⁸ «Підручника історії української літератури». — Йдеться про «Підручник історії української літератури» О. Дорошкевича, що вийшов 1924 р. у видавництві «Книгоспілка». У 6-му (кінцевому) розділі цього підручника, присвяченому українському літературному процесові після Жовтня, наводяться короткі відомості про письменників-прозаїків, які активно заявили про себе у цей період.

Дорошкевич Олександр Костювич (1889—1946) — український радянський літературознавець, автор праць про Т. Шевченка, Марка Вовчка, І. Карпенка-Карого, кількох підручників з української літератури, які протягом 20-х — поч. 30-х рр. витримали кілька видань. У 1946 р. захистив у Москві докторську дисертацію про творчість Марка Вовчка, офіційним опонентом якої був О. І. Білецький.

⁹ «Книгар» — щомісячний критико-бібліографічний журнал, що виходив у Києві протягом 1917—1920 рр. (у видавництві «Час»). Найважливішим у журналі був відділ бібліографії і критики. На його сторінках активно виступав авторитетний у 20-і роки літературознавець і критик академік АН УРСР Сергій Олександрович Єфремов (1876—1937), пізніше несправедливо засуджений у зв'язку з фальсифікованим процесом міфічної «Спілки визволення України».

¹⁰ ...у стилі «97» або «Комуни в степах». — Йдеться про п'єси видатного українського радянського драматурга Миколи Гуровича Куліша (1892—1942), що були опубліковані у 1924 р.

¹¹ ...у стилі В. Шишкова...— Шишков Вячеслав Якович (1873—1945) — російський радянський письменник, автор широковідомих романів «Угрюм-река» та «Омелян Пугачов», оповідань, написаних у оповідній манері. Окремі з оповідань В. Шишкова перекладені українською мовою.

¹² ...автора «Силуетів»...— «Запорошені силуети» — перша збірка оповідань Б. Антопенка-Давидовича (1925).

¹³ ВУАН — Всеукраїнська Академія наук, офіційна назва Академії наук Української РСР до 1936 р.

¹⁴ «Культура і побут» — додаток до газети «Вісті», органу Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету Рад робітничо-селянських та червоноармійських депутатів (1920—1927). Видавався у Харкові протягом 1925—1927 рр.

¹⁵ «Плужанин» — щомісячний літературно-художній і критичний журнал, орган Спілки українських радянських селянських письменників «Плуг». Видавався в Харкові у 1925—1927 рр.

¹⁶ «Камо грядеши?», «Думки проти течії» — збірки памфлетів М. Хвильового на літературні теми, що вийшли у 1925, 1926 рр.

¹⁷ ...славнозвісної віднини дискусії 1925—1926 рр.— відома дискусія 1925—1926 років про шляхи розвитку української літератури, започаткована виступами М. Хвильового.

¹⁸ ...листи до літературної молоді Хвильового...— Памфлети М. Хвильового із збірки «Камо грядеши?», написані у формі звертання до літературної молоді («Про сатану в бочці, або Про графоманів, спекулянтів та інших «просвітян» (Перший лист до літературної молоді)»; «Про Коперніка з Фравенсбергу, або Абетка азійського ренесансу в мистецтві (Другий лист до літературної молоді)»).

¹⁹ ...давніших творах... С. Жигалка...— Психологічні оповідання Сергія Жигалка, що епізодично з'являлись в українській періодиці протягом 1924—1926 рр. («Дід Макар», «В санаторію», «Талісман», «Степом», «Тумба», «Ранкові роси», «Жовтень»),— побутові малюнки з тогочасного життя народу. У них виразно відчувається вплив раннього Хвильового.

²⁰ Знаменита своєрідна «Свиня»...— оповідання М. Хвильового із збірки «Сині етюди» (1923).

²¹ «Ессе ното» — це людина (лат.).

²² ...як у давньому Миргороді, величезна невисохла «калюжа»...— ремінісценція з повісті М. В. Гоголя «Повість о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» (...на ней находится лужа, удивительная лужа! единственная, какую только вам удавалось когда видеть!) — розд. IV).

²³ «Квартали» — альманах, що вийшов у Харкові 1924 р.

²⁴ «...нервовий темп міського життя» (як кажуть деякі з наших критиків) унеможливорює форму роману...— Див. статтю Ф. Якубовського «До кризи в українській художній прозі» (Життя й революція.— 1926.— № 1).

²⁵ До останнього часу ми мали в цій галузі лише «Американців» О. Досвітнього...— Роман О. Досвітнього «Американці» вийшов окремим виданням у Харкові 1925 р.

²⁶ ...на взірєць «За двома зайцями»...— Комедія М. Старипького «За двома зайцями» окремою книжкою вперше надрукована 1924 р. (видавництво «Рух»).

²⁷ ...автор «Буйного змелю» пише тепер великий твір з доби махновщини...— Твору на цю тему О. Копиленко за життя не опублікував.

²⁸ ...ходять поголоски про великий роман «утопічного» характеру, що його

написав Винниченко...— Роман «Сонячна машина» В. Винниченка вийшов на Україні окремим виданням у 1928 р. Тоді ж О. І. Білецький відгукнувся на нього статтею, що була надрукована в журн. «Критика» (1928.— № 2). Див. цю статтю у цьому виданні.

²⁹ ...маловідомий поки що Сандро Касьянюк має дані зробитися в майбутньому українським Уеллсом...— У періодиці початку 20-х рр. з'явилося кілька фантастичних оповідань молодого письменника Сандро Касьянюка (Нова утопія // Шляхи мистецтва.— 1922.— № 2; Машинне весілля // Культура і побут.— 1925.— № 12), але в подальшому це прізвище більше не зустрічається на шпальтах періодичних видань.

³⁰ Один з критиків навіть запевняє, що до них можна доторкнутися руками...— Див. рецензію Ю. Магоня на окреме видання оповідання І. Сенченка «Інженери» (Нова книга.— 1925.— № 7—8.— С. 30).

