

Р 445(2-4к)
К С13

Д Т Р Е Т И

Д И Т Е Р Д А Т У Р



ОЛЕКСА СЛІСАРЕНКО

М А С А

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

+

Шифр РкШ5(2:4);С13 Инв. № 2625652

Автор Савченко Я.

Назва Олеся Сісаренко.

Місце, рік видання К., 1931.

Кіл-ть стор 51, [1] с. портр.

-//- окр листів _____

-//- ілюстрацій _____

-//- карт _____

-//- схем _____

Том _____ частина _____ вип. _____

Конволют _____

Примітка:

23.07.2002.
Моль-

ЛІТЕРАТУРНІ ПОРТРЕТИ

Я. САВЧЕНКО

ОЛЕКСА СЛІСАРЕНКО

ВИДАВНИЦТВО ПИСЬМЕННИКІВ „МАСА“

КИЇВ — 1931

Олекса Слісаренко нар. 1891 р. в хуторі Канівцові на Харківщині в родині лимаря.

Вчився в двоклясовій та церковно-приходській школі, а потім попав до Кучерівської сільсько-господарської. Кинувши її, вступив 1906 р. до Харківської середньої хліборобської школи, яку її скінчив 1912 року.

Цього самого року був покликаний до війська й підчас імперіялістичної війни потрапив на фронт.

Самовільно демобілізувавшись, О. Слісаренко залишив фронт і приїхав до Києва. Незабаром почав знов працювати за фахом як агроном.

Друкуватися почав 1911 р. в журналі „Рілля“. 1919 р. в-во „Сяйво“ видало першу збірку поезій О. Слісаренка „На березі Кастальському“.

Останніми часами О. Слісаренко працює переважно, як прозаїк.

Належав до літературної організації „Комункульт“, а пізніше до „Запліте“ („Вільна Академія Пролетарської Літератури“).

Головні твори О. Слісаренка:

„На березі Кастальському“ (поезії). „Сякво“. Київ. 1918 р. Ст. 80.

Поеми. — „Golfstrom Panfuturysty“. Київ. 1923 р. Ст. 40.

„Байда“ (поезії). — ДВУ. 1928 р. Ст. 158. Ц. 1 крб.

„Плянтації“ (опов.) — „Український робітник“. 1928 р. Ст. 96. Ц. 15 коп.

„Сотні тисяч сил“ (опов.) — „Книгоспілка“. Харків. 1925 р. Ст. 136. Ц. 50 коп.

„Камінний виноград“ (опов.) — „Книгоспілка“. 1927 р. Ст. 188. Ц. 1 крб. 50 коп.

„Сліди бурунів“ (зб. опов.) — „Український робітник“. 1927 р. Ст. 248. Ц. 1 крб. 40 коп.

„Бунт“ (повість). — „Книгоспілка“. 1928 р. Ст. 142. Ц. 1 крб. 35 коп.

„Зламаний гвинт“ (роман). — „Український робітник“. 1929 р. Ст. 156. Ц. 50 коп. „Романи й повісті“. Щомісячне періодичне видання № 9.

„Чорний ангел“ (роман). — „Книгоспілка“. 1929 р. Ст. 258. Ц. 2 крб.

Головна критична література про О. Слісаренка:

Я. Савченко. „Поети й белетристи“. — ДВУ. 1927. Ст. 141—151.

Я. Савченко. „Олекса Слісаренко — прозаїк.“ — „Критика“. 1929 № 6.

Є. Кирилюк. „Олекса Слісаренко“. — „Життя й Революція“. 1927 № 9.

А. Лейтес. „Навколо новель О. Слісаренка“. — „Культура й Побут“. 1925 № 26.

В українській літературі творчість Слісаренкова позначена двома етапами: поетичним і прозовим. Але Слісаренко—поет і Слісаренко—новеліст, можна сказати, явища не спільномірні.

Звісно, маємо тут на оці не різницю між жанрами. Очевидність такого факту не потребує аргументації.

Неспільномірність яскраво відчуваємо в явищах протилежної стилевої свідомості на обох етапах Слісаренкової літературної діяльності, в його різному світоставленні й світовідчужуванні.

Слісаренко—поет-символіст, а пізніше панфутурист-комункультівець—явище зовсім, або мало досліджене. Проте в нашій літературі і символізм і панфутуризм мають досить чіткі, хоч і загальні, формулювання. Від них ідучи, можна зробити певні висновки і про характер поетичної практики Слісаренкової.

Наша стаття не становить собі завдання досліджувати Слісаренка саме з цього по-

гляду. Та деякі висловлювання тут, здається нам, будуть до речі.

Символістична практика Слісаренка мало чим відрізнялася від практики інших представників даної школи, скажімо, Загула та Савченка. Індивідуалізм і містика, пасивність світосприймання й асоціяльність світоставлення,—ось її, загалом кажучи, природа. Символізм був тією філософічно-мистецькою концепцією, що не могла знайти для людини органічного місця в соціальному процесі. Навпаки, вона виводила її з нього і цілковито ізолювала в поглиблених станах індивідуалістичної свідомості й трагічної самотності. Світ із погляду символістичного думання поставав, як факт іраціональний і хаотичний. Людина в ньому не захищена будь-якими нормами логіки.

Не важко дошукатися тих причин, що детермінували такий світогляд. Перша з них—цілковита декласованість певних груп української передреволюційної інтелігенції. В механіці соціальних сил вони не мали собі підпори в якомусь класовому колективі. Звідси—соціальна безідейність і безпринципність символізму.

Але ще більше важило те, що велика частина дрібнобуржуазної української інтелігенції селянського походження, представниками якої й були символісти, не мала жодної громадської роботи. В соціальній діяльності тої

епохи українська інтелігенція була загнана в глухий кут. Не можна сказати, що тут завинила сама інтелігенція. Неймовірно тяжкі—соціяльні й національні—обставини передреволюційної української дійсності неминуче підрізали будь-які прояви соціяльної активності.

Цей факт ще більше поглиблював драму символізму, визначаючи його містику та іраціональне світорозуміння.

Зовсім зрозуміло, що символізм, як літературна школа і як філософсько-мистецька концепція, не мав жодних перспектив. Він був до краю мертвий і порожній, позбавлений живої соціяльної основи.

Отже, перед символістами завжди стояла загроза тяжкої деградації і творчої загибелі. Це—різко й категорично підкреслила революція.

Здається, раніше за всіх відчув свою письменницьку драму О. Слісаренко. Він перший почав шукати виходу в життя—від своїх абстракцій, від індивідуалістичної самотності та соціяльної ізольованості.

Панфутуристичний період у його літературній діяльності—перший, сміливий крок до заперечення символістичного світогляду й символістичної поетики. Слісаренко напружено шукає способів ствердити себе, як творчу індивідуальність, в новій соціяльній і культурній дійсності.

Щоправда, на цьому досить короткому

етапі його поетичного шляху ми раз-у-раз спостерігаємо виразні прояви еготизму («Поеми»). Та поряд того—бачимо бурхливе руйнування символістичної поетики й нечуваний досі в його творчості соціальний патос, спрямований на революцію і на нову людину. У цьому патосі, правда, було багато абстракції й пишної реторики, велетенських масштабів і романтики планетаризму. Революція, людина і речі,—все в поетичній інтерпретації Слісаренковій набрало піднесеного характеру максимального емоційного вислову, скрайніх формулювань і скрайньої гіперболізації. З цього погляду, Слісаренко мало відрізняється від інших поетів: це був час космічної романтики, зумовленої потужним розгортанням соціальної революції. Майже всі панфутуристи усвідомляли ті чи ті соціальні явища не інакше, як в «світовому масштабі». Проте, Слісаренко в цьому розумінні переважає усіх: величезну роль відіграє тут різка реакція на свій символізм і бажання будь-якою ціною вибороти собі нові поетичні форми світоставлення.

