

90
Ш 43(4Укр)
С 13

Я. САВЧЕНКО ПОЕТИ Й БЕЛЕТРИСТИ



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

№ифр Рк 1143(49.кр), С13 Инв. № 2670971

Автор Савченко Я.

Назва Поэти и электрики.

Місце, рік видання Б.м., 1927.

Кіл-ть стор. 190, 1с.

-"- окр. листів _____

-"- ілюстрацій _____

-"- карт _____

-"- схем _____

Том _____ частина _____ вип. _____

Конволют _____

Примітка: Єсть пометка.

20.06.96.

Ліо

ЯКІВ САВЧЕНКО

ПОЕТИ Й БЕЛЕТРИСТИ



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
УКРАЇНИ
1927

З друкарні-літографії
Державного Видавництва України—УАН.

Київський Окрліт № 1581, 1927,
Зам. № 881 3000

ВІД АВТОРА.

У книжці „Поети й белетристи“ зібрав я критичні нариси, що їх друквано в журналах „Черв. Шлях“ і „Життя й Революція“ протягом 1925—1926 рр.

Статті про Терещенка, Копиленка й Слісаренка можна було б доповнити критичним освітленням нових фактів у творчості цих письменників. Та беручи до уваги те, що ці факти (у Слісаренка друга книга оповідань „Плантації“, Копиленко після „Буйного Хмелю“ видрукував кілька нових оповідань; у Терещенка — кілька нових віршів) не становлять собою таких явищ, щоб вони виявляли якісь особливо відмінні й нові риси в творчості згаданих авторів і міняли їх літературне обличчя,—я вважаю за можливе ті статті залишити без змін.

Окремо слід сказати про В. Сосюру. Не без вагання включив я в книжку статтю про нього, написану десь на початку 1925 р. За останній час у творчості Сосюри наявно виступають моменти серйозної кризи: песимізм, індивідуалістично-занепадницькі настрої, відхід од революційної тематики, то-що.

Хоч ці явища й не анулюють фактів попередньої революційної творчості Сосюри та їх художнього значення, але, певна річ, вони додають нових і несподіваних рис їй і через те моя характеристика Сосюриної творчості потребує певних коректив. На цьому моменті я спинився спеціально в статті „Занепадництво в українській поезії“, одвівши Сосюрі чимале місце в ній, і тим ніби доповнив свою попередню критичну оцінку його поетичної діяльності.

Автор.

ЗАНЕПАДНИЦТВО
В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

I.

Наша критика не раз і досить твердо констатувала наявність занепадництва й песимізму в українській поезії минулого року. Ближча аналіза не тільки підтверджує ці висновки, але й може вже в'яснити ті основні форми світовідчуження, що є тепер найхарактерніші для неї. Як з погляду громадсько-виховного значення, так і з погляду дальшого культурного розвитку й перспектив для українського письменства взагалі—ці факти становлять собою явище небезпечне. В усякому-ж разі вони свідчать за те, що творчість багатьох наших поетів—навіть революційних, навіть тих, що здобули собі солідну репутацію „пролетарських“,—знає нездорових, часом неприродних зовсім впливів і переживає серйозну внутрішню кризу. І як-би ми не хотіли прим'якшити деякі негативні для української поезії висновки й прикрити деякі дуже небажані явища,—факти—річ уперта—факти доводять своє, саме те, що наша поезія останнього року перестала бути позитивним чинником у загальному радянському культурному процесі.

Об'єктивно наша поезія,— своєю тематикою, формою, настроями й цілою тонікою світовідчуження, -- повертає своє обличчя до минулого, виявляє чіткі тенденції стати на попередніх пози-

ціях, на перейдених уже етапах формально-естетичних і громадсько-ідеологічних категорій.

Це узагальнене твердження можна аргументувати такими наявними фактами в українській поезії:

а) безперечне зростання поезії епігонів неокласики (Сайко, Сорока, Мисик, Драй-Хмара, Хитрин і почасти М. Бажан).

б) народження нео-символізму (Д. Фальківський, Д. Тась).

в) фіксація „нейтральної“ тематики в плані „нейтрального“ трактування: мотиви природи, пейзаж (спеціалізуються на цьому, здебільшого, епігони неокласики).

г) очевидний розрив з революційною дійсністю, втрата безпосереднього відчуття її, зниження громадсько-революційного патосу. Цей факт виявляється в поезії, як драматична колізія. Звідси — песимізм, індивідуалістичні настрої, боротьба з містом, ідеалізація села і почасти обивательська філософія про „суету сует“ (В. Сосюра, Б. Тенета, Гр. Косяченко, В. Ярошенко, Д. Фальківський і инш.).

Окремо слід згадати ще про „есенінщину“ в українській поезії. Впливи її чималі. Дехто з поетів, от як Б. Тенета, Гр. Косяченко, Д. Фальківський, здається, найбільш дезорганізовані нею. Занепадницькі мотиви звучать у них різко й розпучливо. Подекуди є „знак Есеніна“ й на творчості талановитого поета-дебютанта О. Влизько. Та в нього це скороминуща мода. Влизько, взагалі, шукаючи власної стежки, легко підпадає під різні впливи, але також легко й спекується їх, бо в нього — хочеться вірити — є свої творчі можливості.

II.

Переходячи до розгляду творчості окремих поетів, перш за все треба згадати В. Сосюру. Його поезії останнього часу дають багатий матеріал, що свідчить не тільки про досить різку зміну тематики, але й про зміну загального світовідчуження. Досі ми знали Сосюру, як тонкого, ніжнього лірика-романтика, що в захваті виспівував революційну боротьбу, проймався героїкою її. Революційна дійсність була й тематичною й психологічною основою його творчості. Надзвичайна емоціональна насиченість і якась особлива інтимність Сосюриних поезій цього періоду, не кажучи вже про революційний патос їх — поставили поета на чільне, цілком заслуговане місце в нашому поштовтневому письменстві. Але приблизно з половини 1925 р. в творчості Сосюри звучується коло революційних мотивів, починають бренті нотки песимізму й зневіри. Поет переходить до особистої інтимної лірики, так само закрашеної в темний тон болізного, навіть терпкого смутку.

Поетична продукція Сосюри за 1926 рік становить собою, власне, численні варіанти одної, старої й переспіваної теми: нездійсненого кохання. На цьому мотиві поет, мов зачарований, фіксує свою увагу: до дійсних реальних страждань додає він надуманих, вимріяних; розпалює ними свою уяву в гарячій печалі любовної лірики.

Я згадую Бахмут, і карусель, і поле —
О, синь твоїх очей!
Не вернеться любов, як молодість, ніколи,
Як золотий Дінець назад не потече...

(„Так мрачно в вечори...“,
„Життя й Рев.“ ч. 1, 1926).

Це — лейт-мотив його теперішньої лірики й настроїв, переспіваного й пережитого поетом багато разів. Скінчивши його — він знову й знову вертається назад.

Як люблю твоїх плеч овали!
Пам'ятаеш ярок... сіножать...
А коли ми на фронт від'їжджали —
Ти не вийшла мене провозать.

(„Скільки днів пролетіло над нами“,
„Ж. й Рев.“ ч. 1, 1926 р.).

Той-же мотив, але з якимось особливим притиском і в неприємному інтелігентсько-обивательському трактуванні звучить у вірші „О, весна“.

Вже й ніщо й не цікавить мене...
Тільки жутко, як ніч наступає...
бо другий твоє тіло ясне
кожну ніч до знемоги кохає...

В іншому місці поет розповідає про те-ж саме:

В моїм серці печаль і знемога
Все життя обернули на муть.
Ти до мене любила другого
І не в силі цього я забудь.

(„Моє сяйво погасло навіки“,
„Ж. й Р.“ ч. 2, 1926).

Солодка сила лірично-любовних образів, журлива романтика їх кінець-кінцем обертається на нудненький трафарет, що, певна річ, стомлює й поета й читача, бо в цьому трафареті дано одразу все — і певну глибину колізії, і гіркість утрати, і повний комплекс психологічних переживань, зв'язаних з нею, і нарешті, кінець — фінал колізії.

Щоб освіжити цей трафарет, надати йому певної гостроти й кольоровости — поет витрактовує іноді свій улюблений мотив у плані екзотики. Тут і острів Цейлон, і ханський гарем з красунею Зараєю, якій поет „цілує омріяні коліна“ і бере „солодкі повні груди“ („Це було на острові Цейлоні“, „В тьмяній тузі липа розцвітає“), і, нарешті, доісторичні часи. Сниться поетові, що живе він серед племен Морунгів і Айрів. Сидить біля ватри й дивиться на золотокосу Інелу:

Над нами вітів темна рать,
А перед мене владні очі.
Інелу хочу я обнять,
Але вона цього не хоче...

(„Фантазія“)

А далі починається поєдинок за Інелу з суперником морунгом Ожі. На сцену виступає доісторична зброя—креміневі ножі та сокири. Фінал його:

На трупі теплому Ожі
Я взяв Інелу яснооку...

У такому крузі мотивів і настроїв нездорової романтики і перебільшеної згущеної любовної лірики в'яне творчість Сосюри останнього року. Єсть у ній і зовсім небажані моменти. Поет іноді легковажно уживає способу, так мовити, обнажіння еротичної теми: від „овалів плеч“, „вимріяних колін“ і „солодких повних грудей“—один тільки крок до порнографії, до відомого в свій час у занепадницькій російській поезії: „О, закрой свои бледные ноги“. Сосюру в даному разі вратовує хіба тільки його щирість і наївна безпосередність, що ніби виключає момент смакування еротичного переживання.

Та, власне, не тематика і навіть не характер трактування її, — це факт зумовлений серйознішою причиною, — становлять небезпечне явище в творчості Сосюра. Набагато важніше те, як поет сприймає життя й нашу дійсність тепер, на якому тлі одбувається в нього творчий процес. Цей останній момент виразно свідчить за кризу, що її болізно переживає Сосюра.

Дійсність і поет перебувають у гострій внутрішній колізії. Дійсність не становить для нього явища, сповненого радості, певности й бадьорости. Вона не підносить поета, не надихує його до боротьби. Він ніби навколо себе нічого не помічає. Єсть тільки він, поет—із своїми муками, самотністю й розгубленістю. Його власне „я“ — в центрі поетової свідомости. Але це „я“ таке безпорадне й безпритульне. „Наче вийшов я сам на дорогу і не знаю куди повернуть“ — так формулює поет свій психологічний стан. Природньо, що така свідомість не може дати йому будь-якого поратунку. Вона може продиктувати тільки розпучливі зойки:

Мої шляхи — одчай, шукання і тумани,
І вже у даліні кінець я бачу свій.

(„Ж. й Р.“ ч. 1, 1926).

З цього етапу внутрішніх переживань поетова свідомість ніяк не може зрушити, не може перебороти своє безсилля, свій процес деградації. А як наслідок—величезна втома, песимізм і зневіра:

В моїм серці печаль і знемога,—
Все життя обернули на муть...(?!)

(„Ж. й Р.“, 2—3, 1926).

Або:

Я один, я ридаю... О, де ви,
Золоті мої, сині, ясні?...

(„Ч. Ш.“ ч. 11—12, 1926)

Майже вся поетична продукція Сосюра за 1926 р. свідчить за величезну пригніченість його психіки, що останнього часу виявляє й стверджує себе в індивідуалістично-занепадницькому трактуванні одного мотиву, одної теми — недосягнутого або минулого й уже пережитого кохання. Найгірше те, що цю тему інтерпретовано надзвичайно примітивно, в дусі міщансько-інтелігентської плаксивої психології, що часто й густо з дрібниці утворює собі цілу „трагедію“, милується з неї, спалює всі свої сили на ній. До такого щабля внутрішньої здрібнілості й зубожіння іноді доходить і Сосюра.

Справді-ж бо одважитись на таке:

Ну чого я не можу згадати
Твої плечі і губи і груди
Весь твій стан молодий і проклятий?
Під очима і в'яне й горить,
Я не хочу ні Налі, ні Раї...
Я не можу нікого любити,
Бо тебе до нестями кохаю...

(„Ч. Ш.“, ч. 5—6, 1926).

може тільки психіка, що втратила не тільки будь-які ідейно-громадські, але й елементарні естетичні норми. Великого жалю завдає той факт, що на цей шлях ступає Сосюра — поет революційної боротьби, поет громадських інтересів. Очевидно, таке явище треба пояснювати тільки наявністю серйозної творчої кризи в Сосюрі.

Поруч із здрібненням тематики й розмагнечуванням світовідчування в творчості Сосюри одбувається дуже помітний процес занепаду й розхищення технічно-художньої культури. За рік Сосюра не тільки нічого не набув у цій царині, а почав утрачати й набуте. Застигаючи на одноманітній тематиці і підкреслено-одноманітній внутрішній інтерпретації, він деградує й що-до засобів художнього вислову. Монотонна, вузько-схематична ритміка віршів, постійне повторювання свого образного комплексу, недбале ставлення до звукової будови поезій і неприпустимо легковажне ігнорування мови (русизми, хибні синтактичні звороти й т. п.), — все це стало характерною ознакою Сосюриної творчості. Можна думати, що він почав застигати на власному словесно-поетичному кліше, на тому трафареті, що ним легко оперувати в інтересах також уже клішованої тематики.

Явища занепаду формально-художньої культури в творчості Сосюри, певна річ, перебувають у звязку причинової залежності з його всім теперішнім внутрішнім комплексом. Тут одбувається закономірна діалектика. Психологічна звуженість і трухлявість поетичного „суб'єкту“ (переживання, настрої, тема, філософічно-індивідуальне відчування її, то-що) не можуть дати сили й художнього багатства в матеріалі поетичного вислову, цеб-то в поетично-естетичній будові слова. Найбільш разючим доказом на це може бути вірш Сосюри „Ой, весна“ („Ч. Ш.“, ч. 5—6, 1926). Сюжет цього віршу й побічні теми, що випливають з нього, дано в найелементарнішому, примітивно-інтелігентському, — з домішкою неврасте-

нічної фізіології, — плані (груба схема його—поет колись кохав якусь жінку. Поет пішов на фронт. Жінка покохала другого. „Трагедія“ поетова в тому, що він не пережив фізіологічного акту з цією жінкою й що її тепер „другий тіло ясне кожну ніч до нестями кохає“). Трудно сподіватися, щоб ця вбога й нездорова в психологічному розумінні тема могла знайти собі яскравого художнього вислову. У Сосюри так і вийшло: остаточна розслабленість стилю й шаблонний спосіб організації всього поетичного матеріалу.

В одному тоні з Сосюрою що-до песимізму „співають“ Фальківський і Косяченко. Часом наближається до них і Б. Тенета.

У збірничковій поезій „Обрії“ Фальківський, ніби підсумовуючи своє многотрудне життя, руба ставить запитання:

Чи ще співають? Чи вже доволі?...

Ні, ні... нехай брешуть пісні!...

.....
Хоч я втомивсь, хоч сил немає,

— Співають, співають аж до кінця!

(„Обрії“, ст. 7).

До речі сказати, з цього мотиву безрадінного починається його перша книжка. У ній він не випадковий, а основний. Самотність, осінь, журба, безнадійність — така тематика Фальківського, Життя для нього — укрите млоу. Та власне його вже й немає, бо воно „пройшло, як сонна мить“, бо й сам поет — „одгремів, одгукав, одшумів“. Правда, ні „грому“ того, ні „шуму“ —

ми таки й не чули. Чуємо лише свідчення поетове про сумний фінал. Фінал надто сумний. Що може бути сумніше за це:

І прийду розбитий... І прийду порожній.
А куди — не знаю... Чи-ж не все одно?
Мрійником родився, здохну подорожнім
Як приблудна сука під чужим вікном.

.....
Тільки пес голодний, тільки пес кудлатий
Лапами облапить труп мій уночі.

(„Обрії“, ст. 15—16).

Такого терпкого песимізму й безмірного одчаю не знала українська поезія навіть за найчорнішої доби. Навіть символізм український, за великим хіба винятком, не звучав так погребно, не доходив до такої психологічної дезорганізації. Але-ж яка колосальна дистанція між тою й нашою епохами! І коли доба символізму пройнята мотивами зневіри й містики, то до цього були об'єктивні соціальні причини. Де-ж і в чому полягають ті причини в нашій добі, щоб дійти до погребної пісні, до почуття страшною індивідуальної самотності й беспорядності, щоб, нарешті, так розпучливо зойкнути:

Ах, ця осінь... осінь... Ця проклята осінь!

Таких причин не має наша епоха, немає їх у нашому соціальному процесі. І через те на тлі революційної дійсності, сповненої глибочезного патосу будівництва, міцного й певного громадського тону — песимізм і одчай в українській поезії звучать, як дивна екзотика, як голос з давно-минулої, але проклятої старовини. Залишається таке враження, ніби Фальківський до-

співає те, чого не доспівала українська поезія напередодні революції. Тематично й способами художньої організації матеріалу він, безперечно, близько стоїть і до українського символізму й навіть до модерно-міщанського індивідуалізму „Української Хати“. Регрес на 10—15 років!

Песимізм Фальківського позначено всіма елементами сантиментальної мелодрами. Основа тут — переляк і капітуляція перед містом. Усі найкращі свої почуття віддає поет селу. Воно — це край сонної тиші, спокою, радості й мрійного співглядання. Тут тільки відчуває поет себе добре. За селом він тужить, оспівує його:

Я-ж любив так село і кудлаті тополі,
Я-ж степи так широкі любив.
Мріяв все, що колись повернуся до поля,
Що колись повернуся до нив.

(„Обрії“, 13).

Романтика сільського життя, сільських пейзажів, нив, річок, гаїв — ось невибагливий примітивний комплекс поетових переживань. Далі цього не сягає поетова думка. Тим то він не раз переспівує свою виплекану мрію повернутись „під рідну стріху“.

Мені так хочеться додому,
Де коливаються жита...
.
Де соловей виводить скерцо
У надвечірній тишині,
Де все таке близьке для серця,
Де все таке близьке мені.

(„Обрії“, ст. 41—42).

Воістину примітив!

Безвольна й розмагнечена селянська психіка поетова, зустрівшись з містом, зазнала драми.

Міста поет не приймає. Місто для нього — факт ворожий.

Воно:

Чорне, чорне, жахливе, брудне.

Иншого поет не бачить, чи не хоче бачити. Чому воно „жахливе“ — Фальківський не пояснює. Цей факт просто живе в нього, як свідомість. І так міцно, що Фальківський навіть складає пробачення перед житами за своє перебування в „чужому місті“—

Ви простіть мене, блудного сина,
Що я вас промняв, прогадав (?!)

(„Обрії“, ст. 9).

У цій блаженській і, по суті, дуже консервативній антиурбаністичній „філософії“ та солоденькій і надто нудній ідеалізації села трудно одшукати глибший внутрішній світ поетів. Діапазон його невеличкий. Драма-ж, що виникла на ґрунті конфлікту застарілої селянської психіки з містом—свідчить за чималу незрілість поетового світогляду й брак серйозної культури. Фальківський не відчув і не зрозумів твердої ходи й завдань нашої епохи. З малим світоглядом важко перебороти велике. Це велике, нове, м'язисте наступає на поета, а він розгублено-панічно закликає його волошками, гаями, житами, золотою печалю, своїм укоханим Поліссям—усією романтичною лускою, що вже давно одвіялась в українській поезії. Песимізм його творчости, хоч і страшний у своїй словесній транскрипції, по суті—тільки ремінісценції, це плач за готовим

У Фальківського:

Благословенні ті, хто вмів горіти,
Хто вмів згоріти і любити.

У Єсеніна:

В зелений вечер под окном
На рукаве своем повешуь.

У Фальківського:

Здохну подорожнім
Як прибудна сука під чужим вікном.

Оскільки песимізм Фальківського буває часом запозичено-поверховим і просто таки надуманим, можна бачити хоч-би з того факту, що поет ніби свідомо кокетує своїм песимізмом:

Ще лиш рух один,
ще лиш момент, —
Я не втримаюь
в прірву скочуь...
Вийде з мене такий декадент,
Як не знала й не знатиме Русь...

(„Обрії“, ст. 29).

Прямо-таки якась програма песимізму!

Фальківський — поет не без хисту. Дані в нього, безперечно, єсть. Але його техніка матеріялу й узагалі вся його художня культура не переступила першого щабля. Перед ним довгий шлях упертої й серйозної роботи над собою. А найголовніше — йому треба глибше й пильніше вдивлятися в нашу дійсність, перебороти у собі ветху й струхлявілу психіку старомодного співця „сільських красот“ і не блукати в чужих настроях і печалях. Теперішня його творчість з усіма її властивостями — не становить ще культурного

факту. Вона тільки бліда копія перейденого й пережитого українською поезією. Об'єктивно Фальківський, як поет, стоїть на тому березі епохи. Він зачарований холодним виблиском колишнього, погаслого життя.

Досягнення, розвиток, творчість можуть бути тільки на цьому березі доби.

Та треба побачити дійсність інакше, по-новому, жити з нею, палахкотіти її пульсом, самому творити її. Для того, хто хоче жити й будувати — іншого шляху немає.

У тяжкому конфлікті з містом і безвідрадному песимізмі живе й творчість Григорія Косяченка. Цими моментами він дуже подібний до Фальківського. Він так само часто й густо марить про село й про те, щоб „назавжди покинути місто“. Воно його добре зломило й здезорганізувало. Косяченко, як і Фальківський, не помітив у тому „проклятому місті“ ні організованої волі революції, ні осередків нової культури, ні величезної й величній праці тих, що рухають історію й змагаються за найкращі ідеали людства. Прийшовши десь із глухого села, з тишею гаїв і просторами нив, з повільним і пасивним світовідчужанням, Косяченко оторопів серед міського тиску й рвучкого темпу життя. А придивлюючися ближче до нього, — він не побачив нічого іншого крім пивнушок, повій, п'яних непманів і всього того, що є в нашій дійсності негативного.

Коли це все усвідомити як слід і знайти для нього належне місце в цілому процесі, взяти під

увагу основну „установку“ епохи, — то, певна річ, найменшої трагедії не можна з цього робити. Але безпосередня, можна сказати, незаймана психіка Косяченкова інакше все це сприймає. Для нього це — ледве що не світова тра-ге-дія, хоч і з поганим присмаком — пивнушного „буянства“. Бачите-бо йому — поетові, вчувались інші світи, інша музика, а тут такий, мовляв, бруд, таке все буденне, а тут — неп. І від розпуки й жалю за мрії свої ображені він ладен бити, „стріляти на кожному кроці“, „розбивати головою вітрини“ й самому „грудьми розбиватись об камінь“, бо, мовляв, „плачуть“ у туманах світи“. Та й життя. Що таке життя? Пустяк:

Життя —
Тільки лялька дитяча.

Звісно, од такої „високої“ нігілістичної філософії легко можна потрапити головою не тільки на вітрину, а й на твердішу річ. Стомлений „жахливими“ картинами міста і своїм анархізмом, поет ратує себе пивнушкою:

Заходжу й беру „батарею“,
І день пролітає
в туман і у дим.

(„Вітрини“, „Ч. Ш.“ ч. 4, 1926).

А після пивнушки, звичайно, змутніла свідомість і п'яні сльози:

Я знову на розі в задумі стою
І чую той крик, що й учора,
І падають сльози на душу мою,
Як місяця втома над бором.

(„Вітрини“, „Ч. Ш.“ ч. 4, 1926).

Душевна розхристаність і повна відсутність контролю й будь-якої відповідальності за свої переживання й думи, доходять до того, що поет, слідом за „кабацькою“ поезією Єсеніна, з виглядом остаточно розчарованої трагічної людини, скандує:

Піду умирати,
Ну, а доки живий,
Я все учуватиму крики:
„Піди у кав'ярню!
Піди і пропий
Себе і пальто й черевики!“
.
А музика грає (звісно в шинку. Я. С.)
П'яніє як дим,
І серце п'яніє до краю.
І радісна думка,
що я молодим
Життя і себе
пропиваю...
(„Вітрини“, „Ч. Ш.“ ч. 4, 1926).

Далі, здається, нікуди вже йти. Це остання точка психічного маразму й розпаду. Далі тільки смерть. Поета це не лякає. Це його мета:

.
І радісна думка,
що завтра умру
І тень моя місто покине,
Покине цей камінь,
неспокій і шум...

(„Вітрини“).

Поет, що ледве перейшов у двадцять третє літо свого життя, „ізрек“ йому свій присуд мудрий. Можна сказати, зібрав свої „вспоміна- нія і дела“, все підсумував, підшив, зважив, за-

знавши й катастроф і поразок, зла й суєти, — і ухвалив: умрем! Життя нам, мовляв, непотрібне та й ми йому також непотрібні.