³¹ «Pendant» — тут: паралель (фр.).

³² «Севастопольские очерки» Л. Толстого...— Тут описка, треба — «Севастопольские рассказы».

³³ ...романи Сінклера — і «Негри», і «Король Вугіль»...— Соціальні романи американського письменника Ептона Сінклера на той час уже були відомі в українських перекладах.

³⁴ ...«не спускають, а возвышают»...— Із вірша А. Фета «Горная высь» (1882).

³⁵ «Sturm und Drang» — буквально: буря й натиск (нім). Від назви літературного та суспільного руху в Німеччині 70—80-х рр. XVIII ст., що виражав протест проти феодального деспотизму.

³⁶ ...«пустыни, волн края жемчужны, и море, и обрывы скал»...— З роману О. С. Пушкіна «Евгений Онегин» (уривки з «Путешествия Онегина»). Цитується неточно. В оригіналі: «Пустыни, волн края жемчужны, и моря шум, и груди скал».

³⁷ ...здания Ф. Якубовського... Могилянського...— Див. рецензії на збірку оповідань Ю. Яновського «Мамутові бивні» Ф. Якубовського (Життя й революція.— 1925.— № 9), М. Могилянського (Червоний шлях.— 1925.— № 10).

³⁸ Беню П'єр (1886—1962) — французький письменник, автор пригодницьких романів, що побудовані на екзотичному матеріалі.

³⁹ Лоті П'єр (1850—1923) — французький письменник, літературна манера якого складалася під впливом натуралістичної та символістської прози; творець так званого «колоніального роману».

⁴⁰ Фарер Клод (1876—1957) — французький письменник, автор популярних пригодницьких романів і оповідань.

⁴¹ Саліаса — Саліас де Турнемир Е. А. (1840—1908) — російський письменник, автор історичного роману «Пугачевцы» (1874).

⁴² Беню Олександр Миколайович (1870—1960) — російський художник.

⁴³ Сомов Костянтин Андрійович (1869—1939) — російський художник.

⁴⁴ ...«потребує думок та думок»...— Із статті О. С. Пушкіна «О прозе» (1822).

УКРАЇНЬКА ДРАМАТУРГІЯ ПІСЛЯЖОВТНЕВОЇ ДОБИ

Вперше надруковано з підзаголовком «Попутчики» в тижневику «Нове мистецтво» (1926.— № 28.— С. 12—13).

Подасться за першодруком.

¹ *«І день іде, і ніч іде»...*— Перший рядок однойменної поезії Т. Г. Шевченка (1860).

² *...як та примхувата Галя в байці Глібова...*— Персонаж байки Л. Глібова «Вередлива дівчина» (1890).

³ *«Що більше важить на терезах вічної правди...»*— Слова Яна, одного з персонажів драми Я. Мамонтова «Над безоднею» (перша дія).

⁴ *«Що має більшу силу над душею людини...»*— Репліка Марини, героїні драми Я. Мамонтова «Над безоднею» (перша дія).

⁵ *...приєднуються впливи Верхарнових «Зір»...*— Йдеться про драму Е. Верхарна «Зорі» (1898), що провикнула революційними мотивами.

⁶ *...ще не видрукунаній комедії Мамонтова...*— Йдеться про комедію «Рожеве павутиння», що вийшла окремим виданням у 1928 р.

⁷ *«...ударит по серцям с неведомой силой»*— Із вірша О. С. Пушкіна «Ответ анониму» (1830).

ДМИТРО ЗАГУЛ

Уперше надруковано як передмову до книги *Загул Дмитро*. Мотиви (X., 1927.— С. 7—27).

Подається за першодруком.

¹ *«До останніх днів війни в тому селі... а потім назад відкупили...»*— Цитата з «Автобіографії» Д. Загула, вміщеної у збірці «Мотиви» перед текстами віршів (С. 31—38).

² *...в особі «нетрудних, пекунів... аридників»...*— З «Автобіографії» Д. Загула (зб. «Мотиви».— С. 32).

³ *...«сподобались мені оповідання... Скільки пісень переслухав я з цієї гуцульської епопеї!»*— З «Автобіографії» Д. Загула (зб. «Мотиви».— С. 32).

⁴ *«Ми сліпли од голоду, така хвороба була у нас від недоїдання...»*— З «Автобіографії» Д. Загула (зб. «Мотиви».— С. 33).

⁵ *«Класична німецько-українська гімназія..., до заборонених радикальних та соціалістичних ідей».*— З «Автобіографії» Д. Загула (зб. «Мотиви».— С. 34—35).

⁶ *...у своєму першому збірнику «З зелених гір»...*— Тут неточність. Перша поетична збірка Д. Загула «Мережка» вийшла 1913 р. у Чернівцях як видання газ. «Нова Буковина». Збірка вміщувала вірші, що протягом 1912—1913 рр. друкувались у цій газеті. «З зелених гір» — друга збірка поета.

⁷ *...«под грубою корою вещества... нетленную порфиру»...*— З поеми В. Соловйова «Три свідання» (1898).

⁸ *На сторінках «Музагету» видрукунано його велику теоретичну статтю...*— Йдеться про статтю Д. Загула «Поезія як мистецтво», надруковану в журн. «Музагет» (1919.— № 1—3.— С. 79—96) під псевдонімом «І. Майдан».

⁹ *У цій «країні мрій» немає ні сліз, ні горя, ні болю, ні нещастя...*— Довільний переказ трьох рядків вірша Д. Загула «Я йду в країну мрій...» (зб. «На грані».— 1919).

¹⁰ *У 1919 році він ще хитався, не знаючи, що вибрати...*— Цей висновок О. І. Білецький будує на основі вірша «Марія і Мара», що датується 1919 р., але був опублікований під цією назвою 1925 р. у збірці «Наш день».