Отже, панфутуризм став для Слісаренка не тільки новою принциповою мистецькою позицією, а ще більше тим переступним пунктом в його світогляді, на якому повстали в письменника інші взаємини з світом, пройняті широким комплексом революційних соціальних ідей, далекотяжних культурних тенденцій і спрямовань. На цьому етапі Слісаренко рішу-

че й остаточно заперечив символістичний світогляд і свій індивідуалізм. Він вийшов із мертвого круга соціальної ізолюваності й анемічних абстракцій.

Можна, звісно, різно оцінювати поетичну практику Слісаренкову на даному етапі. Це залежить не тільки від того чи того розуміння самого поняття поезії, а й від того, якої соціальної функціональності ми від неї вимагаємо.

З цього останнього і, власне, найправдивішого, погляду,—принаймні ми його категорично обстоюємо,—панфутуристична практика Слісаренкова—явище дуже цінне й значне. Аджеж його поеми: «Комунікація», «Царівна останнього», «Поема зневаги» й «Під муром» всією пристрасною силою свого патосу спрямовані на глибоке ствердження нових форм соціальної свідомості, зумовлених і стимульованих революцією, на нову людину—сміливої вольової акції, невтомну у своїх шуканнях. Ця людина—широкого, революційного думання, далекосяжних обріїв. Вона—організатор, борець. Вона руйнує забобони, інерцію побутових, психологічних і філософських норм. Разом із своєю епохою вона екстатично прорубє собі шляхи в майбутнє.

Хай ця людина схематична, абстрактна й надто патетична. Хай Слісаренкові гімни майбутньому, творчому розумові, сміливому духові подекуди дуже реторичні і чималою

мірою просякнуті індивідуалістичними інтонаціями,—це все не компромітує принципових спрямовань даної поетичної практики, а лишень послаблює силу емоційного наснаження. Принципово-позитивне ставлення наше до цієї поетичної роботи мусить визначатися ще й тим, поперше, що Слісаренко, перемагаючи свою символістичну поетику й відповідне думання, не міг одразу набути нових засобів мистецького відображування і нової, викінченої світоглядної системи. Але проте, він уже перебував у такому процесі. Це факт, безумовно, позитивний. Подруге, схематизм, патетика, абстрактна романтика—це ті явища, що були не тільки йому притаманні. Вони характерні для цілого, хоч і недовгого, періоду в нашій пожовтневій поезії. Бурхливе розгортання соціальної революції, надмірні надії на її всесвітність—неминуче зумовлювали згадані явища в мистецтві і зокрема в літературі. А хто б наважився заперечувати, що даний період української пожовтневої поезії був марний, що він не став потужним стимулом до зростання й викристалізовування класової свідомості в нашому письменстві?

Тим то попри всі хиби Слісаренкової панфутуристичної практики,—її революційна, запліднена соціальним змістом, спрямованість, її поступовість—не викликає сумніву.

Панфутуристичний етап на шляху розвитку письменникового став йому за допоміжний

спосіб—світоглядний і суто-літературний—засвоїти чітке реалістичне письмо, перейти на нові шляхи соціальної і стилевої свідомості. Дуже можливо, що згаданий етап певною мірою стимулював Слісаренка змагатися і за новий літературний жанр. Щоправда, прозова робота Слісаренкова мало реалізувала з тих революційних світоглядних тенденцій, що намічалися в його панфутуристичній поезії.

II

Останні роки в літературній діяльності нашого письменника позначилися виключно прозовою практикою. Загальне відчуття Слісаренка, як літературної постаті, і саме з погляду його прозової роботи, різко обмежується формулою: випробуваний і досвідчений майстер реалістичної новели.

Ця формула поширюється й конкретизується в міру докладнішої аналізи його новель.

Щодо цього нас мусять цікавити три моменти, поскільки вони стають за головний матеріал досліджування: 1) основні структурні елементи новель: соціальні комплекси людей; 2) характер і спрямованість тематики—плюс, взагалі, соціальний матеріал і 3) способи й особливості стилевого оформлення.

Шляхом такої аналізи, здається нам, можна дійти до зрозуміння літературної постаті Слісаренка, як прозаїка.

Не нова істина, що персонажі в художньому творі, виконуючи ту чи ту композиційну функцію, разом із тим становлять, здебільшого, такі явища, які дають нам право міркувати про психо-ідеологічні категорії самого письменника. Це, звісно, зовсім не означає отожднювання автора з його героями, хоч такий момент, узагалі кажучи, може мати місце в дослідницькій роботі. Проте, абстрагувати письменника від персонажів, вносити його на якісь над-об'єктивні щаблі—це шлях мегафізичного думання. Між цими двома явищами відбувається процес більшого чи меншого, але завжди органічного споріднення. Щоб не було непорозуміння, одразу мусимо підкреслити, що це твердження стосується позитивного від автора— і з погляду автора— змалювання своїх персонажів.

Навіть тоді, коли персонаж полярний авторіві,—письменник іде не від якоїсь абстрактної ідеї чи абстрактного завдання, а тільки від свого психологічного й соціального досвіду.

Отже, в даному разі, кожний персонаж у художньому творі є той соціально-психологічний комплекс, в якому завжди ми відчуваємо принципово-світоглядні позиції авторіві, його ідейну й соціальну температуру. Нарешті, те чи те світоставлення й поцінування конкретної дійсності. Так от, саме з погляду даного висловлювання, — щоправда трюїстичного, але конче нам потрібного для

дальшої аргументації,—великий інтерес мають мати для нас образи людей у Слісаренкових творах.

До аналізу їх (образів) ми й переходимо. Але перед тим одне зауваження: у межах даного завдання нам нічим не можуть придатися такі речі, як «Два пістони кухарчука», «Пригоди Сидора Петровича», «Президент Кискокапустянської Республіки» і «Штани». Це—так мовити, новелі-анекдоти, абсолютно дріб'язкового тематичного значення, на нікчемному матеріалі.

Вони поза межами того, про що можна було б говорити серйозно. Через те ми зовсім не беремо їх, як матеріял для досліджування.

Дві основні й дуже характерні прикмети визначають Слісаренкових персонажів. Перша: здебільшого вони—люди дрібного калібру, позбавлені виразного ідейно-соціального комплексу. Власне, з цього погляду вони або мало, або зовсім не виявлені від автора.

Друга прикмета—ще чіткіша: люди в Слісаренкових новелях за деяким винятком,—про це мова буде окремо,—виступають поза тими чи тими соціяльними конфліктами, або взагалі поза органічним соціяльним контекстом.

Щоправда, наявність ширшого соціяльного тла ми дуже часто відчуваємо в новелях. Але воно переважно дано від автора якоюсь побіжною й загальною фактичною довідкою або

тою невідчуженою реальністю, про яку читач мусить сам знати.

Тобто соціальний контекст чи точніше— певний соціальний конфлікт не має від автора того чи того світоглядного поцінування й ставлення. Отже зрозуміло, що таке явище майже ніколи не має в сюжеті новелі органічного місця, мало або й зовсім не зумовлює особистої долі персонажів, а править за дуже віддалений і навіть приглушений зовнішній антураж.

З такого факту випливають вельми серйозні наслідки, що своїм присутнім значенням великою мірою знецінюють творчість Слісаренка.

Поперше, люди в Слісаренка—ізолювані явища. В плянах сюжетних ліній розв'язується тільки їх особиста доля на якомусь етапі, чи в межах певної, здебільшого, вузької фабульної будови, і ніколи майже,—про винятки буде окремо мова,—не розв'язується соціальний конфлікт, бо він, як акт художнього завдання і покажчик ідеологічного спрямовання, не повертає до себе авторової уваги.

Більше того. Навіть тоді, коли маємо ширше соціальне тло—воно статичне. Воно стоїть, як якась декорація, що не потребує заміни.

Подруге. Через це, часом, дуже важко зрозуміти, які саме соціально-психологічні комплекси несуть в собі Слісаренкові персонажі; з якого соціального кореня вони виростають;

нарешті, які в них принципово-світоглядні критерії щодо дійсності.

З цього всього можна робити зовсім певний висновок і про самого письменника, маючи на оці ідейно-принципові основи його свідогляду та його творчості. Та про це наприкінці.