Певна річ, ніхто не повірить у те, що песимізм Косяченків і його мрії про смерть — явище серйозне. А тим паче не прийметься повагою до поетової „драми“.

У Косяченка — і його безкінечні сльози, і ненависть до міста, і його „смертельна“ філософія — це — прикра поза „розчарованої“ людини, це рабське копіювання Єсеніна. Звичайно, що таке явище могло виникнути тільки на ґрунті відриву від громадського життя. На Косяченкову творчість сильно діють і оформляють її — чималий індивідуалізм селянської дрібно-буржуазної психології, слабо розвинені громадські інстинкти й невеликі ідейні імпульси його світогляду. З такими властивостями легко розгубитись у складній обстанові й суперечностях нашої епохи й потрапити, природньо, на шлях песимізму й отого безмірного панькання із своїм „я“, роздмухувати його болі, робити з кожної дрібниці трагедію. Так сталося не тільки з Косяченком, а й з Фальківським і Б. Тенетою. Їхня селянська, виразно дрібно-буржуазна психіка, одірвавшись од питомого ґрунту, не сприйнявши органічно колосального змісту нової доби, не найшла в ній для себе природнього місця й підпори і через те zdeформувалась. А різка деформація живого тіла не могла не викликати болізних явищ, песимізму й самотности. У Косяченка цей процес погіршується ще тим, що він надто молодий. Його „світова скорбота“ великою мірою — результат його

молодості. І через те можна сподіватись, навіть певно стверджувати, що оті „ревні плачі“ його творчості — скороминуще явище. І його есенінщина, і „трагічність“, і якась невиразна туга — все це одвіється. А зостанеться органічне, соціально й індивідуально здорове. Уже в останніх кількох його віршах чуємо бадьорі нотки („Жовтень“, „Степ“). Я тим більше певний цього, що Косяченко, як поет — подає тверді надії на своє видужання й розвиток. У нього багато органічних даних для самостійної оригінальної творчості.

Трохи осторонь од усіх стоїть Ярошенко. Не багато він пише. Роздумуючи й зважаючи. Обережненько. Його творчість нагадує мореплавця, що буря викинула і його й корабель на берег. Сидить він по катастрофі в безпечному місці й філософствує, точніше — резонерствує про „превратности“ морської подорожі. Резонерство, звичайно, ніколи не було ознакою палкого й відважного духу. Його природа — холодний, поміркований скепсис. Його обрії — золота середина. Така, приблизно, й природа Ярошенкової творчості: нема ні особливого холоду в ній, ні особливого жару, ні „небезпечного“ льоту й піднесення, ні болочого смутку й тяжких розчарувань. Усе — в нормальній мірі й температурі. І над усе — спокій, скромність, навіть — покірливість. Бо сказано-ж: „что есть истина?“ Ярошенко й не шукає її. Трудний це і тривожний шлях. І невідомо ще, чим може скінчитися шукання. А поетові, як він

сам признається, досить і того, що вже йому „роки присудили зароблену мудрість“. Він пройнявся нею й заспокоївся, досягнувши джерела незрадливої втіхи:

Уже на порозі...
— ні тиші, ні грому,
Бо то для майбутніх
майбутне горить —
А я вже не винний
нічого й нікому...
.
Все ясно і просто:
на скронях зима,
Зима-б це не старість,
не смерть і не втома,
Зима-б це розгон
у майбутню весну,
Та тільки для мене:
ні тиші, ні грому,
Я скромно з дороги зверну.
(„Уже на порозі“, „Ж. й Р.“, ч. 7, 1926)

І розчулений своєю філософією й мудрістю, поет зводить руки для благословення майбутніх поколінь і читає їм пісню мораль соціальної доброчинності:

Грядіть-же, нові, у плодюче майбутне
І ти, моя „зміно“, мій сину, гряди:
По бруку запліднених, збурених днів
Упав,
підіймайся,
іди!

Ви ідіть, мовляв, уперед, а я стану збоку. Для чого заваджать. Я вже хочу спокою й затишку. Даремно пояснювати цю філософію пасивності якими-небудь серйозними причинами принципо-

вого характеру, якими-небудь катастрофами. Скажемо для прикладу: були в людини великі ідеї, великий патос, глибока віра в „непреложність“ своїх принципів. Але життя все це розбило, бо низькоросле й нікчемне суспільство, бо в нього ідеали на нього пошиті. Ну, звісно, може наступити втома, зневіра й бажання спокою.

У Ярошенка — все набагато простіше, примітивніше. У нього є драма. Але маленька, буденна. Ще змалку вчила мати сина трудної життєвої науки:

Ходить шляхами злоба,
Добро — стежками малими,
Й то лиш часами хіба.
Будуть тебе зневажати,
Наче ти курвий син.
Вчись, мій найстарший, прийняти,
Вчись і віддати один.
Вчися і добре і злоє
Рівно ділить пополам...

(„Матері“, „Ж. й Р.“ ч. 9, 1926)

З такою „уравнітельною“ філософією ще можна було-б жити. Трошки добра й трошки зла — ще сьак-так. А на перевірку вийшло інакше. Переважило „зло“.

. Я потім побачив,
Як і далекі й чужі
В скруту, в годину собачу
Спільно ховали ножі.

От з таких малих побутових дрібниць і неприємностей і виросла поетова драма. Життя виявило себе, що воно більше, суворіше й тривожніше. Гадалось і марилося жити по-доброму, по-хоро-

шому, як люди. Довелося-ж справді пити вино не пополам з водою, як учила мати („щоб тобі не вп'яніть — воду розводь у вині“), а без води „упиватися червоним“. А це над силу, над поетів світогляд, бо його обрії вузесенькі: щоб не було ні грому, ні особливої тиші. А так—серединка.

Перед лицем епохи поет виходить трохи з своєї рівноваги й проймається невеличким жертвним патосом:

— Нехай впаду-ж, як крапля кожна
Під твій Жовтневий пароплав.
Хвилюйтесь води!

Вал за валом!
Несіть човни в незнані дні.
Й свої

Над судним пароплавом
Я скромні запалив огні.

(„Жовтень“, „Ж. й Р.“)

Творчість Ярошенкова останнього часу — це проповідь пересічності й поміркованости в усьому: в бажаннях, думках і стремліннях. Це безкрила філософія середньої лінії, що зумовлюється почасти самою природою дрібно-буржуазної поетової психології, а почасти невеличким ідейним багажем його світогляду. Скромні в нього досягнення й що-до поетичної майстерности. Художню культуру набуває він мляво й поволі. Можна сказати, що він застигає на досягнутому раніше. Він не працює над собою.

III.

Чималу й досить одноцільну групу становлять молоді поети, що виступили перед двома роками

в українській поезії, з усіма ознаками епігонів неокласики (Мисик, Сайко, Чапля, Сорока, Хитрин, Драй-Хмара. В останній час на цей шлях ступає й М. Бажан).

Своєю тематикою, темпераментом сприймання, способами втілення й загальним тоном творчості вони майже однакові. Їх трудно відрізнити одного од одного, трудно знайти те характерне, індивідуальне, що виводило-б кого-небудь з них за спільні всім норми світовідчуження й світогляду. Під цими поезіями могли-б підписатися всі епігони одразу, або один за всіх — остільки вони подібні один до одного характером своєї творчості. Правда, на цьому сірому тлі одноманітності й скуки трохи ніби виділяються Мисик і Сайко. На який, дуже невеличкий, щабель вони яскравіші за решту епігонів.

Основна тема в усіх цих поетів — природа — її настрої, мотиви, сільський пейзаж, краєвид. Далі вони не сягають. Ось назви їхніх тем. У Сайка — „Розбився день“, „Літоосінь“, „Прощання“ (прощання літа з осінню) й знову осінь. У Мисика: „Минає літо“, „Весна“, „Осінь“, „Осінь“, „Вишневі шуми“. У Драй-Хмари: „Здравствуй, липню кучерявий“, „Ласкавий серпень“ і т. д. і т. д. У Чаплі: „В-осени“, „На реп'яхах синичка“. У Хитрина — про степи.

Усі ці мотиви в нудній послідовності переспівуються. Один скінчить — другий починає. Однакова в них і печаль і радість. Однакове в них відчуження.

Для прикладу наведу зразки трактування мотивів осені:

1. Ще теплі роси, ще в полях полових
 Легка імла.
А осінь прошив жовті по дібровах
 Вже почала.
Прошила спершу чинницею в листі
 лиш де-не-де
І що не день мережки золотисті
 рясніш веде... (Мисик)
2. Все менше й менше сонце кида
 На землю мідної луски
І в стернях вересень сновида
 Збира послідні колоски.
Останні сні снують коноплі,
 Живуть з вітрами в унісон
В лану що-дня беруть картоплю
 Як сон, змайнула невгомнь. (Сайко)
3. Прозорі шелести і шуми...
 Обходить сонце свої межі
 Воно вже стало внизу.
 Замість дерев—сухі пожежі
 Помкнули далі—далі сезли
 Старе нив'я, як дим
 І обрії взяв на свої чресла
 Дзвеніння й осінні сні... (Чапля).

Мало чим відрізняється від цих зразків і трактування осени в інших епігонів неокласики. Кружляє листя, падають яблука, літає павутиння, тихий м'який сум, осінні сні, затуманені обрії. І у всіх, як кінцевий акорд—сподівання, що знов повернеться плодюча й буйна весна, що заснула природа воскресне, принесе меди й смачний хліб. Один цю думку формулює, що „хміль землі щороку грає на нових приструнках чуття“, другий виголошує сентенцію, що природа „зустріне весну вже в новому листу“, третій в такому-ж приблизно дусі.

А коли епігони заспівають гуртом про весну чи про літо (хоч вони більше любляють мотив осені)—обов'язково згадають про „благословенну синь“, про „нове кріпке вино“, про „золотави жита“, дзвін жайворонків і перепелів. Іноді—про пухкий хліб і солодкий мед, або про рум'яні яблука й сизо-сині сливи. У всіх є вже готове кліше, що його виробили неокласики, а переважно М. Рильський. Його вплив найбільший. Мисик, Сайко й Сорока рішуче ведуть свою генезу від Рильського. Микола Бажан, що ще недавно писав поезії, повні революційної енергії, з чітким фразуванням соціальних проблем, тепер так само в своїй творчості перебиває копії неокласичних зразків, головно Рильського, блукаючи в хитких туманах своїх невиразних переживань. У незграбних сонетах заговорив він про якийсь „дим опівнічних офір“, про „німих богів“ і „жерців“, що несуть їм „дари уклінно-важучий мед і соковитий сир“.

Від неокласики епігони засвоюють їх поетичний словник, класичні розміри й форми, проймаються їхнім світовідчуванням, живуть тишею неокласичного співглядання світу. Та проте між неокласикою й епігонами—є велика різниця: творчість епігонів другорядна або й третьорядна в порівнянні з своїми духовними батьками. Через те вони й епігони. Їхнє обличчя невиразне. Їхня культура примітивна. У неокласики, як-би вона не ставилася філософічно до нашої дійсності—не все ще згасло. У неї ще є жар соціальної скорботи й соціального гніву. Вона ще дерзає закроювати світ на свій кшталт і пропа-

гувати свої культурно-соціяльні ідеали. Хай ці ідеали в світлі нашої епохи й нікчемні й суто-буржуазні, хай вони просто консервативні. Але це все такі ідеали. Тут є ще хоч маленькі повіви життя й воля до нього. Тут є ще якісь принципи й ідеї. В епігонів-же — і цього немає. Вони холодні й спокійні. Спокійні до байдужости. Їх ніщо не хвилює, ніщо не підносить. Вони ще можуть милуватися тільки з природи. Але й це милування позбавлене будь-якої інтенсивности й глибини. Для них природа — ніби музей старовинних, кошовних речей. І через це їхнє захоплення природою не перевищує інтересу археолога до музейних експонатів. Поза мотивами природи — у них інших інтересів поки-що немає.

Як-би уважно не вслуховувались ви в поезії епігонів, ви, кінець-кінцем, приходите до висновку, що це, за невеличким хіба вийнятком, поезія неутральності в соціальному розумінні. Їхня суб'єктивна позиція — плити човном на тихому плесі між двох епох і двох світоглядів. І це зрозуміло. Давно-ж бо відомо, що та соціяльна група, що не може усвідомити й прийняти актуальних соціяльних завдань доби, здебільшого в мистецтві, повертається до мотивів природи, до неутральних об'єктів.

Наші епігони неокласики — селянська інтелігенція куркульського штибу. Вона досить розумна для того, щоб не обстоювати (і для неї що-небудь важить досвід революції!) культурно-соціяльних інтересів цієї верстви й щоб зрозуміти їх цілковиту історичну безперспективність. З другого боку — ця інтелігенція просто не в

силі, принаймні тепер, через свою психологію й невеличку інтелектуальну обдарованість зрозуміти соціальні проблеми нашої епохи, проїнятися їхньою величчю й стати в рівень з ними. Це їм над силу, а до того — чуже. З такого становища — природній шлях до неутральної творчості. А оскільки психологія неокласиків їм найближча — вони охоче проймаються нею, завоюють неокласичну мистецьку культуру, беручи із неї те, що найменш різко акцентує соціальні моменти й що таким способом дає їм можливість не виявляти свого ставлення до актуальних і складних проблем революційної дійсності. Такою видається мені внутрішня діалектика творчості епігонів.

Об'єктивно ця творчість виступає проти епохи, бо вона нічого не вносить позитивного в культурний процес, не збагачує його ніякими надбаннями.

Епігони через те й називаються епігонами, що вони намагаються гальванізувати ту мистецьку культуру (коли говорити за мистецтво) чи ті її елементи, що історично засуджені на загибель. Культура неокласиків стоїть на цьому шляху. Неокласичне усвідомлення всього світу, явищ і речей у їх соціально-культурній суті, доцільності й темпі відстало що-найменше на 50 років, навіть від середньої лінії історичного процесу. Тим паче це треба сказати за епігонів. Вони в усьому менші й слабкіші за своїх батьків.

Одна тільки їхня тематика й убійчі холод і безтемпераментність трактування її — викликає почуття подиву.

Для чого й кому це потрібне? Кого може запліднити й збагатити ота стара й млява жуйка чистих мотивів природи? Українська поезія давним давно переступила цей щабель, маючи чималий художній досвід що-до цього. Стояти уперто на старих позиціях — значить рухатись назад. Відтворювати пережиті переживання, жити зафіксованими вже емоціями й їхніми формами втілення — значить воістину виявляти цілковиту анемію й творче безплодіє!

IV.

Якщо холодна й безбарвна творчість епігонів неокласики одразу виявляє свої справжні соціальні джерела, то чим-же пояснити „вавилонський плач“ занепадництва й оту обивательську філософію декого з поетів?

Ми вже не раз чули стереотипне й спрощене пояснення цього явища — впливи непуги. Коли прийняти його, як загальну причину, то з ним не можна не погодитися. У ньому є чимала частина об'єктивної правди. Але не вся. Справді, коли непуга так негативно впливає на психіку письменників, деморалізує її, то логічно міркуючи, треба припускати, що він мусить так само впливати й на психіку всього радянського суспільства. Та, проте, ми бачимо протилежне. Чому-ж саме такий особливий „привілей“ бути об'єктом негативного впливу мають тільки письменники? Чи не тому, що їхня психіка тільки на те й здатна, щоб, як сейсмограф, відчувати всі найтонші зміни в соціальному процесі, і коли там

трапилося щось недобре — одразу кричати на гвалт, впадати в паніку й випускати кермо?

Очевидно, тут справа складніша. Наша дійсність повна суперечностей і диспропорцій. Грандіозний розмах епохи на світову революцію й соціалізм — і неп, що відроджує буржуазію, зміцнює її економічно, а значить і ідеологічно. Боротьба за індустріяльну техніку, за електричні станції, аероплани, радіо і т. п. — і допотопні знаряддя господарстві. Планове будівництво промисловости в велетенських масштабах, величезні зусилля до перебудови побуту в дусі соціалізму — і колосальна культурна відсталість більшої частини людности, безробіття й безпритульні діти, хуліганство й мордобой.

Серед цього, на перший погляд, хаосу суперечностей — не легко зорієнтуватися й дуже легко втратити розуміння дійсного співвідношення явищ. З українською поезією так і трапилось. Після періоду революційної романтики космізму, вона з великими труднощами почала переходити до буденних реальних тем, увесь час накульгуючи на схематизм і космізм. Розвіялась романтика, почали виступати темні контури дійсности й негативні соціально-побутові явища. Поезія не витримала напору „буденних“ справ і інтересів мирного будівництва, розгубилась перед наявними, і часом дуже різкими, фактами суперечностей. Романтичні революційні настрої й буденна дійсність зайшли до конфлікту. Нестанівка психологія багатьох поетів (а такою буває здебільшого психологія дрібно-буржуазної інтелігенції) і брак ширшого дисциплінованого світогляду спри-

чинились до болізного, песимістичного сприйняття того конфлікту. Творчість, не загартована глибшим розумінням складних явищ нашого соціального процесу, і через те не пройнята твердою радістю досягнутого й передчуванням майбутнього, швидко втратила бадьорість і потрапила на шлях занепадництва.

Глибина й суть занепадницької психіки вимірюється приблизно такими тезами: сподівалися, мовляв, на урочистий, яскравий похід нового життя, на цілковиту, на рішучу зміну всіх форм і явищ попередньої дійсності, а справді довелося стрінутись з тяжкою упертою роботою в ім'я майбутнього, з матеріяльними злиднями, ганебними рештками старого побуту, навичок і т. д. Ця дійсність вимагала й величезних жертв і самовідданості й витривалості. Ну як тут не перелякатися й не заплакати перед лицем цих злигоднів і труднощів?

Не глибока глибина цієї психіки й зовсім мізерна її ідейна основа! Бо як-же інакше сказати про неї, коли вона охоче йде на власну поразку, на розпад своїх творчих сил, боючись труднощів, відповідальності, невтомного перемагання власної кволости. Коли вона навіть боїться глибше вслухатися в голос епохи й пильніше, уважніше придивитися до того, якою енергією вона заряджена.

Така слабка психіка, як відомо, завжди шукає для себе романтики, казки, ілюзії, особливо тоді, коли дійсність вимагає вольовості, мускулястого напруження, праці й непохитної твердості. У цих суворих директивах нашої доби є невичерпуване джерело романтики, але реаль-

ної, здорової. Психологія занепадництва не бачить цього й не чує. Вона заплутується й знесилюється в суперечностях її (доби), не в силі покищо зрозуміти їх історичну зумовленість і їх короточасну відносну вагу. Занепадництво шукає собі,— що є нормальне для його природи,— романтики в іншому: в опоетизуванні своїх дрібних переживань, у своєму здеморалізованому „я“. Один загрузає в любовних колізіях, другий мрійно оспівує село, як панацею на всі злигодні дійсности, проклинаючи місто. Інший „добру і злу вникає равнодушно“, скромно звертає з дороги і з виглядом мудреця— благословляє майбутнє. А ціла група епігонів неокласики розповідає нам казку про білого бичка.

Крім згаданих причин, що зумовили в нашій поезії занепадництво, чималу допоміжну ролью що-до цього відіграла, на мою думку, і наша літературна дискусія, хоч я й не відкидаю деяких позитивних моментів у ній узагалі.

Дискусія, в тій частині своїй, що ставила проблему про „Європу, як психологічну категорію“, фактично одчиняла двері й дорожку топтала для буржуазної естетики, для буржуазного розуміння культурно-мистецького процесу.

Вона намагалася злегалізувати й навіть права громадянства надати принципам „свободи“ творчости од усього, особливо од немилого утилітаризму в мистецтві, а самим мистцям— створити ореол „людини вищого гатунку“.

Цьому завдячуючи, великою мірою змогла неокласика виступити з пропагандою своїх суто-буржуазних і суто-консервативних естетичних по-

глядів, упливаючи на недосвідченість молодих поетів.

Для буржуазної естетики — те добре і те мистецьке, що одвертає свої очі од соціальних і практичних справ нашої дійсности, а особливо те, що протестує проти неї. Особисті, індивідуалістичні переживання, тихі й таємні шарудіння в душі вищі й цінніші за буденні громадські інтереси, „надкласові“ ідеали—ширші за класові.

Наш літературний молодняк, коли й не засвоїв цієї науки, то в усякому разі під впливом її пройнявся певним скепсисом до революційної тематики, перебільшив оцінку собі, яко мистців, надав вищих „автономних“ прав своєму мистецькому „я“. А через те, що це „мистецьке я“ не мало ні твердої класової психології, ні свого сталого світогляду — воно легко скапітулювало на поединку з суворою дійсністю. Літературна дискусія намагалась намітити якісь особливі шляхи для українського письменства й скомпromітувати його революційну практику, що була перед тим. Критикуючи й осміюючи негативні й поверхові явища в ній, дискусія остільки заглибилась на цьому моменті, що непомітно почала бити по самих принципах і тенденціях розвитку революційної літератури. І в цьому її велика провина перед молодняком, бо він повірив чи захотів повірити в ті інші, нові справжні шляхи для національно-революційного письменства. На перевірку виявилось, що ті „нові“ шляхи — „туманное нечто“, що вони ведуть письменників до одриву од повсякденних інтересів мас, од спільного громадського життя

й роботи з ними. Наше молоде письменство, а в першу чергу поезія — одірвались од свого органічного, так потрібного для розвитку, ґрунту. З цього факту випливають зовсім природні наслідки: соціальна безвольність поезії, її песимізм, індивідуалістичні настрої й занепадництво. Поруч із цим наявно виступають і інші негативні моменти: культурна роля такої поезії — нікчемна. Вона вже перестає діяти, як позитивний чинник, у загальному радянському культурному комплексі. Вона з нього випадає.

Справді, як можна оцінювати те, що ціла група поетів співає про волошки, про золоті далі, про солов'їв, про якусь зранену селянську душу, коли поети тікають з міста, як з якогось соціального багнища, проклинаючи його й виступаючи перед суспільством з одвертим признанням свого песимізму й зневіри, коли одні застигають на убогій філософії власного спокою, або — на роз'ятреній любовній трагедії, а інші, байдужі до всього, мертвим голосом співають про матінку-природу.

Тим паче, як інакше можна оцінювати такі явища поруч із тим, що ціле трудове суспільство змагається за краще майбутнє, працює не покладаючи рук, творить „буденне“, але героїчне діло й — об'єднане великими ідеями й великою соціальною дисципліною — йде вперед серед колосальних труднощів.

Занепадництво — шкідливе явище, воно гальмує розвиток культури й марно витрачає суспільну енергію, розхитуючи волю до боротьби, до активного творчого життя.

КРИТИЧНІ НОТАТКИ

(Про Гр. Косинку)

I.

Г. Косинка давно вже здобув репутацію талановитого белетриста. Його дві книжки „В житах“ і „Політика“, де автор зібрав найкращі свої оповідання, чималою мірою підтверджують цю репутацію. У всякому разі письменник він інтересний, а часом—і яскравий. Серед інших наших молодих белетристів він рішуче виділяється своєю незвичайною любов'ю до життя й міцним радісним світовідчуттям. В його творчості почуття сили, бадьорости, навіть якогось чисто біологічного щастя—б'ють мов з глибокого джерела. До спокійного, а тим паче песимістичного роздумування над життєвими явищами—у Косинки найменшого нахилу немає. Він завжди—у спостереженнях, у переживаннях, в оповіданні—активний і молодий. Творів його не можна читати, не проймаючись переживаннями фізичного здоров'я. У них багато—сонця, руху, повітря й простору. Можна сказати, коли висловитись за шаблоном, Косинка часто співає гімни життю. Правда, ці гімни—не соціальному життю, не соціально-організаційній роботі й боротьбі людини,—до цього Косинка не доріс ще, не поглибився,—його пісні, а іноді—просто горлатий крик—мають за основу свою психо-біологічні емоції й процеси. Радісно, бо пухка й січна

земля, бо гарячий степовий вітер, бо міцно набрякають м'язи від золотих хвиль спілого й важкого жита. З цього найбільше п'яніє письменник і про це він уміє з особливою силою оповідати.

Природа, її явища, — особливо моменти розквіту й буяння, — мають у Косинці невтомного, навіть екстатичного поета. На безліч варіантів і способів оспівує він її, прислухається до її таємного голосу, до чорноземної сили, надає всьому цьому людських рис і переживань, сповнює його активністю й пристрастю. Яке-б не розгорнули оповідання, з кожного ллеться солодкий хміль письменникового захоплення радістю й силою процесів природи.

Найпотужніша й найдорожча лірика в нього про степ, про вітер, про землю, про жита й сонце.