¹¹ *...«вільну, ритмовану мову»...*— Із вірша «Дифірамб пісні» (зб. «Мотиви»).

¹² *«О любя земле, рідна земле... бо я до смерті тільки твій».*— Із вірша «Далекі заклики» циклу «На відпочинку» (зб. «Мотиви»).

¹³ *«Сили ще стільки, й запал ще є!.. Я ще живий поет!»* — Із вірша «Вечірнє» циклу «На відпочинку» (зб. «Мотиви»).

¹⁴ *«...говорить не про занепад сил і замирання таланту, це признак одужування, відродження новизани...»* — Із статті А. Лебеда «Од символізму до революційної літератури» (Життя й революція.— 1925.— № 6—7). Нижче цитата із цієї ж статті.

¹⁵ *«...дійсний світ оббити в пісні мусить...»* — Із вірша «Різні мотиви», яким відкривається зб. «Мотиви».

¹⁶ *Життя, як море... Він мусить знати всі його мотиви.* — Заключні рядки вірша «Різні мотиви» (зб. «Мотиви»).

ВАСИЛЬ АЛЕШКО

Вперше з підзаголовком «До 20-річного ювілею поета» надруковано в журн. «Плужанин» (1927.— № 11.— С. 66—71).

Подається за першодруком.

¹ *Алешко Василь Іванович (1889—?)* — український радянський поет і журналіст, автор кількох збірок поезій («Поезії. Книжка перша».— 1920; «Громодар».— 1920; «Степи цвітуть».— 1928), гуморесок («Герниця».— 1925; «Кислиця».— 1927), численних нарисів. Активно виступав у 20-і роки. Незаконно репресований у роки сталінщини (загинув у таборах).

² *«...у першому ж збірнику радість з журбою обнялась»*... — Від назви першої збірки поезій О. Олеся «З журбою радість обнялась» (1907).

³ *«Убогії ниви, убогії села...»* — Із вірша Б. Грінченка «Смутні картини» (зб. «Пісні Василя Чайченка».— 1884).

⁴ *«Ні пісні, ні слова — затихла розмова...»* — Із вірша Б. Грінченка «На полі» (зб. «Пісні Василя Чайченка»).

⁵ *«Там сухое убирают...»* — Із вірша А. Майкова «Сенокос».

ВОЛОДИМИР СОСЮРА

Вперше надруковано в журн. «Красное слово» (1928.— № 5.— С. 141—150).
Подається за першодруком.

¹ *«Ударом зрушив комунар... Червоні зорі...»* — Початкові рядки вірша В. Еллана «Червоні зорі».

² *«...Хай загине і пам'ять... Грими ж фанфар мідяний тон!»* — Із вірша В. Еллана «Після Крейцерової сонати» (1919).

³ *«...с установкой на биографическую легенду о самом себе.»* — Тут наводяться думки, висловлені у статті відомого російського літературознавця Б. В. Томашевського «Литература и биография» (Книга и революция.— 1923.— № 4.— С. 6—3).

⁴ *«...когда бывший гайдамак петлюровской «армии» сознательно перешел туда, куда «его звали его мечты» и стал красноармейцем.»* — Під час громадянської війни В. Сосюра ще молодим хлопцем був мобілізований у петлюрівську армію, звідки втік і вступив до Червоної Армії. Про цей факт своїй біографії поет детально розповідає у спогадах, що під заголовком «З минулого» друкувались у журналі «Червоний шлях» за 1926 р. (№ 10). О. І. Білецький, розглядаючи процес формування Сосюри-поета, в багатьох моментах спирається на ці спогади.

⁵ ...оригинальное сочетание образных элементов (зрительных и пространственных, моторных и временных)...— Див. статтю Я. Савченка «Володимир Сосюра» (Життя й революція.— 1925.— № 8.— С. 23).

⁶ ...оригинальность, неожиданность комбинаций этих элементов творчества...— На цю особливість образної системи поезії В. Сосюри звертається увага у названій вище статті Я. Савченка.

⁷ ...испытанные им влияния со стороны имажинистов, неоклассиков...— Така думка висловлювалась у статті М. Доленга «Поет і побут. Деякі міркування про походження поетичних стилів» (Червоний шлях.— 1926.— № 10.— С. 192).

⁸ ...смешивший когда-то публику «Сенсациями 2-жи Курдюковой» Мятлева? — Гумористична поема російського поета Мятлева І. П. (1796—1844) названа тут скорочено. Повна її назва така: «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границей — дан л'энтранже».

⁹ ...оригинальные, четкие, полные эмоционального содержания художественные образы...— Див.: Дорошкевич Ол. Підручник історії української літератури (Х.; К., 1924.— С. 328).

¹⁰ ...«где шумят от земли метеоры...» — Із вірша В. Сосюри «На снігу». — 1923 (зб. «Осінні зорі»).

¹¹ ...«о, мои исканья, грезы-метеоры...» — Із вірша «Голову розбив я об каміння неба...». — 1922 (зб. «Осінні зорі»).

¹² ...«несутся они метеорами... где-то по дальним мирам...» — Із вірша «На шматки порізав свою душу». — 1922 (зб. «Осінні зорі»).

¹³ ...блеснули, словно метеоры, из тьмы расстрелянных очей... — Із вірша «Маслини в далі — чередую...». — 1924 (зб. «Місто»).

¹⁴ ...«чи й на Марсі такі ж менестрелі?» — Із вірша «На снігу». — 1923 (зб. «Осінні зорі»).

¹⁵ ...«то розгинае... даль не менестрель Гренади...» — З поеми «Осінні зорі». — Ч. V (зб. «Осінні зорі»).

¹⁶ ...«менестрелі цвітуть у печальній, у тижій душі...» — Із вірша «У далеку од мене дорогу...». — 1924 (зб. «Сьогодні»).

¹⁷ ...«стопиги за горлянку небо і видерти йому останне око — сонце...» — Із вірша «Хто розуміє цей жах, коли душа одинока...». — 1922 (зб. «Осінні зорі»).