Перейдемо до фактичного матеріялу, щоб ним потвердити наші висловлювання про Слісаренкових людей.

III

Новеля «Спроба на огонь», як і переважна більшість Слісаренкових новель, має дуже звужену й поверхову контраверсу. Якись соціальні чи психологічні мотиви в ній мало чинні й не виступають чітко. Матеріал—не розвинуто. Його дано мінімальною мірою та й то лишень, як деяку пояснювальну ілюстрацію до конфлікту між персонажами. Конфлікт, на якому повстає новеля, елементарний: комісар армії Мухін, можна сказати, грає в піжмурки з головою ради українських частин тієї ж армії Оксенюком. Мухіну здається, що в Оксенюка зрадницькі наміри. Оксенюкові ж—що Мухін вичікує слушної хвилини, щоб арештувати його. Мухін хитрощами вивідує—на яку позицію стане Оксенюк у випадку збройної сутички більшовицьких частин армії з польськими. Фінал новелі—щасливий. Мухін пере-

свідчується, що Оксенюк не піде на зрадницький учинок.

На такому дрібному, до того ж приглушеному, конфлікті стають випадковими і той вузенький матеріал, що є в новелі, і персонажі її. Через те сприйняти новелю й активно пережити її з соціального чи психологічного погляду—не можна. Вона для цього елементарно-недостатня. А коли це так—важко зрозуміти, чим мотивовано від письменника сам факт такої новелі.

У межах цієї ж аргументації слід розглядати й новелю «Випадкова сміливість». Вона мало чим різниться від першої: у ній знову бачимо деякий варіант мотиву «Спроби на огонь», мотиву вивірити людину не одвертим способом, а певною містифікацією.

Серьога розповідає в Криму своєму приятелю одну пригоду з часів громадянської війни. Був він за вчителя десь на Правобережжі, і саме в бандитському районі. Отаман Маховий у страху тримав цілу місцевість. Якось Маховий заскочив до оповідача із зшитком своїх віршів, вимагаючи від учителя критично поцінувати отаманову творчість. Учитель хоч і перелякався, але мав сміливість сказати Маховому, що вірші—і технікою і особливо націоналістичним змістом йому не подобаються.

Маховий, замість розправитися з таким критиком, несподівано запитує—«Ну, звичайно, ви ж ко-му-ніст». Учитель, проїнятий нападом

незрозумілої сміливості, зочалу йому відповів: «Так, я давно комуніст». Маховий висловив своє здивовання. Чемно попрощався. А вночі трапилась на станції сутичка з бандитами, у якій загинув ніби і Маховий.

Фінал новелі, як це завжди буває в Слісаренка—несподіваний. Виявилось, що до вчителя приходив не Маховий, а переодягнений агент Чека. Містифікуючи учителя, він випробовував його політичні настрої.

Ця новела хоч і ширша матеріалом від «Спроби на огонь»,—у ній маємо досить влучну й непозбавлену сатиричного елемента характеристику петлюрівським учителям,—проте й тут вибирає не глибокий конфлікт, з розгорнутими соціальними мотивами, а пригода, щоправда, трохи оригінальна і в новелі поновлена досить майстерним застосуванням способів містифікації і «тайни».

Але хіба отакі дрібнички становлять художню цінність новелі? Зробімо таке припущення: абстрагуймося від самої пригоди, власне від способів її сюжетного поновлення. Що ж залишиться в новелі? — Побіжна, з деякою памфлетною гостротою, характеристика реакційним українським учителям, але збудована на звичних і зужиткованих трафаретах: вишивані сорочки, рушники, «батько» Тарас тощо. Далі—незначні міркування й дотепи Серьоги та його приятеля Кеммера. Нарешті оцінка віршів—також заявлена трафарет-

на—удаваного бандита Махового. От і все.

Отже, в новелі ні матеріял, на тлі якого одбувається пригода, ні мотиви побіжних памфлетних спрямовань не становлять собою такого явища, щоб можна було застосувати критерій принципового поцінування. Для цього воно просто недостатнє. Сама ж пригода надто дрібна і через те вона так само не може викликати активного поцінувального ставлення. Люди в цій новелі (Серьога і Маховий) не ширші від масштабу пригоди. Ми тут можемо пізнати й пережити тільки один випадковий епізод з їхньої життєвої долі—і більше нічого. А через те, що епізод цей соціальною суттю своєю—неглибокий і зовнішній—людей, власно, як проблеми, як більшого принципового явища в даній новелі—немає. Тим то і вся новеля—вельми не високої вартости. До того ж, навіть і з таким своїм еквівалентом, ми не бачимо в письменника якоїнебудь мотивації, щоб писати цю новелю. А мотив містифікації,—все, на що можна в даному разі спертися,—навряд чи поважний аргумент.

Аджеж у письменника мусить бути завжди керівний принцип соціально-художнього добору: матеріялу, проблеми, того чи того соціально-психологічного комплексу людини тощо. Такий принцип неминуче впливає із загальної світоглядної концепції письменникової. А не виборовши цього принципу, що й визначає цінність художника, легко стати на

безпринципну позицію, ну, скажімо, на таку, що її урочисто виголосив наш «Унів. журнал»: «немає на світі такої речі, про яку не можна було б цікаво розповісти».

На жаль, у багатьох Слісаренкових новелях чимале місце посідає саме останній принцип—весело й цікаво розповідати, але не дбати за глибші властивості художнього твору: за чітко-спрямовану соціальну функціональність його.

Щоб ілюструвати прикладом, я дозволю собі ухилитись трохи від теми й розповісти свою «новелю».

1921 рік. На поїзди часто нападають бандити. Бухгальтер якогось тресту дістає відрядження до центру: одержати великі гроші для розплати з робітниками. Одержує—скажімо—20.000 карбованців. Набиває ними валізку. Вертається назад. У бухгалтерера тривожні настрої—чи довезе він гроші. Уникаючи небезпеки, бухгалтер сідає в товарний вагон, добравши собі «пристойних» супутників—4-5 чоловіка. Ідуть. Бухгальтер трохи заспокоюється. По дорозі багато пасажирів намагаються сісти в цей товарний вагон. Бухгальтер підмовляє своїх супутників знімати галас: повно в вагоні, нема де голці впасти! Нарешті, на одній якійсь станції заходить до вагону троє озброєних людей: руки вгору! Переляк. Паніка. Валізка з грошима переходить до грабіжників. Але... один з «грабіжни-

ків», звертаючись до напівмертвого бухгалтера, заявляє: «дякуйте нам, що ми врятували ваше життя і ваші гроші. Ваші супутники—бандити, вони полювали вас. А ми—агенти Чека». Кінцівка: бандити заарештовані, а бухгалтер привозить додому гроші.

А тепер запитання: яка принципова різниця між даною «новелею» і «Спробою на огонь» та «Випадковою сміливістю»? Здається нам—ніякої. І тут і там—випадкові епізоди, пригоди, що їх сила буває в житті людини. І тут і там немає соціального конфлікту, а тільки дрібний, приватний випадок у життєвій долі випадкової людини. А така людина в письменстві нас не може цікавити. Тим то матеріал нашої «новелі» не можна брати об'єктом художнього віддавання, бо нічим її мотивувати. Для неї не знайти поважного соціально-принципового критерія.

Звісно, розповісти її цікаво можна. Та ми вже вище говорили, чому цього не досить, щоб розповідати.

Якраз аналізовані Єлісаренкові новелі дуже нагадують нашу. Те, що в них, ніби, править за конфлікт—є не що інше, як певний комплекс фактів і явищ, хаотично розміщених. Вони для нашого сприймання в розумінні принципової оцінки—неутральні. Вони якийсь загальний процес життя.

Соціальний конфлікт із погляду художнього його трактування—завжди специфічний,

обмежений часом, мотивами тощо. Він детермінований наскрізь своїм середовищем, а потім того—конче позначений проблемністю.

В такому конфлікті люди органічні, складові частини, а разом—конденсовані форми його суті. Те чи те розв'язання особистої долі людей в соціальному конфлікті—є водночас і розв'язання самого конфлікту, принаймні воно вказуватиме тенденції і напрямом можливого його розв'язання. А це і є основний сенс художнього твору.