Степ зустрічає низькими поклонами пашні вітер, а він приходить полями — теплий, ніжний, смакає за вуса горду пшеницю, моргає до віса й довго, довго цілує кучеряві голови гречок — ніє меди степові.

Я сп'янів... А тільки пам'ятаю, як буйно захвилювались жита, затремтів від радості льон і гарячий вітер припав до землі..

Дорогий степе! Я довго лежу й слухаю, як дзвенить у такт дзвонів стегу моє серце; лізе божа коровка, беру ніжно на руку й запитую: „хочеш на коліна до сонця? — можна! Так, берись лапками за штани, далі... дурна падаєш? А я, по-твоєму, як держуся? Але ти не знаєш, ні, ти не знаєш, що п'яний сьогодні в житах...“

П'яні жита, розступіться! Плювать на смерть, я співать хочу, чуєш, степе?!

Це не найхарактерніші виписки. Їх заспіль можна зустрінути в Косинчиних оповіданнях.

Соковитими картинами й радісними емоціями оздоблює й насичує письменник ті чи інші епізоди в житті своїх персонажів, незалежно від того, до чого призведуть ті епізоди. Навіть тоді, коли ватага бандитів, упіймавши комуніста, збирається поставити його під кулі одрізанів, письменник не забуває для контрасту, для гострішого підкреслення драми проспівати, захлинаючись, пісню переможному життю. Що з того, що вмирає життя. Воно в усьому—у вітрі, стеблині, в повному колосі жита, „співає якусь сонячну пісню золотого степу, ніжну, радісну“... Або, — в образі літа, — „летить вороними кіньми“, а з ним і молодість навзаводи мчить до степу й співає там „якусь дику мелодію“.

Оця „дика мелодія“ п'яноючі сили бурхає через вінця і часом вибухає в несподіваних формах. Єсть у Косинки в оповіданні „В степу“ персонаж Кость, студент-медик (про нього спеціально мова буде далі). Марить він про міцну залізну людину. І сам почуває в собі чимало „заліза“. І щоб як-небудь оформити клекотіння своїх сил, дати їм вихід, він „підвівся, розправив плечі, обперся ногою в обніжок, прицілився в синьооку вечірню зорю й вистрілив...“

Косинка дихає на повні груди й кричить на всю горлянку. Він—степовик. У нього нерви й психіка кряжистого, шокастого селянина, що з важкою, майже фанатичною пристрасстю любить землю. Ця пристрасць не має ніякої логіки, крім одної — моя земля, моє сонце, мій степ. У цій порушній силі, що нею повний і Косинка, можна, — коли глибше вдуматися, — одшукати й дже-

рело його блискучої палітри пейзажиста, і його неоформлені, але важкі, як інстинкт соціальні імпульси й ідеали й те, чому саме в Косинчиних оповіданнях виступає така, а не інша людина.

II.

Основна галерія персонажів у Косинчиних оповіданнях, за дуже невеликим винятком, селяни. Серед них, знову-ж за дуже малим винятком, — домінують люди „твердого коліна“: заможні, дебели. Про них Косинка найкраще вміє розповідати. Він їх знає, він їх любить, він з ними — органічно, кров'ю й серцем зв'язаний. Соціальне мислення цих людей — вузьке й егоїстичне. Проте, точніше сказати — це не мислення, а почування. Косинка не може розповісти, як мислять його персонажі, а як і що почувають. А почувають вони глибоко міцну й безмірну владу землі. Цілі століття вони жили з неї, обробляли її, дихали її п'янючими випарами, її порохом. Вона оформляла їх переживання, їхній побут, навички, забобони й т. и. Їхній соціальний і психологічний досвід, кінець-кінцем, також зумовлений цією владою землі. Поза цим Косинчині кремезні персонажі нічого не бачать. Іншого світу і іншого соціального типу вони не знають, не розуміють. Навіть коли приходить революція, то для них вона тільки спосіб ще міцніше прирости до землі, увічнити своє право на неї, відчути її своєю. Революція спонукає їх до певної соціальної акції, але ця акція бун-

тарства, тимчасового анархізму — біля своєї хати, біля своїх обніжків, на своїх десятинах і округах — в ім'я інстинкту — ідеї землі. Інших соціальних цілей не має таке бунтарство. Воно вузьке розмахом і дрібне перспективами.

У сильному, дзвінкому й патетичному оповіданні „На золотих богів“ Косинка чітко виявляє соціальну основу цього бунтарства:

А недалеко, на Гордієнкових горбах, кипить жорстокій бії: старе й мале вийшло з села назустріч непроханому ворогу... Б'ється селянська червона воля, умирає на своїх осьмушках та обніжках, але боронить тілами, кров'ю свої оселі.

Не в тому справа, що селянство вмирає на своїх осьмушках і за свої оселі, а в тому, що це акцентується, як вичерпливий соціальний імпульс, і в тому, що він вибухнув і надихнув на повстання тільки тоді, коли підійшов „непроханий ворог“ до осель. Косинчині селяни вмирають за землю, — це гасло революційне в певному аспекті — але тільки за землю.

Та й за що інше могли вмирати його персонажі, коли їхній світогляд — темний клубок почувань, обмежених і зумовлених принадою силою землі, й коли сам письменник у цьому ранньому оповіданні так само ще не піднісся над той світогляд, не переміг його. Бо в противному разі він не витрактував-би таким, можна сказати, карикатурним способом революції. І серед селян він побачив-би інших людей, а в них інші і глибші соціальні мотиви до революційного чину.

Ще яскравіше виступає егоїзм „філософії землі“ в оповіданні „Голова Ході“. Батько з сином ви-

їхали орати землю, вже „оновлену“, одвойовану від панів. І не орють вони, — а просто поему пишуть. Кожний крок у них сповнений якоїсь урочистости, певности й глибоко захованої радості, що земля їхня. Орють батько з сином і переживають. І вітер якось особливо тепер віє, і земля в борозні лягає инакше, і гайка біля плуга не так дзвенить, як колись, і навіть кінь Чалий поважніше виступає, словом — усе живе новим життям.

Та й сам письменник не може стримати цієї нової радості. Часом у нього голос переривається від хвилювання. На кожну дрібницю увагу він звертає. Як і що батько з сином полуднували, як закурювали, як син віжки тримав, яким блиском горіли його очі, навіть як сміявся вітер з графині Браницької. І це все не для того робиться, що цього вимагає композиція чи сюжет оповідання. Ні, це просто крик перемоги, це вічний і всевладний голос землі. З дрібниць, з маленьких рисочок, з непомітних шелесту й руху на степу — письменник творить поему, насичує їх емоціями, буйним життям, солодкою лірикою. Разом із своїми персонажами він переживає їх радість, глибоко розуміє найтемніші закутки їхньої психіки. Батько з сином розмовляють про землю. Велика невичерпувана тема. І не спокійно, не байдуже, а піднесено й екстазно.

Батька переповнює й хвилює думка:

— А тепер скрізь кротами поліз по степу мужик — наш степ, брешуть!

Павло сміявся:

— Ого, ого, ого! Коли діло касається степу — ми тоді, як мур: тоді, брат, не скубнеш нас дурничкою... З вилами боронимо степ, ге?

І од цієї свідомости, од своєї сили й перемоги — радість доходить до екстазу:

У Василя зацвіли очі силою... він їх прижмурих і повернув голову просто до сонця — там у синіх туманах плив степ і низько-низько аж над хрестом Покрови клекотіли журавлі — виводили пісню... І степ, і сонце, і далекий бір, все співало разом з журавлиною пісню в грудях Василя:

— Земля... Земля... Земля!..

Сила й пристрасть цього переживання нагадують відповідні місця в Шатобріянівському романі „Влада землі“, з тою лише різницею, що переживання фармера в згаданому романі пройняті нотками трагізму перед переможним походом міської культури.

Орючи — наскочив плуг на череп китайця. Це стає приводом для міркувань і згадок. Батька муляє думка: „Справді, чого він прийшов умирати до нас у степи?“ Ніби ми, мовляв, сами не вміємо вмирати за свої степи. Колись з таким-же запитанням до цього чи до іншого китайця звертався отаман чорношличників. Китаєць відповів: „Мой умірай за свобод... всех свобод умірай...“

У цих простих словах була глибока й мудра відповідь. Та чи міг її зрозуміти отаман бандитів?

Згадується Павлові цей випадок, коли він сам був серед чорношличників і коли отаман наказав йому прогнати Ходю степом, а потім розстріляти. Павло не зробив цього, тільки вистрелив розривною кулею, а отаман трахнув прикладом по скивиці Ходю.

І тепер, дивлячись на череп китайця, Павлові трохи ніяково й моторошно. Чи не той це китаець? Щоб як-небудь загасити неприємну згадку про колишню різанину, він „ударив носком черевика голову Ході — вона кумедно розкололась надвоє й покотилась по свіжій ріллі“.

— Хай на чотири вітри рознесе, коли це голова Ході, якого я знаю...

У цьому вчинкові сина, як і в міркуваннях батька („чого він, справді, прийшов умирати до нас в степи?“) виявилась уся соціальна природа селянина-куркуля. Степ наш. Земля наша. Ніхто не сміє по ній ходити, навіть — умирати. Ми сами будемо боронити, і коли треба — умремо. Що може означати оте „мой умірай за всех свобод“... Це щось нереальне, абстрактне, незрозуміле. Коли й є за що вмирати — то тільки за землю: вона пухка й плодюча, вона солодко пахне, вона, нарешті, „моя“.

„Закон“ землі — найвищий закон. У ньому зосереджено — і соціальний і національний кодекси куркуля. Косинка глибоко його відчуває й уміє майстерно, з патосом розповісти про його владу, про його примітивну, але міцну психологію і про те, як він у душі селянина промовляє непереможною силою. Персонажі Косинчині ніколи не апелюють до вищої інстанції свого „я“, а тільки слухають голосу інстинкту.

III.

Центральний герой“ в оповіданнях Косинки — бандит („В житах“, „Постріл“, „Десять“, „Темна

ніч“, „Оповідання без морали“, „В степу“). Він — плоть від плоти куркулівської верстви. Його соціяльна програма — програма куркуля. Його аргументи — одрізан і бомба. Його тактика — убивство. У гіршому разі — шомполи. Його ворог — комуніст і незаможник. Цього персонажа Косинка іноді обволікає димком романтики: герой, протестант, дужа постать. Але тільки на хвилину, бо-ж важко з людської цвіли, з гидких покидьків утворити романтичний образ, з людей, про яких сказав комуніст перед розстрілом:

Стріляйте... Все рівно не вам судилося правити, ви, як собаки, сами себе покусаете, сами себе-ж будете розстрілювати, чуєте?

Та й те: письменник розуміє, що стати на шлях романтичного відтворення бандита — значить піти на власне самогубство, убити себе як художника.

І все таки Косинку тягне до цього типу. Якоюсь частиною своєї свідомости він хоче виправдати соціяльну драму бандита, або принаймні зрозуміти її. Бо він-же не просто — убійник, без жодних соціяльних звязків і ґрунту, з звіриною й розбійницькою психікою. Якись порушні імпульси є й у нього. І це щось ніби дає право письменникові (для власного виправдання) розглядати бандита як більше соціяльне явище й вводити його у взаємини з іншими персонажами, брати його, як матеріял для художнього твору.

Які-ж це імпульси, що спонукують бандита на соціяльний розбій? Косинка з цього приводу нічого, або майже нічого, не говорить. Він хоче виправдати цю драму — і не сміє. Він має якись аргументи — і не наважується ними оперувати,

бо вони — нікчемні з погляду навіть середніх соціальних норм. І через це в „суперечці“ бандитів із суспільством письменник стає збоку. Він не виказує своїх симпатій ні тим, ні іншим. І тільки розповідає. Усі його оповідання про „діла“ бандитів можна було-б об'єднати в одне в одну криваву хроніку. Ні в одному з них немає того, що ми звикли звичайно називати сюжетом, з певним комплексом тем і певною послідовністю фабули. У Косинки в цих оповіданнях інакше — спільний для всіх трафарет: одно, манітні епізоди убивства комуністів. Ватага бандитів впіймала комуніста — розстріляла. А перед тим — глузувала з нього й знущалась. Застукала іншого — не розстріляла вже, а вбила прикладами. А перед тим допит, мов на суді. І глузи, гідкі дотепи, брудна лайка. І ще подібний випадок з комуністом. Тільки вже не вбивають (помилували більше через те, що це — укапіст). Спочатку допитують, а далі порють шомполами. А щоб компенсувати себе за таку „малу“ кару — бандити вигадують витончене знущання: змушують комуніста співати під свист шомполів: „Ви жертвою пали в боротьбе роковой“. Тут ніби варіант у трафареті: дикунська сцена катування перетворюється в дикунський гротеск.

Можна-б ще навести аналогічні приклади кривавого „геройства“.

Як бачимо, Косинка що-до цього — надто скупий на винахідництво. Вслуховуючись в оці оповідання, мимоволі залишається враження, що Косинку, як художника, інтересує не сам епізод зустрічі бандитів з комуністом і його вбивства.

Це другорядний момент. Він зосереджує свою увагу на зовнішніх і внутрішніх деталях, що відбуваються перед сумним фіналом: на гидких образах, безглузких дотехах: на моральному катуванні і жертви. Цей момент письменник затримує, розтягує й поглиблює. Він старанно розкаже, нічого не пропустивши, — як гогоче банда над „підсудним“, як вона смакує неминучий кінець, як вона тішиться з свого права дужчого глузувати дико, вульгарно з безборонного комуніста. І коли вже доведе людину до остаточного морального приниження й споганення — тоді тільки — куля, приклад чи шомпол.

Ось для прикладу уривок з сцени моральної інквізиції:

Божок (отаман бандитів) коротко, гостро:

— Десять гарячих!

Рубель побілів, губи його шептали щось незрозуміле:

— Есдеки, кажу, ну-да.

До нього підійшов весело Степа з іржавим шомполом:

— Ану, есдек, штани скидай: чув наказ отамана — канец!...

У Божка родилась якась зла думка — він прижмурих око проти сонця, заскалив його й серйозно, як старшина, спитав знову Рубля:

— Українську державу визнаєш?

— Звичайно! Ми значить старі ес-деки, самостійність, а...

Хтось незрозуміло перепитав:

— Да ти... може.. з десанта есдеки?

— Ну-да... За український народ.

— Гади ви, — не витерпів під обніжком лютий дядько.

— А коні хто реквізував... есдеки, га-а?

— Діброва, дай я по ширості дам товаришу три шомполи!

— Ну, скоренько там!

Степа поважно повернув за комір Рубля грудьми до землі. Діброва шарпнув його за штани, спустив їх, моргнув до Божка:

— Починай... Благослови!

Божок перепинив Степу. Він сухо, коротко наказав:

— Степа, крий, а ти — до Рубля — співай „Мы жертвою пали“, розумієш.

— Співай.

— Хо-хо-хо! Здорово, Божок... хо-хо-хо! („Десять“).

В оповіданні „Темна ніч“ одбувається така сцена, тільки більш урочиста. Глузують тут тонко, єхидно, шпортаються в душі жертви з якоюсь насолодою, з гидким зацікавленням до того, що мусить почувати людина перед жахливою смертю. Як справжні єзуїти, провадять бандити (з контексту видно, що це не „професіонали“ бандити, а звичайні собі селяни) розмову-допит. Спочатку посадили комуніста за стіл до спільної вечері:

— Сідай, Байденко, так здається тебе величають? Гостем нашим будеш — погуляємо по-козачи, т о в а р и ш у.

— Ха-ха-ха!

— Вечерять просимо й ворогів: знай нашу добрість. — Блиснули очима, посміхнулись про себе.

І посадили не куди-небудь, а на покуті, як почесного гостя, а потім почали його частувати чаркою, примовляючи-приказуючи:

— Пий, т о в а р и ш у (розбивка авторова), бо далека дорога стелеться перед тобою.

— Пий, напивайся, пісні співай, бо на наше весілля йдеш.

І пили — і сміялися — сміялися. („Темна ніч“).

А далі розмови про всесвітню революцію, про те, чи „великий трус“ їх дорогий товариш. І все це по-важно, серйозно, але з диявольським сміхом у душі. А ще далі — приклади, розбиті скивиці й кров...

Від цієї „тайної вечері“ бандитів віє жахом середньовічних гортур. Впіймали комуніста й не просто покарали, як карають ідейного ворога. А розмірковано, методично, по-звірячому — на

нічному „раденії“, пристрасно смакуючи радість від того, що можуть до схочу колупатись в душі ворога й опльовувати найкращі почування своєю смертельною іронією. Їм не так важно фізично вбити ворога, важніше споганити його морально, розтоптати його принципи, його переконання й віру. І коли хочете, у цій тактиці є глибока, мудра логіка, продиктована десь у глухих закутках бандитської свідомості. І бандит має, кінець-кінцем, хоч клаптик „совісти“, що стверджує чи осуджує моральні вчинки. І хоч-би як ця „совість“ була задушена інстинктом — вона вимагає собі права голосу, права остаточної моральної інстанції. До цієї інстанції не може не апелювати навіть бандит, хоч-би з погляду власної самоохорони. Убити ворога-комуніста — це-ж зовсім проста річ. Трахнув по скивицях, чи розривною кулею поцілив — і все, кінець. Але й для бандита убивство комуніста — це акт соціальної помсти. Тут уже виступає навіть у примітивній механіці бандитської свідомості — ідейний момент. Бо-ж комуніст не просто ворог — це ідейний ворог, це ворог з діаметрально протилежним ідейним комплексом. Значить для бандита важно (і в бандита є свій соціальний комплекс, він також певний того, що бореться за якісь соціальні інтереси) — знайти хоч ілюзію своєї моральної бази для такого вбивства — і тим заспокоїти отой клаптик „совісти“, оту свою „вищу“ інстанцію. Як-же зробити? Бандит хоче (не забуваймо, що це особливий бандит — активний виразник і носій світогляду певної соціальної категорії — куркуля) для самого себе, для

свого соціального оточення довести, що його „ідеї“, інтереси — більші й правдивіші, ніж у ворога-комуніста, що, вбиваючи, він чинить справедливе діло. Та довести цього не в силі. І це почуває бандит. Залишається один шлях — зогидити й розтоптати переконання свого ворога, принизити його морально, примусити його труситися, здезорганізувати — і цим ніби створити для себе ілюзію ідейної перемоги над ворогом. Це для бандита останній ратунок, коли ніяких інших аргументів немає. Така, на мій погляд, темна діалектика отого морального катування.

Письменник не викриває її. Не спиняється над нею. Він тільки дає той зовнішній матеріал, але в сильній організації, за допомогою якого легко одшукати імпульси й зрозуміти всю психічну механіку, що спонукає бандита відтягувати момент убивства й перед тим — катувати й знущатися над жертвою. Інакше кажучи, Косинка, розповідаючи про епізоди убивства, дає тільки саму моральну атмосферу цього акту, не викриваючи її глибоких, соціальних основ.

Це, безперечно, художня метода у такому навіть масштабі, і треба сказати, що Косинка майстерно користується нею. Він уміє ту моральну атмосферу згустити належною мірою, довести її до високої температури.

Та дивує тут один момент: письменник, змальовуючи моральну обставину вбивства, підкреслюючи важливі психологічні й побутові рисочки, накладаючи на всю трагедію густих фарб, — сам не висловлює свого ставлення до тої трагедії.

Він десь збоку. Він мовчить. Не кожний читач зрозуміє, хто в цій трагедії виконує ганебну роль і хто в ній — героїчна жертва. І через те, він цілий час запитує письменника (така-ж бо психологія художнього сприймання): ну а ти як думаєш? На чиєму боці? Косинка мовчить. (Правда, він потім заговорить).

А коли в творі та ще в такому, де вирішується доля людського життя через боротьбу двох сил: голого інстинкту й організованого соціально міцного світогляду — письменник „незримо“ не бере участі, зрікається свого права на голос судді — художника — такий твір несподівано може виконати антимистецьку функцію. — Цим багато сказано. У творі кінець-кінцем помічаєш — нема архітектора, нема його волі. І через те такий твір може впливати анархічно, апелюючи до темних підвалин людської психіки.

З „бандитськими“ оповіданнями Косинки так і трапляється, що сам читач, коли він може, коли він хоче — мусить докінчувати недокінчену роботу письменника, мусить найти для всього художнього матеріалу н а л е ж н е правдиве місце в своїй свідомості, інакше кажучи — мусить сам виправляти ідеологічну лінію тих оповідань.

Ну, а коли цього читач не вміє, або просто не хоче! Значить, він сприймає твір, так як він єсть. А може так бути, — я певний цього, — що довершить і виправить ідеологічну лінію активний персонаж оповідань — бандит. Він діє, він говорить, він переконує, а комуніст мовчить. Його роль в оповіданнях — надто маленька: мета для кулі.

Правда, Косинка почуває, що його присутність конче потрібна в цій людській трагедії. Мало того, що він виступив як художній свідок у ній, розповівши, як одбувалась сама трагедія. Треба ще винести, — звісно не публіцистично, не резолютивно — свій присуд учасникам трагедії. У цьому лише полягає великий соціально-художній зміст подібних творів.

І от під тиском такої категоричної вимоги письменник змушений виступити.

Виступає. Але як непевно! У кожному окремому випадку він спасається лірикою — і тільки.

Гуляє собі ватага. Убиває. Жваво, з дотепами й приказками розповідає про це письменник. Пролунав останній бандитський постріл, хтось скорчився, виправився без крику. Письменник ставить крапку, а потім виводить на авансцену бандита. Бандит у наслідок реакції підсумовує свою „діяльність“ і вигукує:

— Що жде нас далі? А-а-х! („Постріл“).

Другий випадок. Вишомполували комуніста. І знов Косинка соковито про це розповів. Багато жарту, глузування. Багато дикунської радості в бандитів. І от фінал:

Бандити шомполують, аж прихекують.

Комуніст під ударами шомполів співає „Вы жертвою пали“.

А художній свідок і суддя, сумно похитуючи головою, додає.

„...І тихо плакала у золотих житах сонячна пісня“ („Десять“). Мимоволі заплаче!

Інший випадок. У хаті, при світлі каганця, поважні статечні селяни збиралися „на весілля

смерти криваве“ — судити комуніста! І судять — не аби-як; а по-хорошому, по-козачи. Узивають його товаришем, частують чаркою. І знов виблиснув письменник тут, тонко розповівши, з якою насолодою смакували „статечні селяни“ свою перемогу над ворогом.

А коли вони повели комуніста, щоб трошити йому голову прикладами, письменник раптом згадав, що він-же не тільки свідок, а й суддя і йому ще щось треба сказати, хоч наприкінці, коли не сказав на початку і в середині. Сказав. Біля порогу хати, з якої виводили комуніста, стояв явір. Так от він, ніби з жалем, „поклонився сріблястим листом — поклонився і зажурено зашестів“ („Темна ніч“). Оце й уся відповідь письменникова. Спромігся тільки на дешевенький ліричний жест. А по суті — ухилився від жданої відповіді.

Так само читач не знає, як саме оцінює письменник ті соціальні мотиви, що спонукують його „героїв“ полювати на комуніста й незаможника. Мовчить. Часом хіба кине невиразний, непевний натяк, але більше збоку стоїть і мимоволі вирінає підозріння: чи розуміє сам письменник нікчемну соціальну вартість тих мотивів? Чи переріс він їх своїм власним світоглядом? І нарешті — чи немає в нього глибоко захованих симпатій до тих мотивів? Бо коли письменник мовчить у такій важній справі, то як-же инакше думати? Або симпатія, або-ж у ліпшому разі — в нього соціальні погляди примітивні й недорозвинені. І доводиться більше схилитися на цей бік.

Мотиви бандитського походу в Косинчиних

оповіданнях аж надто очевидні. Правда, письменник хоче іноді замазати їх, задекорувати: то насадить романтики, то лине лірики, або поставить перед очі свіжий яскравий пейзаж, щоб одвернути очі й увагу читача од найголовнішого — од самого життя, од жорстокої правди. І все таки не виходить. Очевидність розриває декорації.

В одного — одібрали коня, у другого — реквізували корівчину, третьому — відтяли клапоть землі й прирізали незаможникові. Дебелий мужик-куркуль скаженіє. Голос землі, голос власности, сліпий і нетерпимий, спобуджує його до протесту, до збройної акції. Але й акція його така-ж сліпа й анархічна, як і ті соціальні мотиви, що її викликали.

„Бандитські“ оповідання Косинки — це об'єктивно пісня про ушкодженого куркуля.

IV.