¹⁸ «І з зорь тремтючий міст... для нас прядуть...» — Останні рядки поеми «Червона зима» (1920). У пізнішій редакції: «Із зір сяйливий...»

¹⁹ «Губи в губи... тепло і вишнево... монотонно гуде камертон...» — Із вірша «Губи в губи... тепло і вишнево...». — 1923 (зб. «Осінні зорі»).

²⁰ «Гам, за тижими леліючими гранями... про далеку Іранію». — Із вірша «До брами». — 1923 (зб. «Осінні зорі»).

²¹ «Кавказе дальній мій... свої пісні-мечі». — Із вірша «Кавказ». — 1923 (зб. «Місто»).

²² «Щоб не знав, не думав я нічого... самотньо юним йогом...» — Із вірша «Ганна». — 1925 (зб. «Сьогодні»).

²³ «Пливають Оріонами саги... не звертає уваги...» — Із вірша «На розі». — 1925 (зб. «Сьогодні»).

²⁴ «Мой милый Кампанелло!» — Із вірша «Я зустрів тебе таку веселу...». — 1924 (зб. «Сьогодні»). Цитується неточно. В оригіналі: «Мій юний Кампанелло!»

²⁵ «Співай. Бо стримати не в силах, що ллється, через край». — Із вірша «Ганна». — 1925 (зб. «Сьогодні»).

⁶⁶ «...навіть матюки якісь там гарні...» — Із вірша «Завод... Гуде, гуде, гуде...». — 1921 (зб. «Червона зима»).

²⁷ «...місто взяло в ромби і квадрати всі думки, всі пориви мої...» — Останні рядки вірша «Місто» (1923) з однойменної збірки.

²⁸ «Але серце у мене козаче... горобця і зорю малинову...» — Із вірша «Не зустрінусь у полі я з вечором...». — 1923 (зб. «Місто»).

²⁹ «...сплелися боротьба й кохання — і кращий хто, не знаю я...» — Останні рядки поеми «Залізниця» (1924).

³⁰ «Сейчас мы, быть может, не будем захвачены... непосредственными симпатиями, а не умом...» — Цитата з лекції А. В. Луначарського «Французская литература эпохи Великой революции» (лекція восьма з курсу «История западноевропейской литературы в ее важнейших моментах», прочитаного в 1923—1924 рр. у Комуністичному університеті ім. Я. М. Свердлова. Надруковано у 1924 р.). Продитовано, очевидно, по пам'яті, оскільки в оригіналі цей уривок дещо відмінний стилістично.

³¹ «На Захід, на Захід...» — Із однойменного вірша збірки «Червона зима».

³² «...четыре книги лирики Сосюры... неуспокоенный образ...» — Із статті М. Зерова «Володимир Сосюра-лірик» (Життя й революція. — 1925. — № 9. — С. 33).

³³ «Чи є в житті яка мета, чи люди ми, чи тіні?..» — Із однойменного вірша збірки «Сьогодні».

³⁴ «...хороший реализм и прозрачная ясность наблюдения...» — Із статті М. Зерова «Володимир Сосюра-лірик» (Життя й революція. — 1925. — № 9. — С. 32).

«СОНЯЧНА МАШИНА» В. ВИННИЧЕНКА

Вперше надруковано в журн. «Критика» (1928. — № 2. — С. 31—43). Подається за першодруком.

Стаття О. І. Білецького присвячена аналізу одного з найпопулярніших творів В. Винниченка — роману «Сонячна машина», написаного в двадцятих роках і перевиданого лише 1989 року. Починаючи з тридцятих років, твори В. К. Винниченка (1880—1954), видатного українського письменника, незважаючи на їх виразну демократичну і гуманістичну спрямованість, більш як на п'ятдесят років випали з нашого культурного обігу, що було пов'язано з негативною оцінкою його як політика. В цьому з усією очевидністю проявились наслідки штучно насадженої в роки сталінщини політизації художньої творчості, підпорядкування її ідеологічним догмам. Стаття О. І. Білецького — одна з останніх в українському радянському літературознавстві об'єктивних оцінок творчості В. Винниченка перед періодом тривалого її замовчування і дискредитації.

¹ «...«Красная звезда» чи «Инженер Менни» Богданова...» — Йдеться про соціально-утопічні романи «Красная звезда» (1908) та «Инженер Менни» (1912) О. О. Богданова (1873—1928), російського громадського діяча, філософа, економіста і письменника.

² *Беллами Едуард (1850—1898)* — американський письменник, журналіст і громадський діяч. Наприкінці XIX — поч. XX ст. великою популярністю ко-

ристувався його соціально-утопічний роман «За сто літ» (1888), особливо його друга частина «Рівність» (1897). Про цей роман є згадка у статті Лесі Українки «Утопія в белетристиці» (1906).

³ *Серед письменників-початківців звернув на себе увагу... один — Сандро Касьянюк...*— Про твори цього письменника О. І. Білецький більш докладно говорить у статті «Проза взагалі і наша проза 1925 р.» (1926).

⁴ *...Ів. Сенченка в його «Фантастичному оповіданні»...*— Див. статтю О. І. Білецького «Проза взагалі і наша проза 1925 р.».

⁵ *В сучасних романах Улітца («Арарат»)*...— Соціально-утопічний роман німецького романіста Арнольда Улітца (нар. 1888 р.), що вийшов у 1921 р.

⁶ *Роже Ноель (1874—1958)* — швейцарська письменниця, автор численних романів, популярних у 10—20-і роки ХХ ст., писала французькою мовою. У російських перекладах вийшли її романи «Грядущий Адам» та «Новый потоп».

⁷ *...в стилі Єлени Прекрасної з оперетки Оффенбаха...*— Оперета «Прекрасна Блена» (1864) французького композитора Жака Оффенбаха (1819—1880).