Таких прикмет, на жаль, у багатьох Слісаренкових новелях немає. Натомість упадають в око моменти поверхового світоставлення і якогось безстороннього чи, сказати б, байдужого поцінування дійсності. Тут саме ми не відчуваємо певної домінанти письменникового світогляду.

До наведених прикладів додамо ще кілька. Новелі «Душа майстра» і «Шість сотень» не дуже далеко одбігають від двох попередніх у розумінні тої дрібненької—не то що соціальної, а особистої психологічної колізії, що стає в Слісаренка за достатній матеріял писати ці новелі і за достатню мотивацію їхню. Але доводиться й тут сказати: те, що в письменника править за критерій «достатності», нам видається за факт відсутності поважного світоглядного принципу щодо матеріялу:—момент ідеологічної поверховости й незаінтересованости—наявний.

Справді, по якій лінії у цих новелях дано розвиток порушних явищ психіки персонажів, що доходять смішної манії, а потім—зумовлюють їхню драму!

Дуже характерна з цього погляду новеля «Душа майстра». Дід Сайко—за сторожа чи «старшого» на фермі сільсько-господарської школи. Його обов'язок службовий—доглядати свині. З роками Сайко так звикає до немудрої роботи, що, кінець-кінцем, стає ентузіястом свого фаху. Кожній свині дає він наймення, знає досконально її родовід. Взагалі—свині на фермі—увесь зміст Сайкового життя. Одного разу Сайко пішов у заклад із зоотехніком про те, що він вигодує свою вихованку, з романтичним ім'ям Хлоя, на тридцять пудів.

З цього, власне, починається для Сайка «психологічна колізія», яку Слісаренко старанно показує й нагнічує. Дід не спускає очей з Хлої. Дбає за неї якнайретельніше, годує її найсмачнішою їжею. І хоч він певний свого тріумфу, але його поволі опановує тривога. А що, як Хлоя не матиме 30 пудів ваги? В найрішучішу хвилину трапилася пожежа. Хлоя, улюблена вихованка Сайкова і, можна сказати, героїня цілої школи—згоріла. Драма!

Цю анекдотичну історію можна було б побачити письменникові, коли б її було витрактровано бодай в пародійному пляні. Та в Слісаренка інакше:—психологічна новеля на дрі-

б'язковому мотиві маніякальності, чи, точніше, на причепливій ідеї.

Отже, з якого саме погляду цікаво нам знати всю оцю історію? І які саме світоглядні позиції зміцнив письменник, розповідаючи про Сайкову драму? Годі шукати в ній поважного соціального еквіваленту—це шлях схоластики. Але і в суто-психологічному розумінні важко видобути чогось вартого уваги. Єдине, що залишається,—зачислити цю новелю до тих принагідних історій, які розповідається в тісному колі друзів, чи в вагоні.

Трохи поважніша—і також з наставленням на деякий психологізм—новеля—«Шість сотень». Сюжет її вивершено на мотиві старости. Майстер Держкондитерфабрики Самсон Семенович у день свого ювілею хоче показати фабзавучникам майстерність збивати яйця для торта чи що. Шість сотень яєць перепсував він і ніяк не міг досягти, щоб яйця «не засікалися». У процесі цієї роботи Самсон Семенович доходить сумного висновку, що він уже старий—і йому час поступитися перед молодшими.

Мотив старости не новий у літературі. Спромогтися на особливу оригінальність тут—дуже важко. Проте, можна б було досягти чималого ефекту, якби такий мотив виступав на повноцінному, власне—на актуальному матеріалі.

У Слісаренка—на вузько-анекдотичному.

Через те й мотив старости у нього, хоч і трактується з психологічним наставленням, несподівано набуває характеру пародії. Отже, ми знову не бачимо якось художнього сенсу у цій новелі, і знову доводиться класифікувати її тільки, як факт не поганого Слісаренкового зміння розповісти анекдоту. Анекдота ж—не збагачує ніякою мірою нашого позитивного психічного досвіду. Тим паче—не дає вона жодного критерію для якогось поцінування дійсності—в глибшому розумінні. Характерно, що в цій новелі, як і в попередній, образ людини звужено і разом знижено анекдотичною суттю сюжету. Можна сказати, що людину від письменника zdeформовано й здрібнено самою метою: припасовувати людину до мотиву. А треба було навпаки—від мотиву йти до розкриття людини. У цьому випадкові, здається нам, мали б ми більші художні результати. Принаймні, вони заслуговували б на увагу.

Спинімося ще на двох новелях, поскільки вони, поперше, у пляні нашої аргументації, а подруге—довершують характеристику саме гої сторони Слісаренкової прозової практики, де виразно виступають явища поверхового і принципово-безстороннього письменникового світоствавлення,—на новелях «Князь Барціла» і «Камінний виноград».

Десь у степу, на археологічних розкопках—двоє людей: професор Берген і його

асистент Деменко. Берген—людина внутрішньої і зовнішньої культури. Він фанатично любить і глибоко відчуває її. Навіть у примітивній обстанові археологічної роботи в степу Берген ретельно дбає за гігієну, за свій елегантський зовнішній вигляд. Словом, і тут він додержує усіх своїх культурних навичок. Інший Деменко. Хоч він і археолог і ніби людина вчена, але цілковитий дикун і ворог культурних надбань людства. Для нього—професорове убрання пристойне, не що інше, як «галянтерія». А про культуру він думає так:

«Культурні надбання запаскудили природу, сплюгавили людське життя, зробили людину рабом комфортабельного кльозету». (Збірка «Камінний виноград», ст. 41).

Одне слово, Деменко—новітній апостол голої первісної людини. Між Бергеном і Деменком щовечора точаться дискусії за культуру. Берген—обороняє, Деменко презирливим словами кваліфікує її.

До цього моменту новеля («Князь Барціла») привертає деяку увагу до себе, дарма що матеріял її дуже таки старенький і багато разів у літературі, особливо російській—зужиткований, але за наших умов сам факт зіставлення двох діаметрально-протилежних принципів поглядів на ролі культури—промовляє учуднено. Власне, цим фактом можна було б і всю новелю мотивувати, якби для конфлікту між світоглядами Бергена й

Деменка було знайдено соціально-спрямоване розв'язання. На жаль, Слісаренко на це не спромігся. Розв'язує він надто вже «легко», а власне, дуже трафаретно й поверхово. Способом вставної новели—сюжетного сну кидає він Деменка в епоху скитів і трансформує його на Бісарта—ватажка чи що якоїсь орди. У сні Деменко-Бісарт зазнає тяжких поневірянь, що можуть випасти на долю людини дикунської епохи. Прокинувшись, Деменко, можна думати, зрозумів, яке добро культурна людина з її соціальними нормами, а разом—відчув він безглуздя своєї апології первісної людини. Деменко намагається прибрати пристойного вигляду, голиться, а потім, ніби ненароком, запитує професора:

«До речі, де можна придбати пристойний одяг?»

Отже, Деменко ніби рішуче міняє свою курйозну концепцію щодо культури. Мотивація такої раптової зміни: тяжкі поневіряння Деменкові у сні.

Навряд, чи треба доводити величезну наївність такої художньої аргументації щодо Деменкового світоглядного переродження. А в новелі—це ж основний конструктивний мотив, що підпирає усю будову. Усуньте його—і залишаться нецікаві, шаблонні дискусії професора з асистентом. Тобто, ми знову матимемо маленький і не актуальний матеріал, плюс Деменкова пригода—сон.

Нарешті, новеля «Камінний виноград». Сюжетні мотиви її, на подив, заяложені й нікчемні. Сандро-поденщик, закоханий у Ніну, дочку Меленідзе—грузина чи вірмена. Ніна мало зважає на цього Сандра і хоче вийти заміж за руського офіцера. Сандро з ревнощів стріляє в офіцера, забувши набити пістоль. Офіцер непритомніє з переляку. Ніна вражена боягузством свого нареченого.