Та, проте, єсть у Косинки одне оповідання останнього часу, де він уперше дає належну оцінку своїм оспіваним героям-куркулям. У цьому оповіданні („Політика“) нема вже ні романтики, ні лірики, а тільки — жорстокий реалізм і глибша побутова мотивізація драми. У ній так само на сцені — куркулі й незаможники. І так само, як і скрізь, убивають незаможника. Але тут уже письменник стоїть не збоку. Його симпатії виразно скеровані до незаможника — як індивіда й як громадської людини. Письменник зумів дуже яскраво протиставити два світогляди, підкреслив

соціяльну якість одного й другого. Куркуль виступає тут, так як він є: із своїм тупоумством, сліпою ненавистю до нового соціального ладу, з звіриними інстинктами власности. Незаможник — достойна людина — свідомий громадянин, пройнятий почуттям соціальної справедливости. На тлі куркулівської обмежености й класового сліпого егоїзму — незаможник Швачка людина вищої категорії. Своїми моральними властивостями й своєю соціальною свідомістю — він становить різкий контраст, підкреслюючи страшне ідейне й громадське убозтво куркуля. За фавбулою оповідання — цю нову людину села убивають. Убиває куркуль. З цього факту дехто вже робить висновок, що Косинка виспівав силу й правду куркулеву. Здається мені, що таке розуміння поверхове й несерйозне. Косинка сильно, як справжній художник, змалював побутову й моральну обстанову драматичного епізоду. У цій обстанові виступив незаможник, як позитивне явище в соціальному розумінні. І навпаки — куркуль промовляє цілий час — мовою дикуна, що йому чужі будь-які ширші соціальні мотиви. Його весь світогляд непорушно спирається на власній земельці, на бичках, на своєму господарстві. А на все інше — йому наплювать. І коли незаможника вбито, то й тут художник не зрадив Косинки: таким фіналом він тільки ще раз довів, що в куркуля перший і останній аргумент у справах соціальних — ніж або одрізан.

Убивши явно з мотивів глухої класової ненависти, цей „герой“ одразу виявляє всю свою

підлу й нікчемну вдачу. Ось як він витраковує свій злочин:

Пічого. П'яна суместна драка — все. Так нужно говорить.

Як бачимо, на цей раз Косинка не заховався за лірику „журливого явора“ чи „сумної сонячної пісні“, не обвіяв нею „героя“, а довів до кінця художньої аналізи соціальної драми, давши справжній образ куркулеві. „Політика“ — одне з найкращих Косинчиних оповідань. З кожного погляду письменник тут має досягнення. Ідеологічна лінія тут — ширша й певніша. Композиція оповідання, внутрішня динаміка його, чіткість психологічних характеристик персонажів — свідчать за майстерність письменникову.

Не можна обминути й другого характерного, тільки вже з іншого погляду, і цілком невдалого оповідання „В степу“ (у першій редакції називалось воно „Анархісти“). У ньому Косинка подає „проект“ сильної, залізної людини, і можна думати, такої людини, що потрібна для нашої доби й для добра українського народу (Косинка-ж частенько скандує слово „українська нація“).

А „проект“ ось який. Жив собі Кость, студент-медик. І марить про залізних людей: „нам треба залізних духом людей — скрізь, скрізь — залізні, залізні!“ Себе-ж він уважає за одного з такої когорті. Та й сам письменник видає йому на це патента:

„Кость — залізний чоловік“.

З презирством ставиться цей — залізний — до сантиментальних людей, до поезії, до лірики.

На чорта це все. З почуттям своєї переваги б'є він по плечу свого товариша Гордієнка — поета. Ех, ти, мовляв, кваша, а не людина. Нам не таких треба. А залізних, дужих, м'язистих. З сильною, нехиткою волею. А таким, як ти, тільки „зарошені пісні“. Через вас, мовляв, нація пропадає:

„П'ятнадцять мільйонів поетів, десять артистів, а решта сіють хліб і сами здихають з голоду“. Ні, з такої нації толку не буде. Треба її оздоровити, освіжити новою породою людей, от такою, як він, Кость.

Читав цей Кость трохи про античну Грецію, щось чув про Геродота. Очевидно, що читання навіяло йому ідеал сильної людини.

На цього „залізного“ Костя ледві що не моляться його товариші. Його слухаються, засвоюють його рухи, пози, звички. А читач думає — ось зараз побачу цього Костя на весь зріст: вразить він міцними інтелектуальними даними, своєю власною моральною вдачею, своїми культурно-соціальними ідеалами й завданнями.

І раптом — глибоке розчарування й почуття ніяковости за цього „залізного“, а ще більше за самого письменника,

Виявляється, що Косинка збудував свого „проекта“ на поганому прототипі — на тому-ж таки... бандиті.

Кость — бандит. Раніше він гуляв у банді отамана Чорта, брав участь у єврейських погромах. З насолодою згадує він про свої „залізні“ діла, про те, як добивали гуртом одного кухаря-росіянина. Тепло й ніжно примовляє Кость до свого кольта:

Ти, кольте, перший раз прострелив плече (кухареві).

А потім — гатили прикладами. Згадує Кость захоплено й про єврейський погром. Різали. Умирали.

Дома йому якось його знайома єврейка Соня дала прочитати книжку поета Бяліка.

Бяліка дала мені читати Гм... подумаєш... Душа Ізраїля...

Я кинув (це згадка Костева) Бяліка в розруйновану синагогу — і підпалив... І тільки п'яний Чорт гукнув до мене:

— Гугогить, Костю!? — і полетів, розрізуючи чорною киреєю вітер, базаром...

... Різали всіх, тільки Соню сам Чорт погратись узяв...

Ці „прекрасні“ спомини обриває Кость характеристикою Чорта:

„Залізна була сволоч“... Про банду Чорта він тої-ж думки: залізни були люди.

Ось який „ідеал“ сильної людини у студента-медика. Від того, що Кость перемінив одрізана на ланцет, а куші на лабораторії медичного ВУЗ'у — його „залізна“ психіка бандита зовсім не змінилась. Як був бандитом, так і зостався ним.

Прибувши на вакації додому, цей „мрійник“ і пропагандист „сильної людини“ на ділі доводить, що він дійсно „залізна“ вдача: збирає компанію таких-же „сильних“ людей і йде серед ночі грабувати... пасіку. Оце увесь його „ідеал“ і світогляд.

Після згадок про Грецію й Геродота, після глузування з нації, що має п'ятнадцять мільйонів поетів і десять — артистів, цей — „залізний герой“ іде з кольтом в руках доставати... медку.

У комічну ситуацію ускочив Косинка з своїм „прое́ктом“. Дивно, що на цей раз йому рішуче забракувало чуття гумору, а ще більше — власного серйозного світогляду й культури.

V.

В оповіданнях Косинчиних багато пострілів і крові. Тільки в семи оповіданнях з дев'ятнадцяти не гремить одрізан, або кольт. І багато убитих чи порізаних.

З українських письменників — він „найкривавіший“. Соціальні конфлікти — в нього обов'язково кінчаються смертю. І коли перші сторінки оповідання обвіяно ніжними кольоритом природи, теплою лірикою, то останні конче парують кров'ю.

Це зрозуміло. Косинка письменник пореволюційного села. Револуція не тільки загостила класові суперечності тут, а й покликала до активного соціального будівництва найпоступівші селянські елементи. Село переживає величезну внутрішню перебудову, ламається старий інертний побут, міняються економічні взаємини.

До цього болізного процесу Косинка, природньо, уважно прислухається. Та треба констатувати — бачить він не дуже багато й не дуже глибоко. Він фіксує тільки те, що виступає наочно в різних зовнішніх формах. Його найменше цікавлять мотиви й природа соціальних конфліктів. Можна навіть думати, що він свідомо уникає цього, не маючи в собі сил об'єктивно зорієнтуватися в складному соціальному процесі на селі. Це тим важче для нього, що в боротьбі двох селянських

світоглядів — старого й революційного — він певною частиною своєї свідомості і своєї психіки — на боці першого.

І через те, коли письменник змальовує ту боротьбу — його увагу привертає здебільшого драматична сторона окремого епізоду, окремого кривавого ексцесу. Про це він уміє сильно й яскраво розповісти. Тут він майстер. Найменшої дрібниці не пропустить, покаже персонажів у тій чи іншій драматичній ситуації з інтенсивною характеристикою їх внутрішнього й зовнішнього стану.

Як норма для більшості оповідань Косинчиних — в них превалює тільки первісний елемент сюжету, іменно епізод, правда великої фабульної загостреності й внутрішньої динамічності. Крім того, ніколи у Косинки не поставлено той чи інший епізод ізольовано. Він обов'язково дасть йому художнє оточення: чи побутове, чи психологічне, а найчастіше — ліричні вступи й відхилення, здебільшого на тему життя природи. У цьому є вже натяки на те, що Косинка має в потенції дані піти до більших речей, сюжетно складніших і розгорнутих. В його найкращих оповіданнях „Політика“, „Мати“ і „За ворітьми“, особливо в останніх двох, можна бачити спроби охопити композиційно ширші художні комплекси.

Чільне місце в оповіданнях Косинки належить — ліриці. Лірика його — якщо так можна висловитись, — завжди енергійна, радісна. У ній багато активного, повного життя. Земля, вітер, степ, дерева, сонце, річка — все дихає швидким пульсом. І це надає всій творчості Косинки якогось підвищеного тону, молодості й бадьорості. До речі,

Косинчина лірика ніколи не буває „на одчепі“, вона завжди виконує композиційну функцію: урівноважує окремі частини оповідання, зв'язує їх, стає фоном, освітлює окремі психологічні моменти і т. д. І мабуть через те його лірика не викликає негативного рефлексу, чого не можна сказати про багатьох інших українських белетристів.

Особливого відзначення заслуговує Косинчина мова. Вона чудесна. Дзвінка, активна, економна й образна. Більше того, вона просто прозора. Нічого зайвого, туманного. Найменшої засміченості. Звукова будова її бездоганна. Ритміка її еластична, глибока й змістовна. Ось приклади:

Це степами летіла Червона кавалерія й цілували куді коней
диких, вони падали й давили своїм тілом переляканих на смерть
кавалеристів і крик останній летів до неба: „Чорт“.

Ухо одразу сприймає напружену алітеративність. „К“, „Л“ і „Р“ у багатому ритмічному рисункові. Не один поет може позаздрити такому майстерному інструментуванню слова.

Впливав зелений човен і синій вечір на гриві Дніпра — замислені тихо слухали сповідь Костя й посміхались, бо в лозах рибалки кресали дику пісню

Брови Василя похмарніли під вітром, очі заласковіли й він трердо сперся руками на чепіги плуга.

І полетів, розрізуючи чорною киреєю вітер, базаром до берега.

До речі приклади ці взяв я, не вишуковуючи їх спеціально, а тільки те, що в очі впало. Усі-ж твори що-до цього залишають враження незвичайно сильного — ритмічно міцного, образно яскравого — життя слова. Видко, що Косинка дуже серйозно над цим працює й досягає прекрасних наслідків.

У нього навіть діалог будується з додержанням якогось ритмічного принципу. І коли-б довелось шукати що-до цього ближчої аналогії в нашій теперішній прозі, можна поставити поруч з Косинкою — Аркадія Любченка — інтересного культурного письменника, що так само особливої ваги надає проблемі художнього опрацювання слова. На цій прикметі легко пізнати майстра.

Загальний підсумок творчості Косинки можна означити такими твердженнями: Косинка, безперечно, талановитий белетрист з сильним і бадьорим темпераментом, з активним світовідчуженням, з чималими даними до ліричної й психологічної інтерпретації явищ. Та поруч із цим — письменник він невеликого культурного й соціального світогляду. Охопити й синтезувати процеси він не вміє.

Цим пояснюється, що письменник здебільшого спиняється на окремих моментах процесу, на його зовнішніх формах вияву, так мовити, на фабульно-анекдотичній стороні, не помічаючи глибокого внутрішнього життя, глибокої зумовленості життєвого механізму. Так само браком широти світогляду пояснюється й те, що Косинка мало бачить в нашій дійсності, бачить не основне, не те, що є органічною властивістю нашої доби, а другорядне, тимчасове.

З цього погляду Косинка, як письменник, поки що явище вузького масштабу, поверхового „скольження“.

А далі, що буде з ним? Не знаю. Хоча „Мати“ і „За ворітьми“, а так само й „Політика“ — дають добрий матеріал для добрих прогноз.

Перед ним, як і перед усіма нашими белетристами, стоїть одна категорична директива справжнього мистецтва: поширювати якомога свій творчий плацдарм, збагачувати свій ідейно-соціальний комплекс, ліквідувати малу культурну озброєність і інертність старого побутового соціального й інтелектуального досвіду.

А коротко: наступати на життя, організувати його, жити з ним і тримати руки на його гарячому пульсі.

ПОЕТ ПРАЦІ

(про Миколу Терещенка)

I.

Загально-відома істина, що громадсько-культурна роля кожного митця насамперед визначається тим, які саме проблеми він бере об'єктом для своєї творчої діяльності і на який щабель він їх підносить.

Ще Чернишевський у своїй дисертації про „Эстетическое отношение искусства к действительности“, а пізніше й ґрунтовніше Плеханов з великою науковою аргументацією довели, що й висоту й цінність художнього твору кінець-кінцем „визначає питома вага його змісту“. Це, власне, означає те, в якому контакті перебуває мистець з центральними ідеями своєї доби, оскільки він правильно виявляє її соціальні основи, разом із тим оскільки він сам заінтересований у ствердженні й пропаганді цих ідей.

Без такого критерія ми не тільки не зможемо зрозуміти художника на всю суму його художньо-громадського виявлення, а й не зуміємо найти будь-якої правдивої методи.

Тут треба сказати, що таке твердження зовсім не зводить ролі формального моменту — технічного оброблення матеріялу, композиції, то-що, до другорядного значення. Це була-б велика помилка. Твір тільки тоді може промовити й організувати нашу свідомість, наші почування в певному акті

сприймання, коли всі складові частини його (твору) організовано формою.

У світлі згаданого критерія, що для багатьох може звучати, як трюїзм через свою елементарність, творчість Миколи Терещенка виступає особливо чітко. Моменти змісту, соціальна цінність основних ідей в його поезіях мають виразну й послідовну акцентацію. Цей факт проходить суцільною смугою через усю його поетичну роботу.

Згадане явище, а також і методологічні міркування примушують нас одразу спинитись на громадсько-ідеологічній категорії творчості Терещенкової.

Але тут передусім треба подати маленьку історичну довідку. Дехто з критиків звязує початок літературної роботи Терещенка зі школою українських символістів. Та й нам якось побіжно довелося відзначити цей звязок. Проте така думка потребує ревізії. Певні елементи символістичного мислення були в Терещенкових поезіях на самому початку його літературних спроб („Літературно-Науковий Вісник“ — 1918 р., Музагет, „Гроно“). У цих поезіях („Печаль і ніжність“, наприклад) більше можна було відчути впливу російських символістів, а подекуди й українських, аніж чогось характерного для самого Терещенка. У першій книжці його поезій („Лабораторія“) у розділі „Блакитний резонанс“ почасти помічається також символістичні способи. Але й потому. Символістичного мислення, як методи сприймання й конструювання дійсності, немає у Терещенка. Коли й доводиться говорити про звязок його

творчості з символізмом, то тільки як про зовнішнє запозичення окремих символістичних способів на самому початку поетової роботи. Пізніше й цього зовнішнього зв'язку Терещенко позбувся, виступаючи вже виключно як майстер реалістичного письма.

Соціальні мотиви в творчості Терещенка мають зовсім визначений характер. Та воно й зрозуміло: наша революційна доба, доба радикальної перебудови усіх відносин, насичена величезною активністю, перейнята патосом конкретних буденних справ „чорного“ будівництва на всіх царинах життя. Усе живе й активне, в громадському розумінні, буквально засукавши рукава, віддає свої сили праці.

Праця, осяяна вищим соціальним змістом та загально-людськими цілями, — ось прапор нашого часу. На всю добу падає гарячий відблиск напруженого соціально-колективного горіння й трудового звитягу. Це найхарактерніша прикмета для всіх суспільних процесів.

Легко зрозуміти, що цей факт зумовлює ту атмосферу глибокої ідейності й громадської певності, в якій зростає й формується молоде трудяще суспільство. Також зрозуміло й те, що наше революційне письменство цілковито перейняте ідеями й цілями нашої епохи й не тільки тим самим контактує з нею, а й стоїть на чолі, як один з найбільш чутливих виразників її та пропагандистів завдань доби. У цьому його історична роль.

Микола Терещенко має всі права назватись одним із чільних представників українського ре-

волюційного письменства. Він, як і багато інших письменників, пульсує тим, чим живе наша доба, стимулює свою творчість вищими соціальними інтересами, не витрачає своєї енергії на те, що перебуває поза межами громадських цілів і завдань. Звідси в нього — виключна ідейність, надзвичайно сильно розвинене почуття соціального зв'язку з трудящими. А цей факт не аби-який. Ним взагалі вимірюється цінність людини, а письменникова передусім. Без цього культурна роля його зведеться ні на що, письменник не матиме ґрунту, змарнує свої сили й зубожіє.

Не кожний письменник виступає на літературну роботу з закінченим громадським і художнім світоглядом — в розумінні тих основних принципів, що довгим процесом поглиблюють і удосконалюють письменника, яко громадянина і яко майстра. Звичайно так буває, що письменник проходить не малий шлях шукань самого себе, часом зазнає тяжких поразок, внутрішніх конфліктів, трагічних суперечностей і помилок.

Особливо це характерне для письменників критичних епох, приміром такої, як період часу в нашому письменстві в роках 1908 — 1917 (загальний спад громадських настроїв, анархічний індивідуалізм, символізм і футуризм).

Микола Терещенко може бути прикладом якоїсь більшої закінченості ідеологічної й художньої, міцної суцільності й свідомості своїх громадсько-письменницьких завдань.

Під деяким поглядом таке явище взагалі може ховати в собі певну небезпеку для письменника, особливо для молодого: закінченість у галузі

художньо-технічній може законсервуватись і спинити даліше удосконалення. Достиглість в ідеологічно-тематичній царині — може несподівано перетворитись у вузький однобокий принципіалізм і затримати процес творчо-психічного поглиблення.

Про Терещенка що-до цього не можна нині нічого певного сказати, але пам'ятати йому про згадану небезпеку слід.

Поезія Терещенкова не зазнала ніяких ідеологічних криз чи конфліктів. Тут поетів шлях ясний і певний.

На самому початку своєї творчої діяльності твердо усвідомив Терещенко свою стежку й свої громадські завдання. Трохи туманно із зовнішнього боку, але зовсім виразно що-до того, якою емоційною піднесеністю й поривами мусить поломеніти життя людини, поет так зформулював завдання:

Не дай заснуть. Розпалюй кров,
Пролий на чоло творчий піт...
І хай живе, горить любов,
А гнів хай захитає світ.
О, сонце, випечи в серцях,
Слова немудрого поета!
І люди здіймуться, мов птах,
І підуть з піснею вперед.
Скропи полум'яним дощем
У людських душах людський спокій...
І будуть падать під мечем,
Але досягнуть зор високих.
О, сонце, випечи в серцях
Слова немудрого мене...
Торкнись всесвітнього лица
Своїм очистительним огнем.

(„Лабораторія“)

Оцей гарячий заспів поета-юнака, трохи екзальтований і безформений, але такий глибоко-ширий і певний, чи не є він характерний для багатьох молодих поетів з більшою соціальною основою. Так колись, приблизно, починав чудесний поет О. Олесь, так почав В. Сосюра, так починали всі теперішні революційні поети, запалені загровою соціальної боротьби.

Інакше Терещенко не міг заспівати: вступав бо він із розбурханої селянської маси в добу великих катастроф, зрушень і діл. Патетичні слова „про мечі й зорі високі“ та „чистительний огонь“ були тоді найприроднішою формою для визначення своєї мети у новій добі.

Наведений вірш насамперед свідчить про високий лад громадської вдачі поетової. Треба відзначити, що ця риса стає характерною для всієї пізнішої роботи його.

Від цього заспіву, що, не зважаючи на ідеалістичний тон, звучить, як програм, Терещенко швидко переходить до його конкретизації. Не випадково в цитованій поезії виголошено фразу: „пролий на чоло творчий піт“. Вона є ключ до вияснення того, що надихає й стимулює поета на творчу роботу.

Здається, не зробимо найменшої помилки, коли скажемо, що творчий патос Терещенків—праця. Це центральний мотив у його поезіях. До нього він вертається знову й знову. Вийшовши з села, Терещенко, зрозуміло, передусім розповідає в численних віршах про важку селянську працю.

У Терещенка ця тема дається здебільшого аналітично: поет висвітлює або процес якоїсь

селянської роботи: оранка, сівба, молотіння, жнива, возовиця, то-що, або-ж спиняється він на тих злиднях, що їх зазнає селянин через свою темряву та несвідомість. А коли мова йде про селянську працю за часів дореволюційної доби, поет неодмінно згадає про визиск і недолю селянина. Сами назви Терещенкових поезій свідчать за те, як глибоко коріниться в ньому тема праці. Ось скільки прикладів: „Хліб насущний“, „Земля“, „Ой обступало панське поле“, „Голод“, „Голий тік“, „Трактор“, „Безробітний“, „Колектив“, „Товариш Урожай“, „Копи“, „Хлібороб“, „Замість дощу“, „Де град і спека й сарана“, й т. и.

Дуже цінне у Терещенка те, що він, трактуючи мотиви селянської праці, виразно висвітлює їх у плані класового соціального критерія. Не байдужі й не сантиментальні лементациї над важкою працею почуєте ви в Терещенкових поезіях, а органічний і активний звязок поета-громадянина з нею, ширю глибоку любов до трудівника й соціально заінтересованість у визволенні праці од визиску, або в поліпшенні її умов. Можна відчути, що патосом праці поет перейнятий цілком, що це основа його світогляду. Та воно так справді й є. Цю основу ясно бачиш тоді навіть, коли Терещенко бере тему якоїсь політичної кампанії чи запалюється героїзмом революційної події. З цієї-ж таки основи випливають і світовідчущання поетові й методи оцінки усіх громадських явищ. Через неї він сприймає й усвідомлює весь комплекс ідей сучасности та її пульс.

Ми вже говорили, що мотиви селянської праці поет висвітлює здебільшого аналітично. Але ча-

нього поет не раз звертався, з нього власне й почав свою творчість.

У вірші „Хлібороб“ (з книжки „Чорнозем“) поет опоетизовує трохи і саму постать хлібороба і його працю, що нею „живе цілий світ“:

Важким дебелим кроком
ступає хлібороб,
іде за плугом.
А в борознах глибоких —
у чорних смугах —
піт.
Вгинається земля,
двигтить
під велетнем казковим, —
і рілля
полита кров'ю
горить, мов рана.
.
А над високими стогами
лежить далекий світ.
Ніхто не відає, не знає,
що він таїть.
І хлібороб ще нижче нагинає
своє лице, свій вид, —
а під половиною лежить
не зерно, а мужицький піт...

Не кожний поет відчує великий соціальний зміст у буденній праці селянина, не кожний „знижить свій високий льот“ до такої прозаїчної речі, як краплина гарячого мужицького поту. Треба бути новою — соціально-психологічно — людиною, треба, очевидно, через звязок з трудящими верствами, з їх інтересами, змаганнями ввійти органічною складовою частиною в механіку громадського життя, щоб глибоко проїнятися ним, щоб

побачити в краплині поту, або в селянських злиднях і горі—цілі „сірі“ поеми, драми й трагедії. Терещенко, безумовно, належить до таких людей. Отже не дивно, що він так любовно й чуло розповідає про село, про його працю, про селянина, що найменша дрібниця селянського побуту приковує увагу поетову. Може часом немудрими, буденними і важкими словами розкаже він, без блискучих образів і ефектних порівнянь, але за простою, безпретенсійною формою його поезії—відчуємо глибоке життя, сповнення великої праці, трудового звитягу й героїзму. І оце передусім виділяє Терещенка, як серйозного й ідейного поета-громадянина.

Ще з більшим правом можна це стверджувати, коли візьмемо під увагу ту загальну соціально-ідеологічну установку, що нею перейняті не ті тільки поезії селянського циклу, але й уся поетова творчість. Індивідуалістичних, дрібних особистих моментів тут немає. Поет усвідомлює працю, як основну підвалину поступу визвольного трудящого люду, хоч-би про що поет говорив,—чи про трактор, чи про колектив і комнезам, або про сівбу,—на всьому виразна ознака ширшого соціального мислення, всі ці мотиви витрактовує він, як часткові моменти однієї великої проблеми—організації праці на нових колективних основах, бо-ж вона запорука усякого визволення людини. Цієї мети поет не тільки глибоко свідомий, він до того-ж активний пропагандист її. Майже вся книжка „Чорнозем“ і, до певної міри, розділ „Земна книга“ в книжці „Лаботорія“ є доказ цього.