⁸ *«Калевала»* — карело-фінський народний епос. Українською мовою «Калевала» вперше видана 1901 р.

⁹ *...авторові згадки про часи роботи його в РУПі* — Революційна українська партія (1900—1905), членом якої був В. Винниченко на початку своєї революційної діяльності. З грудня 1905 р. — Українська соціал-демократична робітничка партія.

¹⁰ *...стародавніх «Ключей счастья» та подібної їм белетристики...*— Йдеться про роман А. Н. Вербицької (1861—1921) «Ключи счастья» (1909), в якому проповідувалось «вільне кохання».

¹¹ *«Raison d'etre»* — розумна підстава, смисл (фр.).

¹² *...перекладений на російську мову, він зацікавить і російського читача.*— У перекладі російською мовою роман «Сонячна машина» вийшов 1928 р.

¹³ *...в новіших спробах бульварно-авантюрного роману з «ідеологією» типу «Месс-Менд».*— Російська письменниця М. Шагінін у 1923—1925 рр. опублікувала під псевдонімом «Джим Долар» серію пригодницьких повістей під спільним заголовком «Месс-Менд», що обійшли світову пресу і користувалися успіхом.

УКРАИНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕОКТЯБРЬСКОЙ ПОРЫ

Вперше надруковано як передмову до видання: Альманах современной украинской литературы. Под редакцией И. Поступальского.— Л., 1930.— С. 5—22.

Подається за першодруком.

Праця О. І. Білецького є фактично першою спробою наукового узагальнення здобутків української радянської літератури за перші десять років її розвитку. Вчений осмислює конкретні літературні явища не тільки з боку їх ідейно-художньої вартості, а й аналізує сам процес народження і становлення української радянської літератури, висвітлює його у найхарактерніших виявах і у зіставленні з відповідними явищами у російській літературі.

Альманах, який складався з двох частин, поетичної і прозової, містив твори майже всіх відомих тоді українських поетів та прозаїків. Більшість з них перебували ще на початковому етапі свого творчого шляху. Але оцінки

й характеристики їхніх творів, що дав О. І. Білецький, були настільки глибокими й переконливими, що в більшості випадків і сьогодні залишаються визначальними. Нерідко вони мали й прогностичне значення: чимало передбачень вченого щодо творчого шляху окремих письменників справдилися в майбутньому.

¹ *«единственно мужественной душой среди многих поэтов-мужчин»*...— Із статті І. Франка «Леся Українка» (1898).

² *«интеллигентский Тиртей 1905 г.— Олесь»*...— Тут О. І. Білецький відштовхується від легенди про давньогрецького поета Тиртея (VII ст. до н. е.), змушеного іронією долі виступити в ролі вояначальника спартанців. Своїми полум'яними віршами він зумів так підняти бойовий дух воїнів, що вони здобули перемогу над грізним ворогом.

³ *«казавшийся «чародеем звуков»*...— Це визначення поезії Г. Чупринки належить М. Вороному (див. його вірш «Чародій, віщун-співець»).

⁴ *«где голуби, мансарды, поэты, солнце и Париж»*...— Із вірша М. Рильського «Синя далечінь».— 1920 (зб. «Синя далечінь»).

⁵ *«над дочками довести свою жизнь до конца непроданной...»*— Із вірша М. Рильського «Крапивка на ставу цвіте і пахне...».— 1921 (зб. «Синя далечінь»).

⁶ *«Не с отрицательной программой разрушения... мы беремся уверенными коллективными и согласованными усилиями создать основу поэзии победителя-пролетариата»*.— Цитується передмова до альманаху «Жовтень» (Жовтень. Збірник, присвячений роковинам великої пролетарської революції.— X., 1921.— С. 1), що має назву «Наш універсал до робітництва і пролетарських митців українських». Під нею стоять підписи М. Хвильового, В. Сосюри, М. Йогансена.

⁷ *«славные имена Андрея Заливчего, Гната Михайличенко, Василя Чукача»*.— Із замітки від редакції у альманасі «Жовтень».

⁸ *«первых храбрых»*...— Вислів із вірша В. Еллана-Блакитного «Удари молота» (1920).

⁹ *«медный тон фанфар революции»*.— Із вірша В. Еллана-Блакитного «Після Крейцерової сонати» (1918).

¹⁰ *«пролетарских писателей, стремящихся к созданию единой интернациональной культуры...»*— З першого пункту статуту письменницької організації «Гарт» (Гарт. Альманах перший.— X., 1924.— С. 172).

¹¹ *«пахнет самогоном, патронами, снегом и кровью»*...— Перефразований вираз із спогадів В. Сосюри «З минулого. Спомини» (Червоний плях.— 1926.— № 10.— С. 149). В оригіналі: «Вагони. Пахне самогоном, патронами і олією, пахне снігом і кров'ю...»

¹² *«Синие этюды» были и первым опытом использования революционной тематики*.— Збірці М. Хвильового «Сині етюди» О. І. Білецький присвятив окрему статтю «В шуканнях нової повістарської форми», яка вміщується у нашому виданні.

¹³ *«Возникла поднятая М. Хвильевым и шумевшая три года (1925—1927 гг.) литературная дискуссия...»*— Літературна дискусія 1925—1928 рр. на Україні була розпочата памфлетом М. Хвильового «Про сатану в бочці, або Про графоманів, спекулянтів та інших «просвітян» («Культура і побут».— 1925.— 30 квіт.) і по суті своїй була дискусією про шляхи розвитку української літератури (і взагалі культури) на новому, революційному етапі. Центральним в ній було питання: бути чи не бути українській літературі як повноцінному

суверенному явищу в світовому духовному розвитку. Гасла М. Хвильового (орієнтація на «психологічну» Європу, «геть від Москви»), його концепція «азіатського ренесансу» — вони в основі своїй були спрямовані на пошуки оптимальних шляхів розбудови української культури в умовах революційних перетворень, на подолання в ній тенденції «рабського наслідування» й продиктовані прагненням розумно поєднати в ній класові та загальнолюдські, національні та інтернаціональні інтереси — в процесі дискусії були розцінені вульгарно-соціологічною критикою та офіційними колами як націоналістичні, такі, що спрямовані на відрив української культури від російської, на їх протиставлення.