«Гі-рой... кинула саркастично Ніна і... проходячи повз Сандра, вона подивилась на нього поглядом, повним жіночої ніжності й гордощів, а він, як зачарований, стежив за Ніною». Тобто, Ніна віддала своє зрадливе серце справжньому героєві Сандрові.

Оцю пласку романтичну історію ніякою мірою не рятують і авторові міркування на початку новелі про мізерну долю поденщика і про те, яких розкошів заживала царська бюрократія, висмоктуючи сік із кавказьких бідарів. Шабльонові ці міркування.

IV

Варто тут повернутися на хвилину до тієї загальної формули про Слісаренка, що нею ми визначили його, як досвідченого майстра реалістичної новелі.

Цю формулу, не торкаючись покищо особливостей стилю, можна вже деталізувати, чи власне, уточнити.

Дуже значна частина дотеперішньої Слісаренкової практики має за свій основний плян— не характери, не образи людей і не соціальні конфлікти, а якусь подію чи пригоду в особистій долі людини. Цей останній елемент посідає панівне місце в багатьох новелях і править за головний, дуже часто поодинокий, конструктивний мотив.

У цих новелях поруч дріб'язковості епізодів і пригод, природно спостерігаємо й цілковиту недостатність мотивації новель із погляду тематичного матеріалу. За мотивацію в автора, можна думати, править більша чи менша оригінальність, незвичайність події. Приміром, у «Випадковій сміливості» вчитель вважає Махового за справжнього бандита, а виявляється, що він агент Чека. Оригінальність підкреслено від автора способом сюжетної містифікації.

У «Спробі на огонь» Мухін має підозру на Оксенюка, як на можливого зрадника. Несподіваний фінал доводить протилежне. У «Камінному винограді» герой стріляє в супротивника. Супротивник падає «мертвий». Виявляється: пістоль був не набитий.

До категорії новель, мотивованих тільки «оригінальністю» події, звісно, загостреній сюжетно, належать ще «Штани», «Шість сотень», «Пригода Сидора Петровича», «Князь Барціла», «Два пістони Кухарчука», «Душа Майстра» і деякі інші.

Щоправда, мотивація новель «оригінальністю» події іноді посилюється ще й мотивами комічного, старости, шахрайства тощо. Але й це—або дрібне, або не розроблене, а найголовніше—не основне. Функція цих елементів здебільшого службова—підкреслити ніби винятковість епізоду чи події.

З усього цього мусимо зробити ще один висновок. Через те, що зазначена категорія Слісаренкових новель порушними конструктивними мотивами має не важливі соціальні ідеї і проблеми і не людей, що будучи носіями їх, в діалектичному руханні через конкретні, художні образи стверджують, заперечують, чи взагалі розв'язують ті ідеї і проблеми,—а спираються виключно на окремі, ізольовані події особистої долі людини,—ці новелі не мають в собі внутрішнього зростання.

І саме тому, що вони позбавлені живої органічної соціальної тканини. Новелям ні з чого зростати. Тобто бачимо лишень зовнішнє, технічне, певним часом і певним місцем обмежене, рухання самої події. З цього, власне, факту ми й доходимо твердження, що Слісаренко по лінії становлення згаданих новель не має якоїсь виразнішої соціально-ідейної концепції, не стверджує того чи того свого світостворення. Нарешті, в цій частині його прозової практики ми не бачимо тих центральних принципів, що визначають і підпорядковують собі весь письменників соці-

яльно-культурний комплекс і вказують на характер світоглядної домінанти. Слісаренко переживає світ у творчому й ідеологічному розумінні—дуже часто випадково, зовнішньо і безпринципно. Щоб наше висловлювання ілюструвати ширше, дозволимо навести одну яскраву думку Стендаля:

«Деталі форми і дрібниці сюжету, хоч би які були вони майстерні, ще не становлять мистецтва, подібно до того, як ідеї, хоч би й геніяльні, ще не дають письменникові права на титул генія чи таланта. Щоб стати ним, треба замкнути круг поглядів, який охопив би і скоординував увесь комплекс сучасних ідей і підпорядкував би їх одній живій, панівній історичній думці».

Зрозуміло, що такого широкого й категоричного критерія ми не можемо застосовувати до Слісаренка: він (критерій) завеликий для нього. Проте, в загальній методологічній позиції—він до речі і поправний.

V

Перейдемо до новель, що, поперше, дають достатній матеріал позитивно оцінювати значну частину прозової практики Слісаренкової і чималою мірою послаблюють наші попередні твердження, а подруге—подекуди вказують на характер ідеологічного сприймання і організації світу, тобто намічають певні світоглядні позиції письменників.

Маємо тут на оці речі: «Редут № 16», «Канонір Душта», «Крючковар», «Позолочене оливо», «Авеніта», «Тварина» і «Присуд». Всі оці новелі, за малим винятком, дуже відрізняються від раніше аналізованих і соціяльним матеріалом—він ширший і іноді обважнений проблемою,—і тими конструктивними мотивами, що на них повстає сюжет.

Щоправда, і тут основний плян визначають короткі епізоди або події в долі окремої людини. Та, проте, в даному разі вони заслуговують на іншу і вельми поважну характеристику з погляду соціяльно-художнього значення їх у новелях. Справа в тому, що епізоди і події в сюжеті дано іноді на ширшому і повноцінному матеріалі; опріч того—вони не зовнішні, не випадкові, а позначені драматизмом якогось психологічного або соціяльного конфлікту. Іноді він безпосередній, або трохи приглушений, але такою мірою, що наявність його цілий час відчуваємо. Мотивація новель даної категорії впливає чи то з безпосереднього конфлікту чи з центральної теми.

Спинімося на кількох характерних речах, досить завершених художньо.

Редут № 16» і «Канонір Душта»—повстають на матеріалі імперіялістичної війни. Соціяльний конфлікт, точніше—велика соціяльна драма тут остільки очевидна, що для письменника ніби не виникає потреби давати безпосереднє художньо-ідеологічне поцінування їй.

Вона бо та страшна реальність, що може викликати лишень жах, огиду і соціяльну ненависть. Проте, безпосереднє ідеологічне поцінування письменникове в обох новелях виникає, як побіжний елемент у темі бою, реалізований із сильним нагнічуванням і в підкреслюванні побутових дрібниць злиденного й безглузлого фронтового життя. Основне ж рухання обох новель одбувається на стрижневих психологічних темах: у «Редуті № 16» — на трьох: — темі особистої помсти, темі жаху й темі безглузлого героїзму заради «георгія».

У «Канонірі Душта», що з погляду матеріялу є варіант першої новелі, тему жаху перед особистою загибіллю модифіковано способом драматичного нагнічування і несподіваного драматичного фіналу.

«Редут № 16» становить факт дуже сильної новелістичної композиції. Три теми тут чітко розвинено й завершено. Вони не загромаджені матеріялом і не розпливаються в ньому. Композиційне їхнє рухання виявлено через активне психологічне переживання трьох персонажів — Чайки, Міхеїча і Лейби, що так би мовити, персоніфікуючи, ведуть їх. Чайка — реалізує тему помсти, що виникла на ґрунті особистої колізії поміж Чайкою і капітаном Постоевим. Постоев, намагаючись здихатися рядового Чайки, посилає його в небезпечні місця бою. Чайка вичікує слушної хвилі, щоб убити капітана. Ця тема, не зважаючи на її

особистий характер, набирає—в контексті матеріялу новелі, глибокого значення. Вона окремий випадок типового явища на війні: цілковитого безправ'я «рядової» маси. Тобто, вона через специфічний контекст матеріялу, надається до синтези. Але ця синтеза не тільки встановлює момент соціальної безправності. Новеля ширша: ідеологічний сенс її дуже поглиблено темами жаху і безглузлого героїзму. Міхеїч трагічно переживає кошмари війни і ту колосальну соціальну драму, в якій йому і іншим, таким, як він, довелося бути упослідженим, безправним «героєм».

Соціальне безглуздя війни особливо підкреслено на даному трагічному матеріялі—трагікомічною темою героїзму. Лейба хоче заробити собі, щоб там не було, «георгія», а заробляє, як висловлюється один персонаж, «дерев'яного» хреста.