Мотиви селянської перед- і після-революційної праці — це ніби перший ступінь у творчості Терещенка. Зовсім природньо для нього те, що він не обминув мотивів заводської роботи.

У спеціальному циклі „Цукроварня“ поет всебічно спиняється на виробничих процесах. Від першого гудка цукроварні й до завдань її завкому — така амплітуда цього циклу. Виробничі процеси інтерпретував поет не стільки в плані побутових особливостей цукрового виробництва, скільки по лінії виявлення самого ритму його. Таке завдання Терещенко майже здійснив. Напруженість цього ритму, швидкий темп — характерні прикмети. Для прикладу наводимо уривок з „Кочегара“:

І тугшає манометр,
Напружує мій дух.
І тільки-б не зазнать утоми,
не випустить із рук
цей чорний хліб,
щоденний антрацит.
Я ним годую тіло,
в завод пускаю кров,
а кров гартує силу,
п'янить мою любов.
В ремінних рукавицях
я кочергу беру
й обпалений, мов крнця,
не випускаю з рук,
пасу огонь в полях залізних
і вигрібаю шлак...

(„Лабораторія“)

Мотивів заводської праці в суто-реалістичному виявленні українська революційна поезія майже не знала. (Із передреволюційної спадають на думку шахтарські поезії С. Черкасенка). Терещенка

щенко підійшов до цих мотивів знову-ж таки по силі свого патосу праці. З чималим піднесенням спиняється він на окремих виробничих моментах цукроварні, знаючи її, очевидно, досконало. Захоплено оспівує поет організовану, точну роботу машин, надає їй майже людських рис. Ось як він говорить про хемічну лабораторію на цукроварні:

У колбах, у ретортах
бувають мікрокосми.
Керує-ж ними хемик,
руйнує їх і творить.
Світи гудуть і гинуть
у герметичних рурках,
керує-ж ними хемик,
їх бог і регулятор, —
праворуч — поляриметр,
ліворуч — вірний брикс.
Лабораторія,
у ній
вібрує пульс машин,
ритмічно б'ється серце,
вирішає розум...
Слава йому, йому слава!

Це не тільки слава розумові, озброєному наукою — це слава й праці, що присвячена на загальне добро великого колективу трудящих. Цілковитою правдою й щирістю звучать поетові слова про працю:

Вона — найвище щастя
для мозку й рук моїх.

Цей вираз, такий характерний для Терещенка, є ніби стисле формулювання усього світогляду поетового.

Праця хоч основна й найважливіша частина нового життя, але вона ще не становить усього

комплексу його. Поза нею є ще невичерпані різноманітні форми соціальних проявів та людських відносин до революційної дійсності. Зрозуміло, що Терещенко не міг обмежитись тільки на мотивах селянської й заводської праці. В його поетичному надбанні, мабуть, чи не половину поезій присвячено темам класової боротьби. Здається, не було ні одної видатнішої події у світовому революційному робітничому рухові, щоб на неї поет не озвався, не висловив своїх симпатій до поневолених і свого гніву до гнобителів. Тут іще чіткіше виступає класовий світогляд поетів та його звязок із добою.

У цій частині Терещенкової творчости за найсильніші речі треба вважати поеми: „Цень-Цань“, „Балада про ката“, „Матрос Курило“, „Юхим“, „Джон Блек“ і „Шанхай“. Надто вирізняються „Цень-Цань“ і „Балада про ката“.

У згаданих поемах, а так само і в багатьох інших менших поезіях цього циклу, Терещенко з надзвичайною послідовністю спиняється на окремих моментах соціальної боротьби, незалежно від того, де вони відбуваються чи відбувались. Така прикмета не є для Терещенка випадковий факт. Це явище органічне в нього. Воно випливає з самої природи поетового світогляду, перейнятого духом інтернаціоналізму та глибокої свідомости історичних цілей трудящих. Тільки цим можна пояснити, що всі персонажі його поем, або віршів — виключно трудящі: робітник, наймит, комуніст, матрос, закинутий долею на Україну з далекого Китаю кулі — Цень-Цань, або-ж негр Джон Блек.

Поетову увагу притягають і надихають його тільки епізоди й проблеми класової боротьби, тільки люди поневоленої праці, що змагаються за своє соціальне визволення. У цьому коріння усіх його соціальних ідей і симпатій. Поза цим Терещенка, яко поета, уявити не можна.

Послідовність Терещенкова що-до виявлення в творчості свого світогляду характеризується ще й таким фактом. Терещенко багато перекладає на українську мову (з французької та російської) й вибирає тільки те, що має соціальне, класове значення, що висвітлює світові проблеми праці й боротьби. Можна тут згадати хоч-би його переклади соціальних поезій Верхарна, окремі речі французьких поетів-комуністів (Барбюс, Мартіне), або переклади байок Дем'яна Бідного.

Характеризуючи коротко основні етапи розвитку ідеологічно-громадських позицій, що на них стоїть Терещенко і що найбільш висловлюють і підкреслюють істоту поетового світогляду, можна без найменшої помилки стверджувати: Терещенко акцентує тільки соціальне. Усі явища цієї категорії він висвітлює виключно через призму інтересів і завдань трудящих. Соціальні проблеми конкретизує він на центральних мотивах доби нашої — мотивах праці й класової боротьби. Витраковує їх під знаком колективної солідарності й інтернаціоналізму.

II.

Ідеологічно-громадські явища в кожному містецькому продукті, як і в цілій творчості кожного письменника, це, зрозуміло, одна тільки

сторона творчої роботи. Вона завжди свідчить за те, який комплекс даної епохи є основа, що на ній здійснює й стверджує себе мистець. І під цим поглядом дана сторона завжди є історично-культурним документом, що характеризує й добу й письменника.

Другий момент—величезної ваги—матеріально-технічне оформлення від митця цієї основи. Він є той правдивий критерій, через який можна дізнатись про способи, глибину й напрямок постановки ідей цілого комплексу.

Вище ми вже одзначали, що Терещенко уживає виключно способів реалістичного письма. Реалізм Терещенків у розумінні формальної організації словесного матеріалу перебуває в найтіснішій сполуці з його громадським світоглядом. Ці два моменти виникають у поета одночасно на основі причинової залежності. Бо-ж очевидно, що мотиви праці й соціальної боротьби ніяк не можна оформити в плані абстрактного образу естетизованої ритміки й строфіки. Це був-би нонсенс, антагонізм поміж явищами ідеологічно-тематичних та матеріально-технічних категорій. Таке твердження часткове. Воно впливає з більш загальної концепції: ідеологія завжди визначає матеріал мистецького продукту й способи технічного оброблення його. Точніше й ширше можна ще так формулювати: ідеологія, матеріал і спосіб (чи в окремому продукті, чи в цілій мистецькій школі, або так само в мистецтві цілої якоїсь доби) соціально зумовлені. Не місце зараз обґрунтовувати цю концепцію документами, бо таке завдання вийшло-б за межі нашої статті.

Згадуємо це формулювання тільки на те, щоб підкреслити безперечний для нас критерій, яким найточніше можна. — і конче треба, — оцінювати всі мистецькі явища.

Терещенко, яко поет, цілковито перейнятий інтересами земних практичних діл, буденної роботи, тверезо заінтересований у здійсненні тих ідей, що посувають трудящий колектив на вищий щабель їхнього соціального буття. Ідеї ці — не є для поета бойовий прапор, обвіяний ореолом романтики. Не викликають вони в нього поверхового ентузіязму. І не через те, що поет нездатний на екстазу чи сильнішу емоцію. Річ у тому, що Терещенко мислить до кінця реалістично. Сприймає й усвідомлює ідейний комплекс доби, як практичні постулати, становить їх на ґрунт буденної роботи сьогоденного дня. Між ідеєю, приміром, світової революції й ідеєю колективізації сільського господарства чи знищення старого побуту поет не вбачає будь-якої якісної різниці. І те й друге — факти одного ряду, одної соціальної ваги. І в тому і в другому Терещенко — ідеаліст у кращому розумінні цього слова, але не фантаст, не лозунговий фразер.

І оскільки ці ідеї життя висуває на порядок конкретного здійснення, поет здирає з них романтичну плівку, так-би мовити, оголює, вбачає в них тільки те, що має істотно-соціальне значення. Фігурально висловлюючись, можна сказати, що Терещенко відчуває основні ідеї нашого часу, як певну виробничу програму, що в межах її реального змісту повинна витратитися й регулюватися соціальна енергія.

З такої передумови впливає ціла низка формальних моментів у творчості Терещенка. Передусім поет руйнує романтику. Одмовившись од романтики соціальних ідей чи гасел, що ними часто й густо зловживають інші поети, Терещенко послідовно руйнує й романтику образу, епітету, окремого слова. Його поетичний словник — майже виключно мова побуту, мова роботи. Слово в нього здебільшого фіксує тільки той комунікативний, соціальний зв'язок між людьми, що виникає у межах процесів практичної роботи.

Наводимо з великого числа кілька прикладів: поет розповідає про наймита Юхима, що загинув героїчно в часі громадянської війни. Такий мотив дуже легко витракувати романтично. У такому мотиві могли-б зродитися фаєрверкові, сповнені емоційального напруження слова (наприклад, у Сосюри). У Терещенка — ні. Ось він розказує про серце Юхима, що палало гнівом до гнобителів:

Де родився він, ніхто не знає.
Хто батьки були — не знав і він.
Може через те й таке безкрає
Серце мав на безліч гін.

Хто не знає, що слово „гони“ належить до побутового словника. Слово, що виникло в наслідок певного трудового процесу. Ним поет розкриває героїзм і глибину Юхимового серця.

Або ось, так мовити, пейзаж (у тій самій поемі „Юхим“):

Безбожна спека. Сирій степ —
Це наша репана долоня.

Ніщо там більше не росте —
Один полин, будяк і повня.

І тут поет не дозволяє вжити ефектнішого образу, поетичнішого. Та й ціла строфа насичена побутовим словом.

Навіть коли поет хоче явище природи порівняти з настроєм людини, він і тут користується з конкретного побутового виразу:

І тільки де-не-де зідхне
зелений вітер і зомліє,
і небо теж таке сумне,
що аж на серці половіє.

У тій самій поемі є таке ще місце:

До помсти, повстання, юги
враз об'єднався народ,
але ще довго нам вороги
що-дня завдавали клопот.

Цей момент — безумовно драматичний по суті. Його легко можна було-б прикрасити яскравішим виразом. Але поет не зраджує себе.

У поемі „Цень-Цань“ (до речі, найкращій) — героїчний сюжет. Китаєць-кулі потрапляє на Україну, приймає участь у повстанні київських робітників, гине в бою. Здавалось-би, на цій канві можна вишити пишні взори революційної романтики, вибухнути різнобарвним словом, зарядити його емоційально. Але Терещенко виявив велику обережність і скромність.

Найменшою романтики, найменшого ухилу від простого реального й навіть трохи вульгаризованого образу й слова.

Ось сцена бою:

Ми з передмістя наступали,
від куль згинався кожен крок,
в-останнє бились генерали,
ховались між м'яких панчох.
З-за ринви мушка гострим оком:
тепер і ворог без погон,
рушницю зціпивши за ротом,
команда наповал: „Огонь!”
Не стерпів дракона наруги
„кулі”, занедбаний Цень-Цань;
і кров'ю прикипів до бруку
від куль його останній пан.

Сцена перед повстанням:

І Київ теж пішов —
на пана! —
Поділ, Шулявка, Арсенал;
А хто не йшов,
не жаль,
догана
його пекла гостріше жал.
Цень-цань,
занедбаний китаець,
покинув сіре небо-твань,
і зірку на кашкет чіпляє —
Цень-Цань.
Хоч він і темний, косоокій,
йому-ж здалося, що хоч там,
немає там
гудків жорстоких
і чорних брам.
В руках рушниця,
в серці криця,
на думці-ж
пан, —
він проти нього вийшов битися —
Цень-Цань.

У наведених прикладах, як і у всій поемі,
ув'язку окремих епізодів і трактування їх поет

довів до різкого реалізму. Слово, так-би мовити, геть очищене від елементів алегоричності, умовності чи метафоричності. Терещенко завжди подає його в рамцях голої логіки, або побутового значення, не залишаючи після нього іншого еквіваленту.

У поемі про робітника негра — Джон Блека ще виразніше виступає ця риса поетова.

Ось як вона звучить що-до словника:

Вже цілий місяць в доках страйк,
де чорний вугіль — чорний карк, —
і сохне шкіра аж до кісток,
— немов сипкий сухий пісок,
а шлунок бубном усім звело, —
танцюю од голоду мурло.
А там, де негрський лежить квартал,
мов чорний вугіль, чорний кал,
серед лахміття, серед халуп
застиг уже не перший труп.
.....

Слова в цьому уривку довів поет до прикрої побутової умотивованості, так само й цілу фабулу поєми умотивовано зовнішньою логікою побутових фактів.

Найгостріше виступає „антиромантичність“ і „антиліричність“, — у трактуванні теми, в організації образу, в виборі слова, — в агітаційних поезіях Терещенкових (уся майже книжка „Чорнозем“ і „Цукроварня“ в „Лабораторії“).

Руйнуючи романтику з будь-якого погляду, повстаючи проти слова, що не має певного соціально-побутового значення, що не виявляє тісного змісту побутово-трудова зв'язків, або проти слова, що не обмежене вужчою утилітарною установ-

кою, — Терещенко переносить це явище на щабель суворого принципу, ба навіть догмату — це вірніше. Такий момент є безпосередній результат догматичності Терещенкової в царині ідеологічно-тематичній. Тут поет обмежує себе строгим критерієм соціально-утилітарної установки. У літературному надбанні Терещенка здається немає жадної речі, що переступала-б згаданий критерій.

У цьому факті є і позитивні і негативні сторони. Позитивне — полягає в тому, що Терещенко, як ніхто досі, становить поезію на реальний ґрунт, повертає їй природню роллю соціально-організаційного чинника, здіймає з поезії ореол „вищости“ перед іншими категоріями людської діяльності, розвіює туман „жречества“, щільно зливає її з життям.

Негативне — піднесення цього принципу до вузького догматизованого канону, що повертає поезію на шлях механічного трактування соціальних тем, зовнішньої агітаційної умотивованості їх. А найголовніше те, що соціальні проблеми під тиском того догмату висвітлюється й конструюється не в глибшому плані динаміки соціального процесу, а в плані статичної окремої теми чи окремого агітаційного завдання, локальної ідеї, одірваних од цілого комплексу явищ. У цім випадку може бути змертвіння живої матерії тематики. До того-ж вузький догматизм у мистецтві надзвичайно зменшує художні ресурси мистця, приневолює його вживати примітивної техніки оброблення матеріялу, обмежувати його якість, а натомість висувати кількість.

На жаль, у Терещенка догматизм починає набирати загрозливого характеру, залишаючи по собі всі неминучі наслідки, про які ми тільки-но сказали.

Характер поетичного словника Терещенкового ми вже більш-менш вияснили. Ми вважаємо, в якій мірі його словник здебільшого зводиться до тісного побутового змісту, в якій мірі слово подається під знаком заздалегідь поставленої тенденції умотивувати його зовнішньою логікою, — а тим самим неутралізується інші еквіваленти слова — в тій мірі цей словник, яко художній ресурс, небагатий, він виконує свою мистецьку функцію у вузьких рамках. Через це саме слово й образ у поезіях Терещенка здебільшого мають ролю логічного моменту, а не естетичного, вони не звучать, а промовляють і міркують.

У зв'язку з цим, серед формальних особливостей поетових, виразно виступає факт автоматизму форми. Практично це явище виявляється в тому, що всі елементи форми — метр, ритм, образ, мелодика слова, ритмо-метричні павзи — течуть у плані одноманітних взаємовідносин або точніше — взаємочинності. Між цими елементами мало внутрішньої боротьби, непомітно, або дуже мало помітно перемагання одного мистецького фактору другим.

Доводиться констатувати, що в Терещенкових поезіях здебільшого домінує законсервована установка на певну, майже математичну закінченість: метру, образу, строфічної будови і т. інш.

Наводимо такий приклад:

Він був звичайний кат,
Щоб вішати і мовчати.
З похмілля в бороді --
Він був страшний тоді,
Тоді страшний він був,
Як зиркав на юрбу.
Здавалося, гвіздок
Вгрузав аж до кісток,
І вішав кат усіх
Під зойки, стогін, сміх.
А мати в млі ночей
Лякала ним дітей.

(„Балада про ката“)

З цього уривку одразу відчуваємо ототожнення метру з ритмом, непорушну строфічну будову, одноманітні інтонаційні акценти словесних мас.

У всьому тут незмінна пропорція мистецьких елементів, майже цілковита вичерпаність їх. Через це саме неутралізується моменти градації сили, моменти внутрішнього динамізму. Усе ніби підлягає заздалегідь установленій естетичній нормі, що не припускає будь-яких змін.

Беремо ще приклад з віршу „Про Мур“.

Тільки морок над вечір звис
Звідусюди, з околиць скрізь, —
Полід тинню течуть, мов тинь,
Робітничі квартали на скін,
Небезпека стрічає їх
Крізь туман, заверюху, сніг.
З-за рогу, з-за вулиць, з-за веж
Під стогін гармат і пожеж.
Коли-ж зустрічається пес,
Є досить гартованих лез,
Є досить у кожного куль,
Щоб зняти з дороги намул.

.
.

Як у першому, як і в цьому прикладі неприємно вражає норма, що з-під неї не може вирватись ні один мистецький фактор, а пасивно виконує її директиви. Характерна особливість такої норми, її власне істота — зайва зовнішня умотивованість і механічне сполучення мистецьких елементів. Кожний з них живе окремо, коротко й статично, а не в динамічному процесі.

Зробимо коротеньку аналізу цього прикладу. Поет починає вірш констатуванням явища: „тільки морок над вечір звис“. Виходячи з елементарної логіки, він умотивовує його поширеним поясненням: „звідусіль, з околлиць скрізь“.

Тут одразу обкреслюється певна метрична й строфічна установка. Закон динаміки конче вимагає зміни їх (не тільки, розуміється, метричних і строфічних, а всіх мистецьких факторів). Але Терещенко послідовно й навіть уперто повторює їх. Сказавши — небезпека зустрічає їх (робітників — Я. С.), зараз-же умотивовує: „крізь туман, заверюху, сніг“. І далі поширює: „з-за рогу, з-за вулиць, з-за веж, під стогін гармат і пожеж“.

Таким чином, педантична умотивованість метричних, строфічних і словесно-логічних установок — на трьох тільки строфах залишають перше враження — норми. Далі це враження збільшується:

Поет констатує: коли-ж зустрічається пес, — мотивує: Є досить гартованих лез; констатує: Є досить у кожного куль, — мотивує: щоб зняти з дороги намул.

Протягом цілого віршу йде повторення цих установок. Струнко, але одноманітно й механічно.

Через це всі елементи мистецьки живуть пасивно, не можуть виявити своєї внутрішньої сили й природньо—автоматизують форму.

Для протиставлення наводимо перший-ліпший приклад динамізованої форми:

— „Беріть його, беріть“ і рота
Йому зав'язують... О, гнів,
І це підтримує голота?
Вона ще вірить у богів?
Чого не можу їм сказати,
Й оману прокляту розбити?..
А з ганку піп: „О любі браття!
Всім серцем бога возлюбіть!“
Даремно все і зброя грає
Й хоч поросят кладі в штани...
А в соймі руки потирають
І хлиять келихи пани.

(В. Сосюра — уривок з „Тараса Трясила“)

Автоматизм форми природньо тягне за собою кількість її. Кількість і якість форми — чинники антагонізуючі, один виключає другого. Закон першого — механічне збільшення матеріялу, що не зумовлюється вимогами композиції. Композиція твору од такого збільшення не зміцнюється, а тільки загромаджується однорідними елементами матеріялу.

Закон другого чинника — зведення матеріялу до можливого мінімуму, зміна його (матеріялу) протягом цілого творчого процесу в бік вищої якості, усування тотожних, штамповочно-однотипних елементів.

Терещенко часто зловживає кількістю форми. Тут знову доводиться відзначати основну рису Терещенкової майстерности: за й ву у м о т и в о

ваність якогось факту, події, епізоду чи теми, розпорошення цих моментів на дрібну зовнішню аналізу. Для прикладу візьмімо хоч-би уривок з його поеми „Шанхай“. Сюжет поеми — боротьба китайських робітників з своєю й чужоземною буржуазією. Для мистецького твору зовсім непотрібно детально описувати страждання пролетаріату й жорстокість визискувачів. Ці факти соціально-очевидні. Вони вже живуть у свідомості, як точне знання. Ніяка найгеніяльніша поема нічого вже не дасть, коли вона збиратиме й накопичуватиме факти. Це не завдання мистецтва. Його роля — синтезувати явища.

У Терещенка часто, на жаль, буває навпаки:

І вже чути далеко з Шанхаю
перший порух гарячих пустель,
що в них досить і рижу, і чаю,
та немає власних осель.
Не дракони це їх полонили —
Європейський і свій капітал —
І вони оддають свої сили
на поталу гладким дао-тай.
І важка-ж на тих фабриках праця,
де ще важча голодна платня,
а каліцтва, убивства, нещастя
в нагороду за працю що-дня.
І зсихається висохлий шлунок,
наче спалений кимсь гаолян,
А сім'я, їй один поратунок —
це жебрачить піти під паркан.

Підкреслені рядки є перебільшена аналіза однієї теми, одного соціального факту. З формального боку — це тільки кількість матеріялу, цілком одноцільного.

Коли поет каже:

І вже чути далеко з Шанхаю
перший порух гарячих пустель —

ми приймаємо цю півстрофу, як момент якісний. У ньому є передумова дальшого емоціонального й драматизованого розвитку якоїсь соціальної колізії.

Так само, коли поет каже:

І вони оддають свої сили
на поталу гладким дао-тай —

можна це прийняти, як якісний момент. Але таке приймання одразу-ж втрачає свою силу через повторення матеріялу: „і важка-ж на тих фабриках праця, де ще важча голодна платня“ і т. д.

Поет надто умотивовує логічно соціальний факт. А це привело його до механічного сполучення словесних мас, до кількісного знаку, а не якісного.

У багатьох поезіях Терещенкових ця риса виступає дуже різко. Навіть у дрібницях її можна помітити:

І нагнає хлібороб
своє лице, свій вид.

Вираз „своє лице“ збільшений удвічі в розумінні матеріялу.

Або:

І ллються із очей селянських сльози
в полях, на вулицях, у хатах.

Тут також збільшено однорідний матеріял, а значить збільшено й форму.

Останній приклад:

Як я ненавиджу
в цей час пикатих, ситих,
у хутрах
і у свитах.

Не спиняючись на таких важливих формальних явищах поезій Терещенкових, як образ і композиційні способи у вужчому розумінні — хочемо взагалі зазначити, що Терещенко, виходячи з передумови реального і переважно практично-агітаційного комплексу соціальних тем і сюжетів, зовсім послідовно зупинився на єдино правильній позиції що-до форми, саме — на реалістичній. Теоретичної помилки тут поет не зробив. Але він, переводячи практично свої формальні постулати, надто загострив їх, довів до щабля незаперечуваного, категоричного імперативу. Свою реалістичну манеру оформлення він майже, так-би мовити, знатуралізував, дуже звузив свій поетичний словник кількісно і якісно через те, що акцентуючи тільки соціальне, занадто умотивує його логічно на шкоду емоціонально-синтетичній стороні своєї творчости, забуваючи про те, що тенденційне, зовнішнє мотивування теми, епізоду чи якогось соціально-психологічного факту в мистецтві взагалі, а зокрема в поезії, неодмінно спричиняється до статички й механічної установки що-до організації художнього матеріалу.

Нашого висновку про деякі формальні особливості Терещенкової творчости не збираємось ми пояснювати браком майстерности у поета, чи, тим паче, вважати його формальні огріхи за

органічне явище. Навпаки, ми обстоюємо ту думку, що Терещенко взагалі майстер значний, з більшою художньою культурою. Чимало є в нього речей, бездоганних під цим поглядом, таких, що одразу примушують виділяти Терещенка, як серйозного й удумливого поета. Досить згадати тут хоч-би: поеми „Цень-Цань“, „Юхим“ і невеликі вірші: „Місто“, „Дніпро“, „Ленінський заповіт“ і увесь цикл „Цукроварня“. Ці речі — безперечні документи свіжої й своерідної майстерности.