Ця літературна дискусія поступово переросла в дискусію політичну, що дуже точно підмітив і підкреслив у своїй статті О. І. Білецький. Таке зміщення акцентів дискусії з власне літературного плану в політичний, підміна естетичних понять політичними стали можливими за умов політизації художньої творчості, підпорядкування її ідеологічним догмам, бюрократично-адміністративним настановам. Безпосередньо до такого повороту дискусії та її трагічних наслідків доклав руку Сталін; після його листа від 26 квітня 1926 р. до Л. Кагановича та членів Політбюро ЦК КП(б)У почався розгром української культури та винищення її кращих творчих сил під приводом боротьби проти «підривної» діяльності на культурному «фронті» України. О. І. Білецький під тиском офіційної думки, яка стала тоді домінуючою на всіх рівнях, не зрозумів справжньої суті такого повороту дискусії і тому теж назвав позицію Хвильового помилковою. Вказуючи, що «ошибочность позиции Хвильового замечена была не всеми одинаково сразу. У него находились сторонники», вчений, проте, наче застерігає від прямолінійно-спрощеного підходу до цієї проблеми.

¹⁴ *...римских поэтов Августа века...* — Йдеться про епоху правління римського імператора Августа Гая Октавія (68 р. до н. е. — 14 р. н. е.).

¹⁵ *После распада «Гарга»...* — «Гарт» — спілка пролетарських письменників України (1923—1925), об'єднувала письменників, які називали себе революційно-пролетарськими митцями.

¹⁶ *ВАПЛІТЕ* — Вільна академія пролетарської літератури, літературна організація на Україні (1925—1928). Провідна роль в організації й керівництві *ВАПЛІТЕ* належала М. Хвильовому. Після ідеологічної критики, спрямованої в першу чергу проти її організатора, *ВАПЛІТЕ* змушена була «саморозпуститись».

¹⁷ *...которые могут быть знаменем только для украинской мелкой буржуазии... отмежевание от фортеции международной революции, столицы СССР — Москвы.* — Цитуються «Тези ЦК КП(б)У про підсумки українізації», пункт 10. (Див.: *Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури.* — Х., 1928. — Т. 11. — С. 300—301.)

¹⁸ *...критика-марксиста В. Коряка...* — Коряк Володимир Дмитрович (1889—1939) — український радянський критик і літературознавець. Оцінка В. Коряка як «критика-марксиста» у О. І. Білецького ґрунтується більше на термінології, ніж на змісті його праць. В цьому переконує хоч би те, що в аналізі й оцінці літературного процесу і його окремих явищ учений послідовно відкидав метод вульгарного соціологізму, істотну данину якому віддав В. Коряк.

¹⁹ *...остатки «ефремовщини», националистическо-народнической точки зрения, скомпрометированной окончательно недавним процессом «Союза освобож-*

дения України»...— Йдеться про діяльність С. О. Єфремова (1876—1937), визначного українського вченого-літературознавця, академіка Всеукраїнської Академії наук. Така безперечно помилкова оцінка його праць Білецьким була зумовлена судовим процесом над членами так званої «Спілки визволення України» (1929), по якому проходив і С. Єфремов як керівник цієї організації. Постановою Пленуму Верховного Суду УРСР від 11 серпня 1989 р. процес у справі Спілки визволення України (СВУ) визнано сфальсифікованим, а всіх діячів української культури, засуджених у цій справі, повністю реабілітовано.

²⁰ ...роман Валерьяна Пидмогильного «Город», также идущий по линии психологического реализма...— Ця загалом висока і справедлива оцінка роману В. П. Підмогильного «Місто» (1928) пізніше повністю була відкинута вульгарно-соціологічною критикою. Твір був підданий нищівній критиці, а його автор загинув у сталінських таборах.

²¹ «Через головы племен я увидел вас — о благословен час».— Із вірша П. Тичини «Вулиця Кузнечна. Захід II» (зб. «Вітер з України»).

²² ...«в крепко слаженном сюжете, идейной целеустремленности и типичности действующих лиц».— Див.: Коваленко Б. Пролетарський реалізм в українській художній прозі (Гарт.— 1927.— № 6—7.— С. 142—157).

ПЕТРО ПАНЧ

Уперше надруковано російською мовою як передмову до видання: *Панч Петро*. Без козыря (М.; Л., 1930.— С. 3—12).

Українською мовою із значними доповненнями надруковано у виданнях: *Панч Петро*. Голубі ешелони.— Х., 1930.— С. 3—18; *Панч Петро*. Вибрані твори // Молодий більшовик.— Харків; Одеса, 1933.— С. 3—14.

У п'ятитомному зібранні праць О. І. Білецького (т. 3) стаття передрукована із скороченнями.

Подається за виданням: *Панч Петро*. Вибрані твори // Молодий більшовик.— Харків; Одеса, 1933.— С. 3—14.

¹ Автор цих повістей...— Йдеться про склад вибраних творів Петра Панча 1933 р., до якого увійшли повісті: «З моря», «Без козыря», «Голубі ешелони», «Повість наших днів», «Білий Вовк».

² Ще недавно — 1925 р. — критика й читачі сприймали його як представника побутової сатири...— Див. рецензії на оповідання Петра Панча за 1925 р.: М. Доленга (Червоний шлях.— 1925.— № 9; Нова книга.— 1925.— № 4—6), Ю. Магоня (Плужанин.— 1925.— № 3), Ранкового (Плужанин.— 1925.— № 5), А. Хуторяна (Пролетарська правда.— 1925.— 21 серп.).

³ ...якщо згадати недавній процес СВУ...— Див. примітку 19 до статті «Українська література послеоктябрьской поры».