Майстерність Слісаренкову в даній новелі бачимо в факті стислості матеріялу і в напруженому руханні трьох тем, завершених трагічною долею конкретної людини в сюжеті. Соціально-художня цінність новелі повстає на факті переконливого розкриття соціального безглуздя імперіялістичної війни й трагічної рокованості людини в ній, ніякими мотивами не виправдуваної. В цьому, хоч і елементарна, але очевидна ідейно-світоглядна позиція письменникова.

«Канонір Душта», певною мірою, доповнює

попередню новелю—не так матеріалом, як темою жаху, трактованою від письменника в пляні суто-психологічному. Душта з самого початку війни пройнятий тривожним передчуттям своєї загибелі на війні. Це передчуття щодалі наростає, притічує і остаточно деморалізує його. Кінець-кінцем жах перед своєю загиб'яттю досягає божевілля. Не маючи сил подолати цей жах, Душта вішається на передодні бою.

Ця тема, сама собою дуже значна, у Слісаренковому, безперечно, майстерному, трактуванні виходить за рямці особистої трагедії, і набирає глибокого синтетичного значення. Душта—безпорадна одиниця темної маси, ніким не захищеної. Він пасивна, механічна деталь у страшній машині війни. Душта нічого не розуміє: для чого чи кому потрібна війна, з якої причини якийсь «ворог» воює і через що він, Душта, мусить захищати Росію. Пригнічену психіку Душтину докраю деморалізує божевільний жах перед своєю загиб'яттю. У розвиткові цієї теми письменникові пощастило дати яскраве наростання її і глибину людської трагедії на війні.

З-поміж багатьох Слісаренкових новель особливе місце належить «Авеніті»—речі досконалій технічно, дуже насиченій і поглибленій актуальним соціальним матеріалом, трактованим у психологічно-героїчному пляні. Соціально спрямованість комплексу персонажів но-

велі, їхню ідейну порушну силу—окреслено з безперечним художнім результатом.

Троє людей—учений агроном Овчаренко, його помічник Сомко і Овчаренкова дружина Сіма живуть у глухому Поліссі, на дослідчій лугівничій станції. Овчаренко—фанатичний романтик науки, але не абстрактної, не мертвої, а такої, що своїм завданням ставить соціяльне добро трудящих. Разом із цим—Овчаренко людина незламних ідейно-громадських принципів. Великими зусиллями організував він дослідчу лугівничу станцію, щоб на ній викохати чудесну траву «авеніту».

Учений агроном глибоко переконаний, що коли акліматизувати цю рослину, вона стане за великий чинник піднесення сільського господарства, бо «авеніта» має властивості рости на будь-якому ґрунті: болотах, пісках тощо. Овчаренко каторжно працює, щоб здобути насіння цієї трави. Сім років віддав він такому завданню. Нарешті, його зусилля, його певність успіху—дали блискучі наслідки. Овчаренко разом із своїм помічником Сомком радісно мріють про те, що от-от ця трава буйно ростиме не тільки на культурних господарствах, а скрізь. Треба тільки зібрати перший великий урожай «авеніти» і насіння її повернути на громадське добро.

Та в останню хвилину на перешкоді стала величезна небезпека. Бандити з околішніх сіл

намагаються розграбувати станцію, вигнати або і вбити агрономів, забрати собі траву.

Ось на такому матеріалі збудовано новелю. Основна її тема—героїзм людей, пройнятих соціальними інтересами науки, що заради їх здатні піти на смерть. Ця тема особливого драматизму і особливого соціального сенсу набуває з погляду того конфлікту, що виникне між лугівничою станцією, чи, власне, фанатичними робітниками її і околицьними селянами на ґрунті їхньої темряви та власницьких інстинктів.

Конфлікт наростає поволі, але досягає великої напруженості, розв'язуючись катастрофою. Бандити облягають лугівничу станцію. Починається збройна боротьба, що триває кілька днів. Кінець-кінцем, агрономам пощастило зібрати під кулями кілька мішків достиглої «авеніти» і серед ночі утікати. Справа наукових дослідів Овчаренкових не загинула, хоча бандити спалили станцію.

У новелі Слісаренко дуже майстерно з перших же рядків підготовляє до неминучого трагічного конфлікту, способами психологічного нагнічування тривожних настроїв серед робітників станції. Для цього, якнайдоцільніше, використовує письменник мотиви цілковитої безпорадності й ізольованості станції серед незайманих лісів Полісся, тяжку хворобу агронома Овчаренка; нарешті, удалою інтер-

претацією явищ природи підкреслює й посилює загальний тон тривоги.

На окремому факті художньо-переконливого, чіткого розкриття образу соціального героїзму, що є виразною і дуже характерною тенденцією громадської діяльності й розвитку нашої епохи,—навіть чи можна вивершувати узагальнені висновки про самого письменника в розумінні його ідеологічно-принципової позиції до нашої дійсності. «Авеніта» хоч і досить яскравий художній документ, але він усе ж таки випадковий з погляду основного характеру Слісаренкової творчості. Він не становить органічного явища в письменниковому світогляді. Тим то, була б помилка від даного факту доходити твердження, що Слісаренко активно переживає і бачить центральні процеси й явища в соціальній практиці сучасності. На це його творчість не дає достатніших доказів.

Навпаки, млява, а дуже часто й дрібна тематика, щонайменше позбавлена соціальної актуальності й проробленості, потім того, не раз уже підкреслювана письменникова спрямованість на не характерний, пересічний соціальний образ—до того ж у межах і на шляхах—особистої долі людини,—незаперечувано вказують на те, що Слісаренко, яко письменник, стоїть осторонь від центральних ідей і проблем сучасності. До неї він іноді наближається окремими речами своєї прозової

практики—приміром «Авенітою», почасти «Вихорем у затишку» і «Паном Слимаківським», але, здебільшого, Слісаренко перебуває на периферіях сучасності, беручи за об'єкт своєї літературної роботи—незначний матеріал, маленькі теми і вузенькі фабули, що якогось більшого соціально-поцінувального ставлення не можуть викликати. Тобто, принципово оті моменти не зустрічають заперечення, але й не дають хоч би малих імпульсів до дискусії, бо не розкривають соціального змісту нашої епохи і не показують перспективних тенденцій її.

Справедливість проте вимагає відзначити, що коли в творчості Слісаренковій ми не бачимо характерних образів соціального комплексу сучасності, не знайдемо хоч би підходу до проблеми нової людини, опріч «Авеніти»,—то ми маємо в таких новелях, як «Вихор у затишку», «Пан Слимаківський», «Шпончине життя та смерть» і почасти «Сотні тисяч сил»,—досить удаді спроби заперечити старі соціально-психологічні комплекси або художньо показати нікчемне існування, немінучу деморалізацію і смерть людських уламків старого суспільства. Не зважаючи навіть на те, що матеріал згаданих новель витрактувано в пляні добродушної іронії і не дуже їдкого гумору,—сама ідеологічна тенденція авторова скомпромітувати трухляві соціальні й психологічні категорії міщанства й обива-

тельщини,—наявна й тим самим вона становить явище позитивне, поскільки воно художньо оформлене.

Оці останні новелі, а також—трохи раніше аналізовані,—«Редут № 16», «Канонір Душта», «Авеніта»,—хоч і підвищують питому соціальної ваги Слісаренкової новелістичної практики і, певною мірою, послаблюють нашу загальну характеристику, проте—не скасовують її.

Мусимо згадати ще дві Слісаренкові новелі останнього часу: «Позолочене оливо» («Життя й Революція») і «Тварина» («Літературний Ярмарок»). Перша—дуже майстерний зразок міцної сюжетної будови, де з великим умінням застосовано способи містифікації.

Двоє персонажів,—як потім виявляється—більшовик і петлюрівський старшина,—зустрівшись у дорозі, один одного підозрівають у свідомому бажанні удати з себе іншого.