Коли-ж ми й констатували певні негативні риси у галузі формальної роботи Терещенкової, то тільки з того погляду, щоб підкреслити, як момент чисто психологічний може ослаблювати значіння форми. Цим ми хочемо сказати, що формальні похибки в творчості Терещенка є переважно результатом того поетового психологічного стану, що його можна оцінювати, як гостру реакцію супроти буржуазних мистецьких концепцій (неприймання дійсности, безхребетність, мрійність, незвольююча ліричність, естетизм і т. и.).

У цій реакції поет дійшов до гіпертрофії, став навіть, на нашу думку, унормалювати її і через це, напевне, почав утрачати почуття художнього критерія. Звідси в нього — звуженість і обголеність слова, певна механізація й примітивізація прийому, а також цілковите нехтування лірикою й емоцією.

І як все це поет почав доводити до крайньої межі, то стало помітне зменшення його художніх ресурсів, а значить і ослаблення соціально-тематичної категорії. Але разом із тим, хоч реакція Терещенкова подекуди й позначилась негативно,

вона все-ж таки має здорову принципову основу, передусім у тому, що поет послідовно й невпинно бореться за підпорядкування поезії соціально-утилітарним цілям, проймаючи її новим змістом, за поезію, що повинна виконувати ролю, як і інші форми людської діяльності, соціального організатора й пропагандиста. Уже тільки цей момент робить поезію Терещенкову значною в культурно-громадському розумінні. Правда, це значіння було-б незрівняно більше, коли-б поет найшов адекватні художні форми для того ідеологічно-тематичного комплексу, що ним Терещенко стимулює свою творчу роботу.

Терещенко, як і інші революційні письменники, бореться за ці форми, шукає їх. І тут, звичайно, помилки неминучі.

ДМИТРО ЗАГУЛ

(З нагоди 20-ліття літературної діяльності)

Початок літературної роботи Дмитра Загула припадає на 1906-й рік. Але сильніше заманіфестував він себе, як поет, у тій групі письменників, що виступила напередодні революції та що її критика наша справедливо зачислила до школи символізму. Символізм становить дуже поважний етап у творчості ювілянта. Природня річ, що цей етап не міг не позначитись на творчості Дмитра Загула чіткими ідеологічно-громадськими й формально-естетичними комплексами.

Про символізм в українському письменстві чимало в свій час писалося й тепер немає потреби докладніше спинятися на цьому явищі. Та проте мусимо висвітлити в загальних рисах ті громадські обставини, що зумовили символістичну школу в цілому та що поклали різку печать на поетичне мислення Дмитра Загула в першій половині його літературної творчості.

Українське суспільство першого десятиліття ХХ віку зазнало лютої реакції в наслідок поразки революції 1905-го року, не кажучи вже про те, що тяжкий прес російського самодержавства взагалі здушував найменші прояви соціальної й національної думки на Україні. Під брутальними гаслами „единой, неделимой России“ і „общности русской культуры“ для всіх національностей російський царат жорстоко провадив політику ліквідації визвольного руху на Україні, нищив

культурно-громадські осередки й цілим своїм бюрократичним апаратом руйнував будь-які спроби організації соціально-визвольних сил. Така політика, що її підтримали чималою мірою навіть поступові представники російської громадської думки, не могла не викликати дезорганізації українського суспільства, зневіри й одчаю. Тим паче ця політика давалася в знаки, що на Україні не було міцного й організованого українського пролетарського руху, і через те основним організатором і виразником визвольних прагнень виступала дрібна українська буржуазія, яка в силу своєї класової компромісово-угодницької психології й світогляду не могла стати до дужчого опору зажерливо-великодержавній політиці російського царату. Навпаки, українська буржуазія під першим натиском реакції цілковито розгубилась, збанкрутувала, зреклась своєї „революційности“ й почала зойкати. А певна частина її простісінько пошилась у ренегати.

У наслідок цього утворилась неймовірно задушлива атмосфера розкладу, зневіри й безперспективності. Суспільство розпалось на клітини, замкнулось у дрібних своїх егоїстично-власницьких інтересах. Громадське життя ледве-ледве жевріло.

За таких тяжких умов виростала й формувалась ціла фаланга українських письменників, що виступала потім, як школа символістів. Природньо, що ці письменники не могли не затруїтись у такій нездоровій громадській атмосфері настроями зневіри й маразму й не перенести їх у письменство, як основний стан своєї мистецько-філо-

софської свідомости, фіксуючи її в певних літературних фактах.

А коли взяти ще на увагу те, що письменники цієї генерації, вийшовши з села, мали аморфну в класовому розумінні психологію, то попавши в культурно-громадське оточення міської дрібної буржуазії, — вони, ці письменники, певна річ, самим історичним ходом речей ставали об'єктом активного впливу з боку хворобливих громадських чинників.

В наслідок цього — збезволення здорового соціального інстинкту, розхитання волі, вузький світогляд, страшна непевність своїх сил і відсутність почуття громадської відповідальности за свою творчу роботу. А це все творило непоборну передумову до того, що письменники-символісти, ставши віч-на-віч з огидними фактами трагічної української дійсности того часу, — усвідомили її й оформили психічно надзвичайно болізно. Українська дійсність, цілі громадські процеси промовляли до них тільки негативно. Ні в чому не бачили вони здорового, бадьорого й потужного життя. Усе, на їхню думку та їхнє затруєне сприймання, було позначене явищами кволости, вмирання, глибочезної деградації творчих громадських сил і густої безпросвітної мли.

Перед обмеженою свідомістю символістів, не озброєною будь-яким позитивним знанням, не заплідненою органічним звязком з міцними соціальними силами, — і в першу чергу з пролетарськими, — світ став, як жахливий факт хаосу, як факт колосальної світової алогічности. Примітивна філософія символістів тільки так могла стверджу-

вати: усе на землі недоцільне, людина безпорадна й незахищена. Космічні сили й чиясь надземна воля руйнують найкращі пориви людства, спонукують його до злочинів, підступу і зради. І через те, мовляв, світ — жорстокість, зло, неправда. Тут нема нічого сталого й певного. Над усім панує невблаганний випадок. Для людини немає на землі ратунку, немає щастя, бо світ — божевілля, бо він летить кудись під знаком катастрофи й загибелі.

Отака філософія символізму, що могла вирости тільки на ґрунті хворобливого, покаліченого громадського життя, призвела творчість символістів до страшно́ї містики, до цілковитого заперечення дійсності.

Коли життя таке, коли воно факт алогічний і жахливий, коли воно — нічим невиправдувана сліпа трагедія, — не треба життя. Нехай живе смерть. Смерть — справедливіша форма буття. Цей момент ідеалізації смерті був кінцевою точкою в амплітуді творчої свідомості символізму.

Кожний символіст позначив у своїй творчості тою чи іншою мірою, в залежності від свого темпераменту, основні моменти згаданого світосприймання й філософії.

Позначились вони, певна річ, і на творчості Дмитра Загула, що його зачисляємо ми до одного з основоположників символізму на Україні. Але ці моменти не мають у нього різкої акцентації й категоричності.

У його поетичному мисленні тієї доби більше м'якого суму, ніж розпачу й безнадії, більше тихих і лагідних жалів і скарг на дійсність, аніж

голосної патетики про суєту й нікчемність життя, аніж демонічного презирства до нього. Це все було властиве іншим українським символістам. Символізм Дмитра Загула поміркованіший, прим'якшений і до певної міри філософічний. І через те в творчості Загулової завжди переважали мотиви лірично-споглядального сприймання, а не драматичного. Символісти—не прийняли дійсності, заперечували її. У цьому запереченні—коли глибше проаналізувати даний момент—був своєрідний протест, може й не усвідомлений, проти викривлених, потворних форм соціального ладу. Зрозуміло, що з цього факту природньо випливає те, що символізм, як певна творча психологія, завсіди перебуває в колізії з життям. У Загула ця колізія не набувала гострих форм. Вона не мала, так-би мовити, принципової рішучості й суворости, як в інших символістів. Більше того, на початку поетичної діяльності Загулової, саме в перших роках його символістичного етапу,—ми помічаємо, як, фігурально висловлюючись, бореться в постові „небо і земля“. І небо його вабить, але й земля солодка. І коли поет, уражений і подоланий сумною дійсністю українського життя, ладен летіти

З глибин руїни і пустелі,
З долини смутку і плачу,
В краї надзоряні, веселі
На крилах пісень...

(„З зелених гір“)

або коли він, прибравши пози непримиренности до життя, тужливим криком кличе:

Гей! на гори! Гей! на скелі
Віє вітер з гір.
Киньмо доли невеселі,
Киньмо край зневір!
Серед мертвої пустелі
Непривітні дні.
Киньмо заспані оселі
На сумній землі...

(„З зелених гір“)

то, мабуть, поетові не дуже вже втішно в тих „небесних сферах“, на тих високих скелях самотності. Бо поруч з цими мотивами протесту проти життя й осуду його—чуємо бадьорі заклики:

Не давайте відлітати
золотим часам!
Не давайте пропадати
молодим серцям!
Хай летять безповоротні,
безпросвітні дні.
Хай лежать в німій безодні
співні жалібні.

(„З зелених гір“)

Поет інстинктивно відчував тоді, що оті пориви до зір, оте стремління в потойбічні світи, в країни, що вифантазувала людина через свою безпорадність і самотність у обставинах дезорганізації й загнивання соціального ладу,—не є правдивий шлях для громадсько-здорової людини й для письменства. Розумів, мабуть, він, що такий шлях призводить до марного витрачання індивідуальної й суспільної енергії. І через те не раз ми чули в його першій книжці, „З зелених гір“, майже лозунгові заяви: „Хто ще дужий, не здавайся!“ або „Недотепному квилінню не дам я вивратись з грудей!“ і т. інше.

Та, проте, в міру того, як на Україні лютішала реакція, як дрібніло й розпорозувалось громадське життя, як поволі замовкали визвольні змагання й протести, — на все лягала важка гробова печать утоми й знесилля. Наступила ніч.

Чутливий апарат, що виявляє й синтезує соціальні процеси — письменство — надзвичайно болізно, розпучливо реагує на завмирання соціального організму. Старша генерація поетів, навіть такий, як Олесь, що більше за всіх був насичений великим патосом революційної енергії, а потім — особливо — ціла група поетів-символістів проймаються мотивами страшної журби, анархічного індивідуалізму, пасивності й містики. Доба ця — 1908—1916 роки.

У цій добі чіткіше оформляється мистецький світогляд Загудів, набираючи вже виразніших і строгіших форм символістичного світосприймання й витрактовування життєвих явищ. На цьому другому етапі його творчості не чуємо вже його колишнього молодечого запалу. Огидна дійсність приголомшила всіх, приголомшила і його. Поет ніби надломився. Він нічого не може протиставити шаленому натискові громадського маразму й зневіри. Він не бачить ніякого виправдання й ніякої логіки в фактах соціального розпаду верхніх шарів суспільства, бо поет ще не дійшов усвідомлення тих законів і тих реальних сил, що рухають історичний процес. А раз немає логіки й виправдання всьому тому, поет, що з тих чи інших причин не найшов звязку з здоровими соціальними групами суспільства і тим самим не зміцнив свого світогляду, доходить до

трагічної свідомости про нікчемність і непотрібність людської боротьби, людських змагань. Життя — страждання, земля — пустка, де кричать і сміються самотні й безборонні, розгублені й безпритульні люди.

Оця свідомість примушує поета шукати інших країн, інших осель для своїх почувань, для своїх думок. Краї ті — холодні абстракції, містичні високості, де панує тиша, спокій, де можна, на думку поета, жити чистим, філософічним спогляданням.

Я йду в країну мрій,
Де жив перед віками.
Де перший крок дрібний
Несмілми ногами
До щастя вів.
А в тій країні мрії
Нема не сліз, ні горя,
Ні болю, ні нещастя,
Ні того зла,—
Бо в ту країну мрії
Життя страшного моря
Фантазія квітчаста
Ще сліз не занесла...

(„На грані“)

Що це за країна — ніхто того, розуміється, не знає, бо вона витвір хворобливої, життям розятреної психіки, вона метафізична фікція. Але яку відразу треба мати до життя, щоб тішити себе подібними фантомами, щоб шукати собі ратунку від злої дійсности у привидних, вимірних сферах.

Для поета життя здається таким тяжким і нестерпучим, що він майже в молитовному трансі шепоче:

Ходім туди, де вічні грані,
Де хмар нема.
Де наша тїнь, мов на екрані —
Бліда, німа.
Ходім туди, де вічні грані.

(„На грані“)

Патос поетів — зречення життя, відмовлення від усього, що нагадує про людську щоденну боротьбу.

Цей патос заперечення життя часом доходить до розпучливого крику: „Ненавидь сонце і світло денне, забудь себе!“

У цьому песимістичному рефрені без найменших труднощів можна прочитати не тільки власну постову трагедію на ґрунті розриву з українською дійсністю того часу, точніше неприймання її, а й трагедію тої чутливої української інтелігенції, що виростала за обставин реакції і що, одірвавшись од питомого їй селянського ґрунту і не знайшовши де, чи не зумівши прикласти своїх сил до громадської роботи в цих умовах зруйнування й репресій і тим самим не здобувши собі твердіших соціяльних ідеалів,—легко скапітулювала перед життям і потрапила на шлях зневіри й містики. Поезія символізму — блискучий документ цієї розгублености частини української інтелігенції, її безвольности громадської, її забуканости поміж різних соціяльних угруповань.

Оцю непридатність до боротьби і страх перед життям прекрасно висловив Дмитро Загул у сутосимволістичному образі:

Ми тїнь...
Ми тїнь людей, що були,
Їх відбитка одна.

Ми спомин про минуле,
Ми давніх відгуків луна—
Тих слів, яких ми зміст забули,—
Ми тінь одна...

(„На грані“)

А якої-ж акції можна сподіватись од людей-
тіней? І чи варті вони жити? Поет не вагається
засудити їх і себе разом з ними:

Хай блищить огонь і сталь,
Хай блищить.
Хай тріщить крохкий хрусталь,
Хай тріщить.
Нам минулого не жаль,
І майбутнього не жаль...
Ми не варті жить!...

(„На грані“)

До такої трагічної резигнації під натиском деморалізаційних процесів у суспільстві доходив не один тільки Дмитро Загул. Це було тоді явище майже загальне. Досить нагадати тут хочби поета іншої, старшої генерації, О. Олесь, що також, зневірившись у творчих силах своєї епохи, власне в силах інтелігенції, в розпуці виголошує:

Не нам осміяним сміятись,
Не нам скаліченням іти,
Нічим—піснями заливатись,
Сліпим—показувать світи.

Але Олесь уже тоді почував, що наближається „в грозі й бурі“ доба соціального повстання, коли на сцену історії виступить „раб з огнем і мечем“.

Загул-же, як і ціла школа символістів українських, констатувавши своєю творчістю факт нік-

чемности й повної деморалізації певних інтелектуальних угруповань з погляду їх громадської активності і здатності зрозуміти, куди прямує історичний процес,—не змогли відчутися рухання нових соціальних сил, не побачили отого „раба з огнем і мечем“ і через те саме не знайшли собі підпори для зміцнення розхитаного світогляду й пригніченої психіки.

Жахливим фактом, що довершував громадську й індивідуальну трагедію української інтелігенції,—була імперіалістична війна, коли було поведено українські трудящі маси на тортури й загибель, коли навіть існування української нації було загрожене з кожного погляду.

Цей факт не міг не відбитись найнегативніше на невитривалій, громадсько-незміцній і невихованій психіці цілої групи письменників. Тяжких моральних ударів і песимістичних переживань зазнав, зрозуміло, й Дмитро Загул. На цілій його книжці „На грані“ можна відчутися криваві відблиски того воєнного божевілля. Війна великою мірою спричинилась до поетової зневіри, до поетового песимізму й до його зречення від активної боротьби з занепадом і маразмом.

Правда, іноді в нього вихоплювались бадьорі слова, навіть за найчорніших злигоднів соціальних і національних.

Ні! Я не вірю, що кінець так скоро,
Що впаде остання нетривка опора
І безодня чорна поховає нас.
Ні, я не вірю, що даремна праця,
Запал і завзяття довгих поколінь,
Що дждатяться щастя нам такі не вдасться,
І прийдеться впасти трупами в глибинь.
(„На грані“)

Але таких моментів піднесення небагато було у поета. З усіх усядів наступав дикий розгук реакції, руйнація, байдужість. Життя останнього десятиліття перед революцією промовляло жорстоко проти поетових сподівань на краще майбутнє, проти надії цілої української інтелігенції.

На другому етапі символістичного світовідчуження поетового ми бачили такі трагічно-розпучливі моменти його свідомости, де, здавалось, почнеться вже його індивідуальна катастрофа, од якої можуть врятувати тільки виключні обставини, такі обставини, що можуть перевести на інші стежки цілий світогляд поетів, надихнуть йому нового життя, розкриють нові перспективи для поетичної творчости й для громадської роботи.

Ці виключні обставини прийшли з Жовтневою революцією. Революція, знищивши старе суспільство, змінивши цілковито форми й суть соціально-економічних взаємин, тим самим створила нову соціальну базу для всіх ділянок життя, а в тому числі й для письменства. Природньо, що революція не могла не змінити світогляду й цілої психіки тих письменників, що вирости за умов передреволюційного часу. Природньо також і те, що видужування й відродження психіки відбувались не одразу. Були тяжкі кризи й захворювання, особливо коли говорити про письменників-символістів. Процес переходу їх на новий соціальний ґрунт, у психологічному розу-

мінні — на нове світовідчуття відбувався по-волі. Та нові, вселюдського значіння завдання революційної епохи, нечуваний соціальний патос її, величезне творче буяння нових громадських сил, досі поневолених і здушених, — все це захопило всіх тих, у кому не завмерли соціальні інстинкти, в кому жили органічні зв'язки з трудящими. Революція, за висловом Л. Троцького, усиновила всіх, хто прийшов щиросердно до нової епохи, хто відчув себе невідривною й активною частиною її. Усиновила революція і всіх українських письменників-символістів, що тільки через неминучі, прокляті історичні обставини не змогли на початку своєї літературної діяльності стати на позиції боротьби за чіткі, справжні соціальні інтереси трудящих, з яких вони сами вийшли. Вони-ж бо, ці письменники, не мали ні керівників, ні будь-якого громадського загартовання, а жили на трясовині перед-революційної епохи і блукали в ній набезбач. Цієї трагедії зазнало ціле покоління українських письменників, зазнав її й Дмитро Загул — і може найтяжче він її переживав.

Письменники-символісти, а серед них і Дмитро Загул, — всі прийшли в Жовтневу добу, щоб своєю новою, визволеною від символістичних форм, творчістю, своєю культурно-громадською роботою стати щиро на слугування великим соціальним завданням пролетарської епохи, на слугування пожовтневому письменству. І ніхто не сміє запідозрювати цих письменників в ідеологічно-громадській нещирості, їхню творчість, їхню роботу.

Жовтнева революція спричинилась до величезних змін у світогляді Загуловім, а так само і в його поетичній практиці. Правда, ця зміна мала затяжний характер. Можна сміливо сказати, що цей час був для Загула переломовим періодом, історичною датою: народився новий поет, повстав новий і яскраво чіткий комплекс світовідчуття, соціальних інтересів, з'явився дужий революційний патос. Поет усією істотою відгукнувся на революційні події, став співцем боротьби трудящих. Те, що в творчій психіці поетовій цілими роками жило підсвідомим життям, що замулювалось і глушилось дрібничковими інтересами, вбогими й нікчемними, через свою безкрилість, фактами громадського вияву попередньої епохи, — те, соціально-здорове, загальнолюдське, — вибухнуло в поетові з потужною силою в перших-же роках революції. Революція розгорнула перед його свідомістю нечувані межі для людського поступу, для цілковитого перебудування людського життя, показала те, про що поет мріяв з дитинства, та що раніше йому здавалось, за символістичною транскрипцією, тільки мрією, казкою.

Цілком природньо, що Жовтнева революція, дійшовши до поетової свідомости, як факт вищої, власне ні з чим незрівнянної, соціальної категорії, надихнула поета, надала йому сил поновому, по-иншому прийняти увесь світ, зрозуміти й глибоко відчутти велику радість соціальних змагань і стати самому активним чинником у тих змаганнях. Звідци — його революційний патос, його привіти-пісні революції:

Прийшов у стомлені оселі
З юрбою радісних пісень,
Заколював трухляві стелі—
Переорав сухі пустелі—
І засвітив веселий день!
Вітай, великий чародію,
Тобі, осінньому, хвала.
Перетворив ти в дійсність мрію
І справдив зоряну надію,
Що в серці од віку цвіла.
І кожне свіже покоління
Неперебїжних сотень літ
Одасть тобі свої горіння—
О, революціє осіння,
Тобі що-року мій привіт!..

(„Наш день“)

Революцію сприймає поет в її реальних конкретних формах — саме, як потужне рухання поневолених мас, пройнятих однією класовою волею, одними соціальними завданнями й ідеалами, а разом із тим сприймає він її, як нову еру людства, що запліднена великими ідеями, великими ділами. Свідомість цього викликає в поетові надхненні слова:

Не крик архангельської сурми
(Не вірю я в небесний суд!)
А тут ідуть народи бурні.
Червоні маєва несуть.
.....
То з робітничого кварталу
Непереможна сила йде—
Руйнує вищівле без жалю,
Будує світле, молоде.
Вставай, пригноблений віками,
Ламай трухлявину віків!
Безмежний простір перед нами,
За нами полум'я і гнів.

(„Наш день“)

Та революція—не тільки переможний святковий похід визволених мас. І не це підносить поетову свідомість. Поет глибоко вдивляється і вслуховується в її соціальну суть, в її буденні сторони,—в ті форми й принципи організації й розподілу праці, що повстали після революції. Оце власне найбільше хвилює радісно поетову думку. І оце, — чи не в перший раз у житті, — запалює його благословити життя, благословити працю, що з неї зняла революція пута примусу й визиску:

Благословенний піт,
Благословенний труд,
Благословенна рука
Трудівника!
Благословенні плуг і коса
І вчасна на полі роса,
Що зернистий вирощують сніп!
Благословенний труд,
Благословенний піт!

(„Наш день“)

І до якої-б сторони революційної дійсності не підійшов поет — все надихує його на творче піднесення, на ствердження. Він глибоко проймається класовими інтересами трудящих, їхньою класовою боротьбою, стає з ними по один бік барикад, уважаючи себе за органічну частку трудящих мас, за їхнього поета. Його прекрасні поезії, пройняті високим політичним патосом—„Захід“, „Гімн-прокламація“, „Ворожим городам“, „Привіт осінньому“, „Авіо-пісня“, „Сурмач“ і інші — з книжки „Наш день“ — є блискучі документи на доказ того, оскільки поет глибоко сприйняв Жовтневу революцію, оскільки він сильно й щиро пережив

її як соціальний факт, що для усвідомлення його в самій природі поетової психіки був відповідний ґрунт.

І що це так, поет, ніби озираючись на попередній свій літературний шлях, позначений світосприйманням і мисленням в абстрактних, символістичних формах, з гордою мужністю, чесно заявляє:

Може й так:
Я не справдив надій
І малого гуртка...
Але знаю:
В праці важкій
Не скривила рука.
.
Але знаю:
Любов до пригноблених має
В моїм серці росла і цвіла.

І нарешті:

Тільки брехня:
Я не кликав ніколи назад!
Не покличу й тепер.
До останнього дня
Свого поту з чола
Не обтер.

(„Наш день“)

Цим поет рішуче заманіфестував свій органічний звязок з працею і з тими, хто працює в поті чола. Але одночасно такою заявою гідно відповів поет і тим, хто намагається взяти під сумнів його теперішню революційну творчість.

Оцінюючи загалом той літературний шлях, що пройшов поет, з погляду розвитку ідеологічно-громадського світогляду поетового, можна сказати, на підставі нашої попередньої аналізи, що поет, почавши свою поетичну діяльність з ідеалі-

стичного витрактування світу, не прийнявши передреволюційної дійсності, що була позначена явищами громадського розкладу й завмирання соціальних процесів — він під натиском цих причин утратив внутрішні відпорні сили, розгубився в нездоровій громадській атмосфері. А як результат цього — поет потрапляє на шлях споглядального, пасивного ставлення до життя, на шлях песимізму й містики. Прихід Жовтневої революції відроджує поета. Революція дає йому здоровий соціальний ґрунт для нової творчості, що вже цілком пройнята інтересами, завданнями та енергією пролетарської доби. На цих двох протилежних межах увесь приблизно ідеологічно-громадський комплекс Дмитра Загула.