ПАВЛО ТИЧИНА

Вперше надруковано як передмову до видання: *Тичина Павло*. Вибрані твори: В 3 т.— К., 1957.— Т. 1.— С. 5—32.

Стаття підсумовує основні положення досліджень ученого про П. Тичину, перші з яких з'явилися ще в 20-х роках.

Із незначними змінами та доповненнями стаття друкувалась як передмова до пізніших видань творів поета: *Тичина Павло*. Сочинения: В 2 т.— М.,

1960.— Т. 1.— С. 5—23; *Тичина Павло*. Твори: В 6 т.— К., 1961.— Т. 1.— С. 5—43; а також увійшла до видання: «Павлові Тичині. Збірник, присвячений сімдесятиріччю з дня народження і п'ятдесятиріччю літературної діяльності поета» (К., 1960.— С. 257—291).

Подається за виданням: *Тичина Павло*. Твори: В 6 т.— Т. 1.— С. 5—43.

¹ ...*безсмертний вираз Гоголя про «грім українського солов'я»*.— Із повісті М. В. Гоголя «Майская ночь, или Утопленница».— Розд. 1.— «Ганна» («Спылется величественный гром украинского соловья»).

² ...*Джон Фуг... підкреслює його «ні з чим не зрівняну своєрідність»*...— Див.: *Беніна О. М.* Дожовтнева та радянська українська література за рубежами СРСР (К., 1956.— С. 3).

³ ...*згадував він потім свою вчительку С. М. Морачевську*...— У статті «Моя вчителька» (1940).

⁴ ...*«під грубою корою речовини»*...— Із поеми В. Соловйова «Три свідання» (1898).

⁵ ...*«Нарешті зупиняюсь. Мене зупиняє біла піна гречок... Стою і слухаю»*.— Уривок з новели М. Коцюбинського «Intermezzo» (1908).

⁶ ...*«Ах, не с нами обитаєт геній чистої краси»*.— З вірша В. А. Жуковського «Лалла Рук» (1821).

⁷ ...*«в катакомби, в темниці, печери»*...— З вірша В. Брюсова «Грядущие гунны» (1905).

⁸ *Profession de foi* — кредо, сукупність поглядів, переконань, уявлень (фр.).

⁹ «*Ветер, ветер — на всем божьем свете»*...— З поеми О. Блока «Двенадцать» (1918).

¹⁰ ...*занотовує у своєму щоденнику: «Ах, скільки радості... і світ новий — він буде наш»*...— Уривок з 10-го розділу поеми П. Тичини «Живем комуною».— 1924 (зб. «Вітер з України»). Процитовано за пізнішими виданнями (зб. «Вірші й поеми».— 1950), бо до 1950 р. цей уривок подавався в іншій редакції. У цитаті «Нема у ній ні ангелів, ні бога...» помилково замість «бога» поставлено «небес».

¹¹ ...*сказані Леніним слова про «розмірені кроки залізних багальйонів пролетаріату»*...— Заключні рядки з праці В. І. Леніна «Чергові завдання Радянської влади» (1918).

¹² *Товариство, яке мені діло, Чи я первий, чи ні?*— Заклучні рядки вірша П. Тичини «За всіх скажу...» (зб. «Вітер з України»).

¹³ ...*«тютюцем кружляє лисий місяць, беззубо дивлячись в монокль»*...— Із вірша 6-го циклу «В космічному оркестрі». Цитується неточно. В оригіналі: «Тютюцем круг неї лисий місяць, беззубо дивиться в монокль...»

¹⁴ ...*слова В. І. Леніна про «популярну літературу»*...— Із статті «Про журнал «Свобода» (1901).

¹⁵ ...*«птаха, що пурхає в вігах»*...— Із вірша Й.-В. Гете «Співець» (1783).

¹⁶ ...*в піднесених піснях Іегуди Бен-Галеві»*...— Галеві Абу-ль-Хасан Іехуда бен Шамуоль раббі (бл. 1075—1141) — єврейський поет і філософ, писав мовою іврит і частково арабською. Відзначався віртуозністю форми.

¹⁷ *Забудеш рідний край — тобі гвій корінь всоохне. Вселюдське замовчиш — обчухраним зростеш*.— Із вірша П. Тичини «Правдивим будь» (зб. «День настане».— 1943).

¹⁸ *А скільки ж там з розкритим ротом В землі замерлим криком ще кричать*.— Із вірша «Весна» (зб. «Перемагать і жить».— 1942).

¹⁹ ...«за всіх скажу, за всіх переболію»...— Із вірша П. Тичини «За всіх скажу...» (зб. «Вітер з України»).

²⁰ ...«землі орган могутий»...— Із вірша П. Тичини «Перед пам'ятником Пушкіну в Одесі» (зб. «Вітер з України»).

²¹ ...ставая на «горло собственной песне».— З поеми В. Маяковського «Во весь голос» («...становяся на горло собственной песне...») — (1930).

²² ...у нашому виданні...— Йдеться про зібрання творів Павла Тичини у шести томах.

ТВОРЧІСТЬ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Вперше надруковано у виданні: *Білецький О. І. Від давнини до сучасності: В 2 т.— К., 1960.— Т. 2.— С. 38—81.*

У доповненому та виправленому вигляді передруковувалось у виданнях: «Літературні портрети» (К., 1960.— Т. 1.— С. 5—42); «Максимові Рильському. Збірник, присвячений шістдесятип'ятиріччю з дня народження і п'ятдесятиріччю літературної діяльності поета» (К., 1960.— С. 155—203); *Рильський Максим*. Твори: В 10 т.— К., 1960.— Т. 1.— С. 5—56. В перекладі російською мовою — окремим виданням: *Белецкий А. И. Максим Рильский // Знание.*— М., 1961.