На ґрунті такої підозри, персонажі дуже зручно ведуть тонку гру обопільної містифікації. Кожний обережно зважує свої слова, рухи, інтонації, щоб довести своєму партнерові, що він дійсно той, за кого себе видає.

На отакій канві Слісаренко цілий час наштовхує читача на псевдо-розгадки майстерним застосуванням способу містифікації і тільки наприкінці розкриває свої карти: учитель—петлюрівський старшина, а той, що личку-

вався під старшину—агент «Особливого відділу» більшовицької армії.

Новеля «Позолочене оливо» становить чималу цінність, як досконалий зразок уміння підпорядкувати увесь матеріал, щоправда, дуже вузесенький, одному сюжетному способу. З цього погляду майстерність Слісаренкова безперечна.

Дуже осторонь від усієї Слісаренкової практики стоїть його остання річ «Тварина». Це перша новеля, де матеріал трактовано в невластивому досі письменникові пляні—психологічного романтизму. Можливо, що «Тварина» намічає якийсь злам у Слісаренковій творчості. Принаймні, дана новеля поширює наше відчуття письменникової літературної по-статі і дещо додає нового.

Матеріал «Тварини» повстає на темі сутобіологічної боротьби людини за добробут вагітної жінки в обставинах тяжких матеріальних злиднів. Ця тема, від початку й до кінця наголошена психологічно, має досить своєрідне побудовання з погляду сюжету. Людина, ідучи за голосом інстинкту самоохорони, змушена вбити суку, що краде для своїх щенят мізерні продуктивні достатки в майбутнього батька. Тобто, маємо оригінальну колізію між людиною і псом на ґрунті біологічного захисту свого життя. Не можемо не відзначити, що матеріал новелі витрактовано від

письменника свіжо й поглиблено. Оригінальна в новелі кінцівка, що промовляє, як радісна хвала життю. Людина—виявляється, не вбила суки. Між ними настає злагода, пікреслена такою ідилічною картиною:

«Сором'язливо зашарівшись, молода мати годувала дитину, а з ганку в цей час зайшла руда сучка, шкандибаючи на одну ногу і лягла під стіною. Двоє цуценят, кинувши бавитись, вп'ялись в її пипки, кумедно плямкаючи і одсапууючись».

Не маючи достатніх підстав убачати в «Тварині» нового напрямку Слісаренкової творчості, можна, проте, стверджувати, що дана новеля свідчить за поширення письменникового матеріалу і за глибше, в даному разі, психологічне його переживання. З певного погляду такий факт дуже позитивний. Можливо бо припускати, що він свідчить за відхід письменників від дрібничкових фабул, анекдот і поверхового, хоча технічно й вдосконаленого, розповідання. Цей відхід не намічає ще,—принаймні, не маємо зараз певних доказів,—якоїсь нової творчої концепції, що б визначала інші позиції, тим паче, соціально активні, письменникового світоставлення. Але навіть натяк на заперечення старої маніри розповідати легкі сюжети, не виправдувані поважнішим соціально-ідейним завданням—слід вітати.

VI

Переходячи до Слісаренкового стилю, наскрізь і суто реалістичного, треба, насамперед, відзначити, що він у нашій пожевтневій прозі явище майже виняткове: трудно знайти йому аналогію і, мабуть, ще важче встановити факти помітного впливу українських стилевих традицій. Для дослідника Слісаренкової практики з цього погляду завдання дуже ускладнилось би тим, що він в українській прозовій спадщині не знайшов би такого жанру новелі, як у Слісаренка. Звісно, ставши на шлях ретельного вишукування окремих дрібниць і деталей, чималих надуживань і спрощувань,—можна було б еволюційну лінію стилів і новелістичних жанрів у дореволюційній українській прозі з деякою праздоподібністю перемикнути й на Слісаренкову практику.

Проте, для такого досліджування не настів час,—аджеж Слісаренко перебуває ще в процесі становлення своєї літературної постаті.

Подруге, здається мені, навряд чи історико-літературні, навіть поглиблені, екскурси, скасували б висновок, що Слісаренко, як стилезе і жанрове на українському ґрунті явище—досить своєрідне і самостійне.

А коли вже обов'язково шукати тої стилевої і жанрової культури, що її наш письменник зручно застосовує в своїй практиці, можна без якихось застережень пристати до

вже відомої формули про Слісаренка, саме що новітня американська новеля, особливо новеля О. Генрі мали чималий вплив на письменника. Звісно, цей вплив в практичному виявленні дуже ускладнено характером творчої індивідуальності Слісаренкової і особливостями українського пожовтневого літературного процесу.

Не розв'язуючи останньої проблеми, що сама собою має чималий інтерес, можна, цілком уважати за поправне твердження самостійності явищ—стилевого й жанрового—в практиці Слісаренкової, особливо з погляду української літературної дійсності.

Які ж характерні особливості літературного стилю Слісаренкового, oprіч того загального означування, що він суто-реалістичний?

Насамперед, стилевий, так би мовити, інструментарій в Слісаренка незвичайно бідний і спрощений. Спрощеність—не випадкове явище, а усвідомлений спосіб, спрямований на максимальне розвантаження словесної тканини від зайвих епітетів, метафор, нарешті, від складних семантичних нюансів. У зв'язку з цим—Слісаренкова лексика вражає обмеженою логічно-змістовою точністю, а ще більше—своїм службово-комунікативним завданням, тобто виконує функцію простого повідомлення про розвиток фабули, про ставлення того чи того персонажу до ситуації, або про якісь елементарні переживання персонажів у

межах даної фабули; нарешті, вона визначає речевий антураж, короткі й стислі описи—констатування явищ природи.

Від такої елементарної функції, словесні конструкції у Слісаренка дуже рідко узбочують, а ще менше бувають вони спрямовані на сторонні лірично-філософські заглиблювання, на якісь психологічні стани свідомості персонажів, і майже ніколи—на прикрашування стилю, на самодостатні орнаменталістичні пляни.

Нема потреби множити приклади для доказу даної характеристики. Її прикласти можна до всієї Слісаренкової практики. Виняток становлять лишень «Тварина» і «Авеніта», де стилеві явища ускладнено психологічними інтонаціями, подекуди ліричним трактуванням природи й почасти філософськими міркуваннями. Тут маємо вже виразні тенденції поширити епітетно-метафоричний ряд, набагато емоційно лексику і взагалі навантажити словесну тканину, дати їй складніший рисунок. Але це тільки виняток, що ніякою мірою не скасовує загальної стилевої характеристики.

Так от кілька прикладів. Канонір Душта живе тривожним передчуттям своєї загибелі на війні. Письменник мало приділяє уваги психології цього переживання. Лексико-метафоричні явища не заглиблюються в даному напрямі. Вони незвичайно скупі. Маємо лишень факт простого повідомлення про психічний стан Душти:

«Після напруженого бойового дня з Душтиної тривоги ніхто не сміявся.

— А мене убоють... сьогодні не вбили, так завтра».

Далі, щоб усе таки посилити трагізм Душти, автор дає короткий опис бою:

«Поодинокі постріли обернулися на сотні. Важкі набої місили мокрий глей, трощили гарматні колеса та тендітні прилади на гарматах.

— Ну тепер уже убоють! — прошепотів Душта сухими губами і забився в куток землянки».

Занотуємо тут таке: опис бою, що має функцію підготувати до трагічного Душтиного стану і нагнітити його, дано незвичайно сухою, протокольною мовою. Названо речі і елементарно виявлено, що з ними діється: важкі набої мішать мокрий глей, трощать гарматні колеса і тендітні прилади на колесах. Крім того — «поодинокі постріли обернулися на сотні». Тобто, в стилевих явищах дано сухе повідомлення за бій з переліком речевого антуражу.

Найвищий ступінь Душтиної драми виявлено з погляду стилю так:

«Душта блідий, з шкляними очима сидів у кутку землянки і чекав на смерть. Та вона не йшла ця вередлива лані. Стільки роботи, хіба догодиш кожному».

В наведеному прикладі лишень епітет «блідий» і шабльонова метафора «шкляні очі» ніби

трохи дають стилеве загострення. Решта— протокольне повідомлення.