Великий інтерес має й розвиток формально-естетичних моментів у творчості Дмитра Загула, літературні впливи на нього українських, російських і німецьких письменників, а також і впливи Дмитра Загула на творчість українських поетів молодшого покоління, але це дуже спеціальне й окреме завдання, і через те я полишаю його на боці, сподіваючись, що до нього мені доведеться повернутись з іншої нагоди і в іншому звязку.

Поетичне надбання Дмитра Загула становлять чотири його збірки поезій: „З зелених гір“, „На грані“, „Наш день“ і та збірка, що поет виготовлює тепер до друку. Але цим не обмежується його творча вкладка в українське письменство і його поважні заслуги перед ним. Це тільки частина всього літературного доробку поетового.

Історія нашого письменства визначає його ще як видатного, високо-культурного і плідного пе-

рекладача з чужоземних мов, головню з німецької. Серед перекладних праць Дмитра Загула найвище стоїть прекрасний переклад „Фавста“ Гете. Поза цим прислужився Дмитро Загул нашому письменству ще як історик літератури, теоретик і критик. Сила його ґрунтовних статей з цього поля, друкованих по різних журналах, є безперечно цінна вкладка в наше письменство, визначаючи помітний етап у розвиткові теоретично-критичної думки. Чимало ділянок української літератури звязані з ім'ям Дмитра Загула, з його роботою і його творчістю.

Не беремо на себе обов'язку пророкувати про дальші шляхи літературної творчости поетової, про ті можливості, що перед ним ще стеляться. Але одне очевидне й незаперечуване: поет запліднений глибоким змістом нашої великої епохи. А це міцна запорука дальшого розвитку, дальших творчих досягнень. І коли поет, стоючи в захваті перед цією епохою, висловлює в піднесено-зворушливому настрої:

Друзі мої! Вороги мої!
Люди!
Яка прекрасна
Вільна земля.
Хай вічно благословенним буде
Її ім'я! —

то поруч із цим урочисто й переможно звучать слова сили й запалу поетових:

Д'горі, д'горі, серце моє!
Я ще живий поет!

ЖИТТЯ МУСКУЛЯСТЕ

I.

Майже одночасно вийшли з друку дві книжки художньої прози: О. Копиленка — „Буйний Хміль“ і О. Слісаренка — „Сотні тисяч сил“.

О. Копиленко дебютує вперше, більшою збіркою прозаїчних творів, тільки, так-би мовити, вступає в українську літературу.

О. Слісаренко — виступає як прозаїк також уперше, але має за собою десятиріччя літературної роботи виключно в галузі поезії.

Перший виріс і формувався, як письменник, в умовах революційної боротьби. Дуже можливо, і мабуть напевне, був її активний учасник. Другий — представник попередньої літературної генерації, формувався в умовах глухої реакції, ріс на руїнах українського громадського життя, вступив у письменство наше, — з таких причин — під знаком песимізму, втоми, зневір'я, приймаючи й конструюючи життя в символістично-містичних схемах. Після символістичного етапу в своїй поетичній творчості він через футуризм — панфутуризм (формально ці явища одної категорії, але протилежні соціально-установками) дійшов до комункультівської культури, на її ґрунті „перезброївся й реорганізувався“, витрусив рештки неприроднього для соціально-здорової людини символізму. У наслідок цих криз, етапів

і боротьби маємо книжку „Сотні тисяч сил“, що становлять ще новий етап у розвитку творчих можливостей цього письменника.

Ці факти—зовнішні й унутрішні що-до соціального оточення, попереднього зв'язку з певними літературними й громадськими світоглядами й традиціями, — різко поділяють цих письменників на два самостійні окремі явища й через те „Буйного Хмелю“ і „Сотні тисяч сил“ не можна класти в одну площину й цінувати ці твори, як факти однієї категорії, бо вони мають більше протилежного, ніж спільного, вони різні формою, тоном, темами, патосом, різні в способах сприймання дійсності, в глибині й масштабах охоплення її.

Спільне-ж в них одне: ідеологічні установки й особливо—виразна й тверда волювість їх (установок). Тільки під цим поглядом і можна провести близьку паралелю між двома названими книжками.

II.

Для Копиленкової книжки трудно придумати влучнішу назву, ніж „Буйний Хміль“, бо дійсно життя, що розгорнув письменник, буйне й п'яне своїми м'язами, силою, боротьбою, хмільне воно своєю молодістю, волею й колосальною енергією. Очевидно, що й сам автор украй насичений цим буянням і радістю, — він не може, мабуть, і не хоче витверезитись од такого солодкого напою.

Це — основний тон, що ним пройнято всю книжку. У цьому Копиленко послідовний до кінця. Ні на хвилину не спадає ця радість,

а іноді вона доходить до міцного біологічного тонусу.

Навіть, коли автор розповідає про божевільну бабу, що доживає в безумі останніх днів, чи про офіцера Вахомського, дегенерата-морфініста, або про Макогона — огидну пародію на людину, що з'їхала з глузду на 4-му Універсалі Центр. Ради, — на всьому пульсує, бодай хоч відгуком, життя.

Персонажі „Буйного Хмелю“ рідко заявляють про свою радість у прямій формі, але те, що вони взагалі кажуть, думають чи мріють, навіть те, чим і як вони мучаться, — виявлено надзвичайно м'язисто й повнокровно. Та воно й зрозуміло: життя „Буйного Хмелю“ — це життя степу, ситого чорнозему, костистого селянства, що сотнями років дримало, зберігаючи свої велетенські сили. І от тепер вони, нарешті, вибухли, розлились у стихію, в повінь, із потенції перейшли в соціальну акцію.

Звідси повнокровність і радість і буйний хміль. Копиленко — частка цих сил. Він, мабуть, найбільше „п'яний“ із нових наших белетристів. Про нього можна сказати слова одного персонажу „Буйного Хмелю“:

— Ну й хорошо-ж. А вони не дають роботать (добровольці). Гаврило люблю я дерево всяке, люблю, коли пахне. Люблю, коли бугай водяний кричить... Люблю, ідрі його кору...

Центральне місце в книжці Копиленковій займає повість „Буйний Хміль“ (хоча автор скромно називає її — „тема до повісти“). Сюжетом вона не нова: боротьба селян-повстанців із загонами добровольців. Такий сюжет, до певної міри, став

уже за стереотип, що на ньому пробують своїх сил теперішні молоді белетристи. Але він може набрати особливо значного характеру в залежності від того, як його трактувати.

У цьому моменті Копиленко, здається, має безперечну перевагу перед іншими.

У нього не просто фабульне поєднання „голих“ епізодів боротьби, не схема подій, освітлених під певним кутом. Звичайний трафарет: нікчемні, п'яні білогвардійці, дуже свідомі повстанці, завзяті герої, що до-щенту трощать боягузів — контр-революціонерів, плюс до цього — лозунгова фразеологія, агітаційна декламація, а іноді навіть „Інтернаціонал“. Копиленко в найменшій мірі не має цих прикмет. Передусім він мислить соціально боротьбу, як грандіозну епопею, як остаточну зустріч двох світів, двох епох: це вже не епізод і не низка епізодів, зумовлених якимись випадковими причинами. У Копиленка це — глибочезний історичний процес, що виявляє в собі всю суму соціально-класових, побутових, психологічних і культурних чинників обох світів, обох, смертельно ворожих сил.

У такому плані автор відчуває й конструє боротьбу. Звідси в нього — героїзація й романтика її, звідси — тон епопеї напружений, — у внутрішній динаміці соціальних чинників, — патос, звідси-ж, — на широкому полотні — синтеза того процесу.

У „Буйному Хмелі“ є персонажі, але немає індивідуальностей: їх автор дав в аспекті масової психології, масової емоції соціальної і, нарешті, масового революційного чину.

І Гаврило, що організовує села для повстання, а потім ним керує, і Антін, і Серьога, і навіть немічний дід Свирид, усі вони сами собою не чітко обкреслені індивідуальності, що своїми якимись особливими ознаками виступають над селянською масою, а лише активніші показники одного великого соціального комплексу, його світосприймання, його побуту, його своєрідної філософії, того, що ми можемо назвати селянською стихією чи — в тіснішому розумінні — народом. Дійсно, в тому глибоко людському, що властиве персонажам „Буйного Хмелю“ — ми виразно відчуваємо пульсацію найглибших закутків свідомости народу, його важку й дебелу ходу, його чорноземну силу. „Буйний Хміль“ — це не чорнозем, „що підвівся й дивиться“, це — чорнозем, що почав промовляти, діяти, що захмелів від буяння своїх сил.

При цьому всьому персонажі в „Буйному Хмелі“ — не алегорії, не мертві схеми. Вони міцно зв'язані з масою, з землею, обдаровані від автора соковитим, пружнястим життям. Художньо автор їх виправдав, шляхом хиб не пішов. У цьому моменті Копиленко виявив себе зрівноваженим вдумливим майстром.

Щоб зрозуміти той основний тон і план, що в них трактується „Буйний Хміль“, мушу навести більший уривок із вступу:

У Басукайському лісі пахне свіжим солодким листом, полином, соковитою прорістю на багниці, коло вільхи та верболозу. Пахне забутою предковічністю — далеким запорозьким диким полем. Басукайський ліс на північ, за багнище й трясину — трясовина-ж глибока, як незабутні згадки про далеке, що до себе манить.

У глибинь у трясовину десь дивиться, в зелену прорість шум поринає. Глибока, блискуча, як емаль, небесна заводь холодна розлилася в тиші, спить. Сонце скотиться до берега заводи — умирає в крові на ніч.

Очі — трясовина, волосся м'яке — тирса у червні, по цілині, що залишалася на могилах давніх, не заораних; на рівчаках — тирса. Солодкі трави й п'яний дух. Кожен листочок на кушнику соковитий і вимержений — радість. Це — радість колишня, далека. Колись дике поле й розгульний вітер і од дикого поля, від прадіда до діда, від діда до батька й до сина зашкарублі долові, мов осіння стерня й міцні ноги, щоб гнати гони за косою.

Це цілина — предковична селянська істота, в міцних ногах, в шкарубких долинах, що гнала пуди хліба кудись по залізничі панській, а залізничі на чумацькі шляхи сіли. Так колись сіли пани на вільну землю дикого поля...

Копиленко глибоко відчуває романтику предковичної цілини, дикого поля, степів, де колись гайсала татарщина, де панські збройні наїзди заливали селянською кров'ю цю цілину й буйну тирсу. Надхнено він розповідає про це, хміліє від пахучого духу цієї степової романтики. Усю повість витримано в такому згущеному тоні й настрої.

Розгортаючи епізоди боротьби повстанців з білогордійськими загонами — автор оздоблює їх соковитим степовим кольоритом, насичує лірикою, а іноді — лірично-філософськими узагальненнями. Фабула повісти, ув'язка епізодів і ситуацій рухаються поволі, як важкі брили. На кожному кроці ліричні відступи, побутові малюнки, психологічні шкіци. Автор, так-би мовити, глибоко заорюючи, намагається втягти в дію степ, незайману лісову тишу, багнища й трясовину, намагається зрушити застиглу в століттях дику цілину степових просторів.

На цьому тлі і в такому оточенні персонажі „Буйного Хмелю“ виступають кремезлими, здоровими посталями. Пройняті вони чисто звиріною любов'ю до землі. Земля — це альфа й омега їхнього світогляду; пристрастю, глибоким почуттям, пантеїстичною силою вона їх сповнює.

Що-б не робили ці люди, що-б вони не думали — на всьому печать землі — буйної, плодючої, солодкої. Автор на сотні варіантів виспівує землю: як вона пахне, як вона дихає, як вона спить. Земля у Копиленка живе також, як і мужик, любить мужика:

Свого земля знає, свою земля не зрадить, знає земля, чії ноги її стоптали, чия кров за неї, в ній...

Зовсім природньо, що дія у Копиленка ні на хвилину не одривається од землі, од степу, од лісу й вітру. Усе живе разом, усе разом рухається, все приймає участь у мужицьких надіях, горі, боротьбі, в радості й смерті. Зовсім також природньо й те, що в Копиленка соціальне тло боротьби густо насичене образами й описами природи. Це в нього звучить дуже часто, як рефрен.

Над Семеновим хутором увечері шелестіло осокою, чіплялись віти за стріху, одна за одну. Трава вже вогка лежала й не чіплялася за ноги, чекала, як з-за лісу виповзла невідома велика зірка.

Автор іноді спиняє дію й починає перев'язувати її цим рефреном. Ставлючи в умови діалогу двох чи трьох персонажів, Копиленко обов'язково схарактеризував їх, — поза засобами діалогу, — ще й уводом образів природи.

Стріпнувся, як куш, Антон. Гострі, як тернові колючки, очі. Як шовкова трава волосся у Соньки, коли Антон рукою гладить очі — сірі гуси у вирій пухнаті вії.

Закінчуючи діалог, автор обов'язково оформить його тими-ж образами природи.

І синій-синій вечір, вогкий вітер. З річки цвіркуни. Десь зорі білилися в глибині й поринали глибше й виривалися на волю.

Треба сказати, що елементи природи в повісті не хаотично виникають, вони завше мають композиційне значення¹⁾. Найбільш характерний прийом у Копиленка цією стороною такий: певну систему епізодів, чи самостійну частину фабули автор починає ліричним вступом, збудованим на образах, — іноді згущено-імпресіоністичних, — природи. Так само й закінчує. При чому завше це закінчення має характер лірично-філософського узагальнення пройденої дії, епізодів, ситуацій.

От зразок такого закінчення:

А далі на ранок, на обрії нашої бунтарської повстанської країни сходило сонце, захопило ніч, заплутало її промінням і одкинуло ніч за річку, за ліс. Бунтарський каганцевий край, бунтарські обідрані села — звір дикий, бунтарський шлях, заперізька розхристана воля.

Іноді такий рефрен має в Копиленка характер контрастного образу до попередньої дії.

А небо синє-синє холодно-метальове, як загартований, гостро нагострений клинок, звисало байдуже.

¹⁾ Цією стороною творчости Копиленко нагадує другого видатного нашого белетриста — Косинку. Близькі вони так само і мотивом „влади землі“. Хоча у Копиленка цей мотив має трохи іншу соціальну природу.

Копиленко дуже щедрий художник. Часом ця щедрість доходить до марнотратства. Він старанно описує найменшу дрібничку, нічого не помине. Опише докладно хату, де дія діється, опише вичерпливо персонажа, його одягу, постать, рухи, голос. Опише все, що оточує людей, дію, нічого не забуде.

Навіть, як хтось когось убиває — автор і тут вичерпливий подає матеріял:

Черкнула в повітрі рука з револьвером, з горлянки — дикий вигук і злякані очі — полковник не встиг договорити — перший, другий, третій постріл. Клапті одвірка полетіли, цурупалками кинуло на полковника, він упав і виповз за двері. Збіглися зо всіх боків, варта оточила будинок, біля дверей кілька душ озброєних...

Узагалі Копиленко вводить у дію все, що так або инакше зв'язане з нею — чи місцем, чи спогадами, як якими-небудь асоціаціями. Часто він перевантажує дію дрібницями, зайвими, розтягнутими описами.

Коли-б підійти до оцінки „Буйного Хмелю“ з вимогами строгої техніки слова, композиції, економії в матеріялі, доцільності його розпланування, — можна було-б чимало зробити авторові закидів з цього боку.

Найголовніше це те, що автор надто вже загромаджує композицію довжелезними описами другорядних явищ, фактів, моментів, великими ліричними відступами, або ліричними „наступами“, не економить слова, часто дає його в тавтологічному образному значенні, розбиває композиційну цілість великою зайвиною ліричними „вертю“. Копиленко, так-би мовити, не розповідає,

а „співає свою повість“, він ще не прозаїк в тісному розумінні, а стихійний поет, що не дисциплінував себе в прийомах і в матеріялі.

І от усі ці хиби все-ж таки не справляють прикрого враження. Цим ми зовсім не хочемо пом'якшити висновків.

Технічно-композиційні огріхи „Буйного Хмелю“ у великій мірі мають собі виправдання. Усю повість задумав і виконав автор, як ми вже говорили, в плані епопеї. Автор розповідає не про людину й окремих епізод, а про „людину-масу“ й цілу добу. І хоч що-до часу ця доба коротка, вона, проте, насичена драматизмом соціальної колізії на ґрунті боротьби двох ворожих класових світоглядів. Це значить, що автор мусів брати під увагу й висвітлювати не тільки безпосередній привод до боротьби, а й соціально-побутові чинники й обставини, що діяли й формували бунтарську стихію в певному напрямку, повинен був виявити її, як результат цих причин, показати глибокий і органічний зв'язок її з землею.

Тільки на такому тлі міг автор дати в ширшій синтезі революційну селянську масу, її ставлення до соціальних явищ, її загальну філософію, цебто показати все обличчя доби. Так Копиленко й зробив. І звідси в нього повільний хід повісти, важкувате, а іноді загальмоване психологічними й ліричними картинами розгортання дії, а також певне обтяження й порушення цілоти композиції побічними, з формального погляду, моментами.

Очевидно, Копиленко й сам свідомий цього, бо-ж одразу видно з повісти, що всю творчу

увагу він зосереджував на тому, щоб не проминути ні одної дрібниці, що могла-б краще й повніше виявити увесь внутрішній комплекс доби, тих сил, що змагаються, тих чинників, що впливають на характер боротьби. Тут він педант, статистик, тонкий спостережник. Усе бачить, нічого не забуде. От він, приміром, змальовує в особі Вахомського, ватажка білогвардійського загону, дегенеративну психологію й класову ненависть денікінщини до революційного селянства, до більшовизму:

Очі кудись вдаль, очі слизькі. Кулак підвівся знову, вдарив по столі, по тому місці, де Загуляївка.

— А — гах!

Підніс хутко, по-дитячому руку до рота, отерпла аж, ударив. Він покаже їм, о він їм... погроза застряла в горлянці, тільки ще холодніше й гостріше в очах. Рука на мапу впала, закрила пів губернії з межами, лісами, з економіями, з волами, каганцями, відьмами, бунтарями.

...У голові, в мозкові, в кожному м'язі, в кожному нервові — давило, перекочувалося важко. Змішались, переплутались: Росія, вошви мужики, сірі очі Соньки, шансонетна співачка Корайль, дні, хвилини, допити, розстріли. Під самі очі лізла єврейка зі сплутаними пасмами, що в цьому місті зарубав, що просила за своїх дітей, закривала їх, а він для розваги зрубав голови обом дітям.

Чим не психологічна статистика? Але вона дана в чималому напруженні, вона яскраво показує всю гнилизну, нікчемність, сліпу лютість, соціально-класову виродженість денікінщини. Таких малюнків у Копиленка аж надто, не тільки в повісті „Буйний Хміль“, а й у всіх його оповіданнях, що є в цій книжці.

З формального боку вони хаотизують будову твору, загромаджують її. Проте автор з прити-

ском акцентує їх, маючи на оці одну мету: показати добу в вичерпливому соціально-побутовому й психологічному аспекті.

„Людина-маса“ — та революційна бунтарська селянська стихія в „Буйному Хмелі“ — надзвичайно кремезна, ціла своєю волею до життя, насичена емоційним буянням, пройнята великою біологічною потужністю. Чи йдуть мужики на бій з білогвардійцями, чи вбивають у лісах, покинувши село й господарство від білих загонів — усе діється під знаком життєрадісного бадьорого сприймання, міцної волевої психології, здорового регування на події.

У „Буйному Хмелі“ немає скигління, застиглого безпорадного горя, одчаю, а є цілина, м'язистість, вольовість. Є свідомість неодмінности й неминучости боротьби, але вона певна своєї перемоги, своїх сил.

Копиленко любить здорових людей. Власне він тільки їх і бачить, на них тільки й спиняє свою увагу. Навіть, коли змальовує бандита („Іменем українського народу“) чи жулика-спекулянта („Сальто мортале“), передусім виступають риси сили, зручності, любови до життя, відваги.

Ця найхарактерніша риса Копиленка відчувається не тільки на живих людях, що він їх показує нам, чи то в соціальній боротьбі, чи в обстановці побуту, відчуті її можна також і на описах природи, на ліриці, на способах будови образу.

Смерки, ночі, осінь, літо — все в Копиленка налите силою й радістю. Навіть, коли він описує сірі мутні дні, він і тут себе не зрадить, не забуде про радість.

Дні, як мутний час з підробок у брудній шклянці — мутні й ковзкі в них клоччя осідають на дно волохатою ватою, намулом. А ще дні бувають прозорі, смаковиті, як цвіт липи й липнева згага в спеку літньої ночі.

Звідси, з усієї філософії письменника, з його активного й напруженого сприймання життя зовсім природньо випливає й те, що він не розуміє, не може зрозуміти, для чого живуть ті люди, що стоять поза боротьбою, люди без волі, без змагань. Не розуміють цього і його персонажі, — завше активні, завше міцні.

Для чого живе —

Ота Ріда, що за стіною — тонконога, на високих каблучках, з дитячими рисами, кучерява... Для чого?

Коли —

Кожен момент — безодня, кожен момент, здається, прожив століття, пережив своїх попередників, пролетів цілі небесні простори і тільки зараз помітив, що живеш, що оці будинки з живими віями, банями, і дзвін і плакат — це-ж воно життя. Так наївно не помічали його раніш... А все-таки навіщо живе Ріда з тонкими ногами? („У ніч“).

І до чого-б Копиленко, не підійшов, він скрізь побачить творчий процес життя, все в нього запліднено волею й активністю, пристрасстю й любов'ю до живого й до сильного. Усе в Копиленка живе повно й „смачно“. Навіть, коли голодує тхось — то також „смачно“.

І справа тут, розуміється, не тільки в тому, що сам письменник здорова людина. Це факт приватний, хоча й важливий. Генезу цієї основної творчої вдачі передусім треба шукати в динаміці й активності самої нашої епохи й тих нових соці-

яльних сил, що її творять. Копиленко — з коріннями, усім еством у цій епосі. І оскільки він творча людина — він у першу чергу виявляє, синтезує й одзначає своєю творчістю те, що найбільше характерне для нашої доби: твердих, цілих людей, велику активність їх у будіванні життя, велику, нероз'ятрену рефлексамі радість від колосальної соціальної єдності й волі.

Підсумовуючи, можна коротко так сказати: в особі Копиленка маємо значного письменника з ширшим світоглядом, проїнятим передусім великою соціальною активністю, органічно вирослим на ґрунті революційної боротьби.

Письменник має глибшу спостережливість художника, йому властиві безперечні дані на серйозного майстра, з виразним нахилом до широкої синтези явищ і процесів соціального порядку. Що-ж до хиб у формальному розумінні — то це зовсім нормальне явище для письменника, що лише росте й формується.

До речі було-б ще тут згадати про впливи на Копиленка, яко письменника. Здається, найвиразніше можна відчувати Хвильового: в імпресіоністичній манері подачі слова, у ліричних відступах, у лірико-описових рефренах, у деякій хаотичності композицій, — але й тільки. Ці впливи на творчість Копиленка не мають ознак наслідування: для Копиленка це природній процес збагачення досвідом технічно-художньої культури. Оскільки-ж у Копиленка характер і тонус сприймання дійсності інший, ніж у Хвильового (активніший, безпосередніший і емоціональніший) —

можна стверджувати, що він, як явище, в самій основі своїй стоїть поза творчо-художніми рамцями Хвильового.

III.

Слісаренкові „Сто тисяч сил“ — невеличка збірка оповідань, що їх написав автор 1924 року. Її доводиться одзначувати як позитивне явище в нашій художній прозі перш за все через те, що вона становить собою своєрідну формальну манеру, невластиву зовсім нашій революційній белетристиці, а по-друге — що автор її є Слісаренко. Слісаренко — поет-символіст, Слісаренко — футурист — панфутурист — це все загальновідомі етапи його творчого шляху, етапи, що мимоволі спонукають до певних висновків у розумінні дальших перспектив його письменницької роботи.

І раптом — новий Слісаренко, прозаїк, що абсолютно не має нічого спільного із своєю попередньою письменницькою культурою, з тим світоглядом і світовідчужанням, що ми знали з його збірок поезій „На березі Кастальському“ і „Поєми“. Під цим поглядом „Сотні тисяч сил“ дуже показний факт для Слісаренка. Він свідчить, що письменник остаточно вийшов за межі непевних експериментів, шукань і хитань, а твердо ступив на шлях достиглої творчости, виразної своїми ідеологічними якостями, вдосконаленої технічно.