Критико-біографічний нарис «Творчість Максима Рильського» написаний на основі попередніх розвідок О. І. Білецького про творчість М. Рильського, зокрема його передмов до творів поета в російських перекладах (1935, 1945), а також передмов до вибраних творів, виданих у Києві (1946, 1955, 1956).

Подається за виданням: *Рильський Максим*. Твори: В 10 т.— Т. 1.— С. 5—56.

¹ *«И с отвращением читая жизнь мою...»* — Із вірша О. С. Пушкіна «Воспоминание» (1828).

² *«...Разумна й строга школа життя... своєю роботою виправдати...»* — Із статті М. Рильського «Із спогадів» (1958).

³ *«Павло Тичина в поезії 1940 року згадував...»* — Йдеться про вірш «Максимові Рильському».

⁴ *«Всего будь холодный свидетель, на все устремляя свой взор.»* — Із вірша В. Брюсова «Поэту» (1907).

⁵ *«О, если б было вновь возможно На мир, каким он есть, взглянуть...»* — Із вірша В. Брюсова «Поэту». Другий рядок цитується неточно. В оригіналі: «На мир лицом к лицу взглянуть...»

⁶ *«23 квітня 1932 р.— історична дата... комуністичного суспільства.»* — Із статті М. Рильського «Бадьорий вітер» (Літ. газета.— 1933.— 27 квіт.).

⁷ *«...холод ума поверяющего...»* — Із рецензії Є. Баратинського на зб. віршів А. Муравйова «Гаврида» (1827).

⁸ *«...кинути рідну письменницьку фальш...»* — перефразований рядок із вірша П. Куліша «Словце до староруських народовиків на появ «Позиченої коби» (зб. «Позичена кобза». — 1897). В оригіналі: «Він рідну фальш письменницьку покинув...»

⁹ *«...дати Міцкевичам та Байроном спокій...»* — Із рецензії М. Костомарова на альманах «Луна» (К., 1881).

¹⁰ *«Как величавая луна, Средь дев и жен блестит она...»* — З роману О. С. Пушкіна «Евгений Онегин» (гл. VII, строфа 3).

¹¹ ...Франко звав «секретами поетичної творчості».— Від назви теоретичної праці І. Франка «Із секретів поетичної творчості» (1898—1899).

¹² ...«*поэтом жизни действительной*».— Із статті В. Г. Белінського «О русской повести и повестях г. Гоголя» (Арабески, Миргород.— 1835).

СЕМЕН СКЛЯРЕНКО ТА ЙОГО РОМАН «СВЯТОСЛАВ»

Вперше надруковано як післямову до другого видання роману С. Скляренка «Святослав» (М., 1961.— С. 695—714). Стаття включає окремі положення з передмови О. І. Білецького до першого видання роману російською мовою (1960).

Українською мовою вперше надруковано в журн. «Рад. літературознавство» (1961.— № 5.— С. 87—99). Український текст статті має деякі відмінності порівняно з російським, зокрема в плані стилістичному. Номер журналу із статтею вийшов уже після смерті автора.

Подається за текстом журн. «Рад. літературознавство» (1961.— № 5).

¹ *Нємцевич писав...*— У передмові до збірки «*Spiewy historyczne*» (1816).

² *Критика закидала авторові деяку однобічність...*— Див. післямову А. Тросянецького до роману Скляренка «Шлях на Київ» (К., 1955).

³ ...*Іларіон сказав...*— У «Слове о законе и благодати».

⁴ ...*Гоголь, який під час створення «Тараса Бульби» писав поету М. Язикову...*— У листі від 26 грудня 1844 року.

ЗМІСТ

О. І. Білецький про літературну критику	3
В шуканнях нової повістярської форми	8
Двадцять років нової української лірики	17
М. Зеров. Камена	45
Про поезію Михайла Доленга	47
Проза взагалі й наша проза 1925 року	51
Українська драматургія післяжовтневої доби	91
Дмитро Загул	94
Василь Алешко	103
Володимир Сосюра	110
«Сонячна машина» В. Винниченка	121
Украинская литература послеоктябрьской поры	132
Петро Панч	151
Павло Тичина	161
Творчість Максима Рильського	186
Семен Скляренко і його роман «Святослав»	219
Примітки	234

БЕЛЕЦКИЙ Александр Иванович
ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

Серия «Украинская литературная мысль».

Основана в 1990 году

Составитель *Н. Л. Гончарук*

Киев,
издательство художественной литературы
«Дніпро»

На украинском языке

Відповідальна за випуск *Н. І. Черкашечко*
Художнє оформлення *Г. Т. Коньва*
Художній редактор *О. М. Андручук*
Технічний редактор *П. Д. Цуркан*
Коректор *В. Ф. Котляревська*

ИБ № 4633

Здано до складання 17.04.90. Підписано до друку 20.08.90.

Формат 60×90^{1/16}. Папір друкарський № 1.

Гарнітура звичайна нова. Друк високий.

Умовн. друк. арк. 16+1 вкл.

Умовн. фарбовідб. 16,188. Обл.-вид. арк. 19,153.

Тираж 4700 пр. Зам. 0—115. Ціна 1 крб. 40 к.

Видавництво художньої літератури
«Дніпро».

252601, Київ-МСП, вул. Володимирська, 42.

Київська книжкова фабрика
«Жовтень».

252053, Київ, вул. Артема, 25.

Білецький О. І.

Б61 Літературно-критичні статті / Упоряд., авт. приміт. М. Л. Гончарук.— К.: Дніпро, 1990.— 254 с.— (Серія «Українська літературна думка»).

ISBN 5-308-00555-9

До видання увійшли статті з питань української радянської літератури, які містять чимало цікавих і слушних думок про ті постаті й літературно-мистецькі явища, що протягом багатьох років оцінювалися необ'єктивно або замовчувались у нашому літературознавстві. Написані переважно в 20—30-і роки, ці статті стали вже бібліографічною рідкістю.

Збірник зацікавить фахівців літературознавців, студентів філологів, учителів.