В іншій новелі—«Редут № 16», де відбуваються бої і людські драми, стиль не підноситься над звичайний тон майже епічного повідомлення, не обважнено його в лексиці, в епітетах і метафорах глибшими і значнішими елементами сприймання.

Ось бій:

«Олив'яний дощ шрапнелі, гряд крихкої криці бризантів, вулкани великокаліберних гранат скупчилися коло редуту, в редуті і понад редутом».

І тут маємо разючий факт лишень кількісного рухання речей, зафіксованого сухою їхньою термінологією.

Людська драма в цій новелі у стилевому перетворенню не виступає за межі звичних для даних випадків, штампів:

«Пошматовані люди, з одірваними руками й ногами, з розпоротими животами благали допомоги або смерті».

«У сутінку вечора чулися стогони людей, що конали, та глухі голоси з-під землі».

«Заплутавши пальці у власних кишках, лежав, захолонувши, Лейба. Шкляні очі дивилися кудись у бік».

Ми взяли приклади з новель, щд матеріял їхній сам собою дуже драматичний, і що надається до гострого, не трафаретного стилевого оформлення. Але в Слісаренка навіть тут

ми бачимо елементарну лексику, примітивні образіві конструкції і мінімальну емоційну на-снаженість.

Ще простіша справа щодо стилю в новелях, де за матеріял править якась пригода чи випадок у житті людини, тобто там, де матеріял—не дуже складна, як звичайно в Слісаренка, гола фабула. Тут особливо стиль має суто-комунікативну функцію і цілковите підпорядковання завданням розповіді.

Кілька прикладів:

«Деменко мовчки дивився в чорне небо. Грім пройшов стороною і вгамувався. Чай було допито, професор пішов собі до шатра і засвітив лампу».

«Незабаром і Деменко зайшов до шатра з твердим наміром негайно лягти спати. Він стомився за день і очі йому мимоволі злипалися». («Князь Барціла»).

«Спека. Жодна хмаринка не показується на білястому небі і дід Сайко знає, що в таку годину його вихованці лежать десь у холодочку або в багні коло річки. Та хоч і знає це Сайко, а старому не сидиться в холодку під деревом». («Душа майстра»).

Не завжди, звісно, у Слісаренка стиль підпорядковано завданню розповіді, дати якусь характеристику персонажеві, чи назвати ті речі, що в даній ситуації є.

Трапляється іноді, але дуже рідко, що письменник трохи відходить від фабульного роз-

гортання речі, спиняючись на описах природи, на фізичних чи психічних станах персонажів. Так само й тут маємо стислу мову, зужитковану лексику і дуже сіреньке епітетно-метафоричне офарблення:

«Золотаво-синє ранкове небо дзвеніло жайворонками. Тихо киває ковиль білими стьожами на тлі неба».

«Голова боліла немов у потилицю було забито гарячого цвяха».

«Нерви заворушилися, як гадюки, і наляканий сон одійшов у темний куток».

«Повітря над полями гуло осіннім смерком».

«Вітри, нагулявшись у полях, вриваються в ліс несамовитими вершниками і падають знесилені на білих полянах».

Нам уже пора поставити запитання, яка найближча причина зумовлює в Слісаренковому стилі явища бідної лексики, невиразної або й зовсім відсутньої метафори і взагалі майже не відчуваного наснаження словесної тканини емоційно-образовими елементами? Тобто, через що письменників стиль своїми внутрішніми властивостями не виходить за дуже пересічні норми стилевої свідомості і лексичного озброєння, не становить нової методи організації психічно-соціяльних комплексів у мовно-стилевих актах?

Здається нам, найближча причина—жанр.

У даному разі маємо елементарний випадок, коли жанр усією силою тисне на стиль і зумовлює його.

Слісаренкову новелю,—про це вже ми досить говорили,—в її жанрових особливостях і варіантах, можна визначити такою формулою: найпростіша, але типова схема її—якийсь випадок, якась дрібна пригода в житті людини, вузький особистий конфлікт, крім винятків, раніше зазначуваних; тематичне наповнення сюжетів новель із погляду ідейно-проблемного—незначне й недостатнє. Зрозуміло, що й матеріял—не актуальний, не гострий.

Від усіх оцих моментів, характерних для Слісаренкової новелі, слід вияснювати і стиль. Жанр Слісаренкової новелі з самої природи своєї не спроможний широко закрюювати і формувати соціяльну дійсність, він не дає йому позиції для активного переживання світу, для яскравих принципово-ідеологічних взаємин із ним. Тим то, такий жанр не може дати імпульсів і матеріялу для становлення вищої стилевої свідомости. Стиль не має плодючого ґрунту для зростання. Він—примітивно простий, елементарно-службовий. Звичайнісінька його функція—повідомити про рухання фабули, про речі, про зовнішню обстанову, в якій протікає фабула, а не глибше в синтетично-мистецьких актах пережити дійсність, характер людини, тему тощо.

Стиль Слісаренків—холодний, без температури.

Але він реалістичний. Яка найближча причина цього явища? Це, власне, друга сторона попереднього запитання.

Сказано: стиль—об'єктивація тої чи тої дійсності. Але не пасивно, а активно: стиль частково стверджує дійсність. В цьому величезна соціальна функція стилю.

У Слісаренка об'єктивація реальної дійсності не має виразної спрямованості в стилевих фактах на ствердження нашої сучасності, на її актуальні проблеми, на гострі явища соціальної діяльності епохи. Слісаренко десь збоку стоїть або тільки но підходить до неї. Він покищо об'єктивує не центральне, не категоричне, не процеси, а дрібні випадки з нашої дійсності, не характерну й не нову людину, а здебільшого—людину без обличчя. Через те й стиль його, спрощено кажучи, неутральний, не напружений і не збагачений ніякою мірою новою лексикою, новими метафоричними ходами, і взагалі, новими мовними категоріями.

Отже, можна припускати, що Слісаренків стиль в основному повстає не на базі об'єктивації і ствердження нового матеріалу епохи, а переважно, як результат гострої реакції на суто-літературні явища, тобто, як результат руйнування і заперечення літературної традиції. Цей процес двобічний: Слісаренко руйнує перш за все власну стилеву тради-

цію символізму. Щоб відійти від неї і врятувати рештки своєї творчої волі, своїх творчих змагань у нових соціальних обставинах—для Слісаренка був поодиноким способом—стати рішуче і остаточно на шлях реалістичного письма. Друга сторона цього процесу—зруйнувати традицію орнаменталістичного стилю, що так пишно був розцвів на перших щаблях повоєнної української прози. Орнаменталізм у своїх скрайніх виявах дуже часто межував з містико-символістичним стилевим думанням. Тут була небезпека для Слісаренка—і саме в тому, що він, ідучи від завдання зруйнувати інерцію стилевої символістичної традиції, міг потрапити на орнаменталізм. Слісаренко, очевидно, був цілком свідомий цієї небезпеки, і через те його реакція набрала гострих форм, виявившись у рішучому виборюванні засобів реалістичного письма. Цієї перемоги Слісаренко досяг.

Та досягаючи, він зазнав чималої поразки, розбороївши свій реалістичний стиль від гостроти епітету, емоційного напруження, яскравого офарблення метафори і чинности, що могла б бути у свіжій, не трафаретній лексиці. Цього всього в Слісаренка немає. Його стиль працює старими мовно-стилевими ресурсами. Подруге, зруйнувавши інерцію літературної традиції, Слісаренко через свої обмежені ідеологічно-світоглядні пляни і брак напруженого соціального патосу, не зміг свої стилеві шу-

кання загострити й спотужнити мистецьким ствердженням центральних процесів нашої сучасності.

Проте, літературна діяльність Слісаренкова має безперечну цінність: вона дала новелістичний жанр у чималій технічній завершеності і коли не посідає передової позиції в розумінні далекосяжної яскравої організації реалістичної стилевої свідомості в нашому письменстві, то вона найбільше розчищає шлях до неї, даючи зразки майстерного лаконізму, економії слова, простоти і органічності прозової мови.

A 530967