І хоч таке твердження могло-б звучати не дуже переконально, бо-ж спирається воно на першу спробу Слісаренкової роботи в галузі прози, але сама робота остільки закінчена й остільки ясно

показує найголовніші ідеологічні й формальні принципи її, що не може бути будь-яких сумнівів. Принаймні, немає жодних сумнівів щодо загальних рамок, в яких Слісаренко буде виявляти себе, як прозаїк.

Насамперед, треба сказати, що Слісаренко мабуть єдиний поки-що прозаїк, — у тісному розумінні цього слова, — в нашому революційному письменстві. Хвильовий, Копиленко, Косинка, Підмогильний, Головка, Шкурупій і інші, — коли їх оцінювати з погляду конструювання образу, епітету, організації й монтажу слова, а також дії, ув'язки епізодів і цілої композиції, — всі чималою мірою поети¹⁾. Твори їх переважані психологією, лірикою, поетичними описами природи, густо насичені епітетами поетичного словника.

У декого (у Хвильового, Косинки, Копиленка) навіть можна прозову ритміку вкласти в рамці віршованої, щоб-то зробити з прози вірші.

Усього цього у Слісаренка зовсім немає. Він — тільки прозаїк. Слово його — буденне, звичайне. Поетичного образу чи порівняння — не найдеш. Епітету, щоб щось чи когось прикрашав, — також. Лірики, психологізму — ні на йоту. Слово в нього надзвичайно економне, воно використовується тільки в строго-композиційному плані, цілковито підпорядковане завданням обкреслення

¹⁾ Стаття ця писалася 1925 року. Тоді я ще не мав фактів художньої прози, що-б послаблювали це твердження, тепер воно втрачає чималою мірою свою категоричність. Твори хоч-би Косинки, Копиленка, Качури й інших останнього часу — строгіші, економніші, так мовити, „прозовіші“.

фабули оповідання. Поза цим слово не має самостійного значення. Але в межах оповідання воно остільки змонтоване, що коли викинеш хоч декільки слів, оповідання одразу-ж розсипається.

Уся книжка Слісаренка є, безумовно, дуже інтересна спроба дати оповідання виключно в плані фабульного розгортання сюжету. Слісаренко передусім — оповідач, „фабуліст“. Найбільшу увагу він зосереджує на цьому моменті. А звідси — випливають й специфічні прийоми його майстерності. Він ніколи не загромаджує фабули зайвими епізодами, бере їх тільки два-три, міцно зв'язує, становить їх в тісну причинову залежність, доводить фабулу до свого логічного кінця.

Характерне для Слісаренка також і те, що до оповідання він підходить одразу, без жодних вступів, веде його в швидкому темпі, до найбільшої міри уникає описовості¹⁾.

От зразок того, як Слісаренко починає оповідання:

— Тобі доводилось бачити, як некрасиве лице раптом загорається якоюсь внутрішньою силою, якимось сяйвом?

— Огнем, — поправив Кельмер.

— Ну, огнем і стає прекрасне. Або запевний богуязя стає сміливий, відважний, або навпаки, уславлена хоробрістю людина лякається якоюсь дурниці, болонки, наприклад, або миші...

— Буває, — промимрив Кельмер. („Випадкова сміливість“).

Або ще:

Постій тут, а як хто йтиме — свисни й тікай на п'ятий квартал... Ми там будем.

¹⁾ Друга книжка Слісаренкова, „Плантації“ також доводить це твердження.

Ватага хлопців, з Хведькою Круглим на чолі, подалася до лісу, а Павлушка Голярий сів на пенька за кушем і задивився в бік села. („В болотах“).

Так само характерно й закінчує Слісаренко свої оповідання:

Яшка тепер зник з обрію. Його ім'я не друкують газети на першій сторінці великими літерами й не друкують певне, бо героїчна епоха революції минула, а героїзму самого Яшки не вистачить, щоб постійно сяяти зорею на історичному небі.

Проте ім'я Яшки Перця викарбувано на „скрижальях“ під рубрикою „Запалівська історія“, а мене, дійсного творця тієї історії, ніхто не згадає. („Запалівська історія“).

І так скрізь: виключно фабула, виключно пригоди людей. Навіть, коли Слісаренко розповідає про історію панської собачки „Зізі“ — то й тут він насичує її фабулою.

Часто й густо фабула Слісаренкових оповідань — парадоксальна.

Є у світі багато-багато непомітних людей, імен яких — „історія на записує на свої скрижалі“. Для цього потребувався-б занадто великий штат істориків.

Сидить собі людина й нічого не відає, а сліпий випадок пристібає їй ім'я, як гудзика до якоїсь „історії“.

У такому ділі немає чого говорити про героїзм або геніальність особи. І діамантовим і шкіряним гудзиком можна з однаковим посліхом застібнутись, аби до діла він був пришитий. („Запалівська історія“).

Парадоксальність, як прийом, уживається здебільшого для чіткішого загострення фабули, але вона річ дуже небезпечна для недосвідченого майстра: перший крок од неї до штучності й манірності, а то й — анекдоти. Слісаренко цього загальному кроку не зробив. Хоча в деяких оповіданнях („Два пістони Кухарчука“, „Пригоди Си-

дора Петровича“) можна відчутти небезпеку щодо цього. Парадоксальність особливо прикра тоді, коли за допомогою її будується дріб'язкову фабулу. На жаль, у Слісаренка такий момент є: в його збірці двоє чи троє оповідань виникли якраз із дріб'язкового епізоду. Ліпше було-б для письменника, коли-б він облишив їх і не брав об'єктом творчої роботи. На них легко зманірувати й розпорозити свої сили.

Своєрідний Слісаренко також і в розумінні того основного тону, що ним пройняте оповідання; це тон легкої, добродушної іронії, схованої посмішки, іноді доброго гумору. Тільки двоє оповідань (до речі — найкращі) — „Крючковар“ і „У болотах“ відрізняються щодо цього.

Розповідає Слісаренко надзвичайно спокійно, діловито й якимось легко, невимушено. Характерна риска: оповідання веде він здебільшого од першої особи, але самого автора не бачиш за нею, не почуваш його. Він ніби стоїть десь збоку. Тут дає про себе знати значна технічна вправність Слісаренкова, що часом („Закопанська історія“, „Сотні тисяч сил“) просто таки підноситься до бездоганної майстерності. Взагалі, оповідання Слісаренкові одразу притягують увагу своєю технічною удосконаленістю.

З того, що оповідання пройняті тоном іронії, просякнуті дотепами, часом дуже влучними, а разом із тим, якоюсь особливою спокійною, навіть сухуватою об'єктивністю, що за нею ніяк не намагаєш пульсу самого автора, — зовсім не можна робити будь-яких висновків у розумінні ідеологічної неутральності письменника.

Ні, оповідання його під цим поглядом не невтральні епізоди, покладені в основу їх — не так собі просто „перші-ліпші“; люди в них також не „просто якісь люди“. Тут художник має чіткий соціальний критерій. Справа тільки в тому, що письменник, як тактовний і вдумливий художник, не доводить цього критерія до голої тенденції, не декламує про нього (наші молоді поети й белетристи подекуди часто зловживають декламаційним хистом), але разом із цим яскраво й виразно виявляє його. Досягає цього автор дуже простим способом: він не описує людини, а показує, становить її в ту чи іншу ситуацію, де вона може найкраще виявити себе, й примушує її говорити за себе. Але так поставить і так примусить, що персонаж викриє найосновніше, найхарактерніше. Од себе автор додає дуже мало й дуже рідко.

Читач ніколи не помилиться, з ким він має до діла.

У цьому головний прийом письменника, — в розумінні виявлення своєї ідеологічної „установки“.

Для прикладу візьмемо найхарактерніше, з цього погляду, оповідання „Сто тисяч кінських сил“. Якийсь професор (автор називає його прізвище — Шахринський — це перший натяк. Між рядками автор, так між іншим, додає, що цей професор ніби був у якомусь уряді — чи то на Лубенщині, чи то на Херсонщині — якимсь міністром — другий і вже виразний натяк) підчас громадянської війни захопився ідеєю використати природні багатства України. Виникає в нього „геніальний“ план: закласти в гущавині болот і лісів техні-

кум, електрифікувати цілий район, провести залізницю, телеграф, то-що. Словом, дістати „сто тисяч кінських сил“. Влада дає йому мандат на цю сміливу операцію спритного професора. Професор розпочинає роботу, набирає студентів із дезертирів, „втирає очки“ владі і т. д. З самого початку читач бачить, що це грандіозне шахрайство, що той професор личкується лише під радянську владу, а по суті — спекулянт і авантюрист. Автор нічого про це не пише. Автор не викриває професора, не характеризує його, як мошенника. Він тільки будує оповідання. І те, як він його будує, показує, що письменник мав на увазі тверду й ясну ідеологічну „установку“.

А будує так: зовсім серйозно познайомить читача з фантастичними планами професора (у читача виникає підозріння — чи не шахрайство?), познайомить його з підозрілими студентами технікуму (у читача підозріння оформлюється: професор-мошенник обдурює радвладу), примусить професора розбалакатись, зверне увагу читача на в'юнку заклопотаність професора, підкреслить зайву метушливість його (читач уже певний: от бестія, ловко набуває собі ім'я радянського діяча).

А загалом автор од себе „ні пари з уст“, а оповідання справило те враження, довело читача до ідеологічної цілі, що її тільки й мав на увазі оповідач.

„Сто тисяч сил“ без перебільшення блискуче оповідання: міцною композицією, глибокою іронією, дотепним діалогом, яскравим оформленням персонажів.

У Копиленка — ми бачили — здебільшого люди виступають од маси, вони виявлені через масову психологію й емоцію, поставлені вони в умови побуту, властивого масі.

У Слісаренка — персонажі окремі, індивідуалізовані люди, що про них довідуєшся тільки в межах тої ситуації, в якій вони опиняються. Автор скупий на ремарки. Але він завше виявить у них те характерніше й типове з соціально-побутової сторони, що дає можливість встановити приналежність їх до певного соціального кореня. Автор зовсім не цікавиться тим, чим були ці люди раніш, принаймні він про це мовчить. Він лише розкаже, що вони являють собою тепер, у даній обстановці, коротко, двома — трьома словами пояснивши, як ці люди попали в дану ситуацію. І тільки з певного моменту, чи факту починають вони діяти, жити і знову-ж таки лише в строгих рамцях фабули. Поза нею вже не можна їх уявити. Коли в Копиленка людей бачиш у соціальному процесі з усіма ознаками змісту його, то у Слісаренка — люди, так-би мовити, у короткому епізоді, смішному або трагічному — переважно смішному. У Копиленка люди великої соціальної акції, волі, патосу, у Слісаренка, виступаючи поза масою, окремо — вони невиразні під цим поглядом. Патос їх десь глибоко схований, внутрішній комплекс їх тільки іноді дає себе відчувати, але й то дуже заглушено. Слісаренко ніколи не дає аналізу психіки своїх персонажів, він одразу встановлює лише центральний імпульс її, що вже з нього можна тільки довідуватись про психо-

логічне зафарблення тих людей. Це не вузькість письменника, не брак художніх засобів, а художня економність, стриманість. Та це й зрозуміло: Слісаренко додержується тільки тої художньої пропорції, якої потрібно в залежності від даної фабульної ситуації — вони, персонажі, достойні її, вони не більші й не менші за неї. Письменник завше залишає для читача лише один критерій: оцінюйте людину не з моїх слів, а з того, в якій обстанові вона діє, що вона робить у даному епізоді.

З художнього погляду це вірний прийом. От, приміром, Яшка Перець, випадковий ватажок повстанців проти бандитських загонів. З самого факту, що він став на чолі повстання, що він бореться іменно з бандитами без жодної допомоги збоку — одразу бачиш людину соціально-організовану, з твердими класовими інстинктами. Автор не констатує цього, але дія стверджує тільки такі висновки.

А ось „побут“ кількох бандитів у лісах. Як вони опинились у бандитах, автор не дає ні одного натяку. Що це за люди — так само. Лише є вказівка, що вони селянського походження. Але, як ці люди приймають окремі явища, як реагують на дрібненькі соціальні факти — в процесі розгортання дії, це вияснено сюжетом, щоб установити соціальну природу цих людей: це — уламки од соціального колективу підчас громадянської боротьби, це — анархічно-злочинні елементи, що через громадянську боротьбу вийшли поза межі соціальної дисципліни. Так само в чудесному оповіданні „Випадкова сміливість“, на

оригінальній фабульній канві — бачиш усю соціальну основу персонажів оповідання. Автор і тут од себе нічого не додає, але він свідчить, вказує фактами, характером епізодів, поведінкою людей в той час, коли одбуваються ці епізоди.

Такий спосіб — основний художній прийом у майстерності Слісаренковій. Він не виправдує, не обвинувачує тенденційно людини. Люди в його оповіданнях сами себе або виправдують, або обвинувачують, дають собі ту чи іншу громадську характеристику. Цього досягає автор виключно засобами відповідного висвітлення, розміщення й пов'язання фабули.

Треба ще згадати про те спільне, що властиве майже всім персонажам у Слісаренкових оповіданнях. Це спільне — вольовість їх. І більші й менші люди, комічні або трагікомічні, — всі вони з волею до життя, до боротьби за нього. Вони не мріють, не сумують, не розслаблюють себе „філософією“, а діють, виявляють акцію.

Це люди нашого часу, нашої доби, незалежно від того, чи позитивні вони соціально, чи негативні, чи чесні, чи шахраї.

Висновки. Слісаренкова книжка по-перше свідчить, що він ступив на новий щабель розвитку, визначаючи себе, як безперечного майстра, з своєрідними художніми прийомами, з доброю технічною культурою. Оповідання дають певні підстави думати, що Слісаренко зможе досягти значних художніх наслідків як белетрист. Його творчі можливості далеко не вичерпані першою книжкою оповідань, навпаки — тільки показують малу частину їх.

До речі. Звичайно завше роблять паралелі. На нашу думку, в українському революційному письменстві трудно порівняти Слісаренка з кимсь, у розумінні спільности чи наближености в технічно-формальних прийомах. Хіба що, але й то умовно, близький Слісаренкові Яків Качура. Правдивішу аналогію можна зробити з другим, не нашим письменником—з О. Генрі. Можна навіть припустити, що Слісаренко, вважаючи О. Генрі за зразкового оповідача, використав децю з формальної культури останнього.

Коли він це зробив—добре зробив.

ВОЛОДИМИР СОСЮРА ¹⁾

¹⁾ Статтю про Сосюру написано в першій половині 1925 р.

Мабуть ніхто за останнє десятиліття в нашому письменстві не дав прикладу такого яскравого й стихійного росту, як Володимир Сосюра. Сосюру ми знаємо що-найбільше 4—5 років. За цей короткий час він на наших очах виростає на значного поета, з глибокою, складною ліричною силою.

Від „Червоної зими“, невеликої збірки революційних поезій, трохи наївної, але зворушливої своєю романтикою революції, майже примітивної технікою слова, але з виразним художнім чуттям його — до епопеї „Залізниця“ і нарешті — до останнього віршованого його роману „Тарас Трясило“, — ось ті етапи на широкому шляху розвитку, що Сосюра одзначив безперечними досягненнями і такими-ж безперечними даними на те, що він щедро обдарований великими мистецькими можливостями й надалі.

„Залізниця“, особливо роман „Тарас Трясило“ — виправдують надії.

Найголовніше й найхарактерніше в поезіях Сосюри — твердий комплекс широкої соціальної тематики, виключна напружена сила ліричного сприймання її і ті художні способи, що він ними явища ідеології та змісту через ліричне трактування пов'язує в формі.

Звісно, така схема властива кожному поетові чи белетристові. У психології творчості — це мо-

менти основні. З них виходить кожний письменник часто й густо несвідомо. Але був-би хибний критерій при оцінці поета, коли-б згадані моменти брати яко категорію кількості. Тут потрібні інші критерії—критерії якості, цеб-то та естетична пропорція, що в ній організовано, в мистецькому розумінні, факти ідеології й змісту в матеріально-технічному втіленні—формі. Одразу мусимо сказати, що це зовсім не означає якоїсь гармонії чи симетрії поміж цими елементами. Симетрія, зрівноважуючи чинники мистецького твору, цим самим неутралізує динаміку його, статизує, а значить—такий твір не досягає ні ідеологічного, ні естетичного (мистецького) результату.

Сосюра що-до цього—явище характерне. Але про це мова буде далі.

Не зробимо, мабуть, помилки, коли скажемо, що Сосюра поет од революції. На нього найменше вплинули, або навіть зовсім не вплинули мистецькі світогляди передреволюційної доби, а тим паче—далеко він од них у соціальному розумінні. Його виховала й зформувала революційна боротьба, од неї дістав він її волю, досить міцну цілиність класового світогляду. І через це—Сосюра, яко поет, передусім виразник післяжовтневої доби, її громадських інтересів. У Сосюри—соціально й психологічно—твердий під ногами ґрунт. Соціально—він зв'язаний з трудящими масами; психологічно, зрозуміло, також із ними. Він не подвоєний і не знесилений настроями, психікою та індивідуалістичною культурою попереднього часу. Такого тягару немає над поетом. Зрозуміло, що

в його творчості діють виключно чинники „напору“, чинники, що ведуть до здорового, нормального розвитку, до активної творчої роботи.

Зрозуміло також і те, що ці факти зумовили й зумовлюють мотиви й характер його творчості.

Мотиви — соціальні, класової боротьби. Мотиви буденного життя, роботи. Сосюра не виходить за межі землі та практичних інтересів і завдань трудящих, що з ними він органічно є.

Тут за ним, як у багатьох революційних наших письменників, перевага й сила. І тут він подібний до багатьох письменників, що прийшли з революцією.

Та не подібний він до них у тому, як він сприймає революцію, боротьбу, все життя через мистецьку синтезу.

Основне в нього яко поета — радісне опоетизування революційної дійсності, сприймання її в найбільших масштабах, нестримна й невичерпувана екстаза захоплення од життя, од землі, од самого факту, що він живе іменно серед людей, що борються, досягають і перемагають. Екстаза від того, що він частка цього людського колективу, що може жити його радіщами, його горем. Сосюрині поезії пульсують цією радістю й захопленням. Спокійно він не сприймає ні одного явища, байдужно повз них не проходить. У нього завжди активне почуття соціального й фізичного зв'язку з людьми, з днями, з працею, з усім живим. В механіці явищ Сосюра усвідомлює себе й виявляє не розумово, не філософічно, а передусім бурхливо емоціонально, експансивно.

Всі ці моменти в творчості Сосюра надзвичайно виразно характеризують його як поета-романтика передусім, романтика величезної емоціональної напруженості з широкою гамою. Романтична психіка виростає й виявляє себе завжди тільки на ґрунті підвищеної ліричної чутливості. У Сосюрі лірична чутливість висловлюється в найбільшій мірі, підноситься до такої високої межі, де вона вже набирає мистецького значення.

Це є основне у нього. І оскільки вона не обмежується обов'язково якимись героїчними подіями революції, чи значними історичними датами революційної боротьби, а спиняється й опоетизовує найдрібніші життєві явища й факти, найбуденніші людські думки й діла — і ніколи або майже ніколи не переходить до порожньої декламації — вона має величезне соціально-організуюче значіння. Він романтик усього земного, здорового й живого. Найменша дрібниця його хвилює. І революція, і робота в шахті, і маніфестація першого травня, і чистій чобіт, і студентка ІНО, — все нервами й кров'ю звязане з поетом, все живе сьгоднішньою радістю, сьгоднішньою боротьбою, завтрашньою перемогою.

Всі оці риси, оцей бурхливий пульс ліричного реагування можна відчутти у всіх його більших і менших поезіях.

Особливо-ж сильно, а місцями яскраво згадані прикмети закріплено в епопеї „Залізниця“ та „Тарасові Трясилі“.

У „залізниці“ Сосюра розмахнувся на епопею. Замислив дати епоху революційної боротьби, сконструювати в мистецькому явищі розпад ста-

рого світу, прихід і зростання нових соціальних сил, вивести класову психіку сил, що змагалися, хаос повстань, передати напружений ритм цієї доби. Задумав Сосюра грандіозно. Але треба сказати, свого плану не довершив, не виконав. Забракувало сил. Але од такого плану в „Залізниці“ дещо довів поет до високого мистецького результату. З цього твору, — композиційно нерівного, місцями розбитого, переобтяженого дрібними епізодами, що їх ніяк не пов'язано, — можна все таки відчутти ходу доби, соціальну пристрасть сил ворожих, міцний патос і мускулатуру тих, хто переміг.

Епопея не вдалася в цілому поетові через те, що її не будовано на основі строгої фабули, не виявлено причинової залежності епізодів, не дано їх процесом динамічного наростання, але „Залізниця“ чудесна тим, що вона вся перейнята величезним соціальним ліризмом найширшої емоційної скалі. В ній — і люди, і природа, і мертві речі — олюдянено гарячковою, тривожною лірикою, заллято все любов'ю, або соціальною ненавистю, смутком або радістю, самотністю або надією. Поет розповідає од першої особи, од себе — а бачиш колективну людину таку як вона єсть, якою вона мусить бути.

Загалом „Залізниця“ це потоп лірики, міцної й п'яної. А разом — потоп образів. Сосюрина лірика заслуговує на докладну аналізу. Тут можна було-б прийти до дуже інтересних висновків. На жаль, не маємо зараз, через брак місця, змоги зробити це. Проте, найголовніші прикмети її мусимо підкреслити.

Крім того, що вона завжди значна соціально (значна вона й тоді, коли має характер вужчий або інтимний), вона завжди тепла й широка своїм тонусом. Ліризм у Сосюри виникає й доходить мистецького значення не від одного якогось соціального, чи особистого, чи ще якогось іншого факту або явища, а завжди від цілої низки явищ. Поет сприймає й зогріває емоціонально цілі комплекси, при тому різних категорій. Цеб-то творчий апарат захоплює цілі одрізки дійсності даної або можливої, або навіть уже минулої. І через те у Сосюри мало окремих ліричних образів, а переважно ліричні картини; він фіксує не один образ, а суму, даючи їх у синтезі, через прийоми контрасту, або паралельності.

Візьмімо ось такий приклад:

Над нами небо ясне.
Остання може мить.
Шумлять далекі ясені
І телефон шумить.
Позаду крики дальнії:
—...у веру... в бога... в мать!..
Хоч волосинку дай мені
Ві сні поцілувать.
Іду. В лице потилиця
Червона і гладка,
Бідою день копилиться
І давить патронташ.

Ще характерніший приклад:

Тьма. Шуміло. І жовті квіти
Наді мною вінками пливли.
А повстанець смуглявий невмитий
Моє серце для чогось голив.

І казав: — Це тобі за комуну!
Всіх вас виріже батько Махно.
В мізок бив мене словом чавунним.
А снаряд улетів у вікно.
Ми бредем у воді по коліна,
Так обридло вагончики гнать.
А на горі цвіте вся країна,
Прапори на багнетях — весна.

(„Залізниця“).

У „Залізниця“, особливо-ж у „Тарасові Трясилі“ таких прикладів рясно. Вони свідчать за те, що лірика Сосюра не нагромаджує образів чи картин біля одного явища, що прийняв його поет емоціонально, а завсіди широко розгалужується, бере збірні об'єкти, що з тих або інших причин стали матеріалом до художньої передачі: людей, природи, епізодів, обставини їх і т. д.

Такого широкого ліричного плану не має ні один сучасний поет, а разом з тим — такої активної лірики. І великі і малі, героїчні й буденні явища Сосюра вміє осягти й пронизати зворушливою емоціональністю. Характерне в ліриці поетовій є те, що вона має багато напрямків, силу імпульсів. Сосюра може запалити лірично, сконцентрувати емоцію від явища, що тільки можливе в перспективі. Він одразу стає в умові того можливого факту, але інтерпретує його як факт здійснений, теперішній.

У „Залізниця“ є надзвичайно зворушливі моменти: поетові здається, що набоем одірвало йому голову. Таке вифантазоване припущення підносить його до надзвичайно трагічного переживання, втіленого в наївній, але прекрасній картині:

Розірвався... і вже на порозі
опинилась моя голова
і занила: — подайте небозі,
я-ж така одинока й слаба.
А рука зачепилась за ліжко...
І задумано пальці тремтять,
ніби спомини радісні й ніжні
про далеке наївне життя.
Ніби в шахті, жакній, невідомій...
Ясний клаптик далеко вгорі,
а навколо обличчя знайомі:
шахтарі, шахтарі, шахтарі.

Иноді Сосюра стимулює свою ліричну піднесеність згадкою про далеке минуле. У тій самій „Залізниці“ є виїмкове своєю художньою силою місце. Поетові на хвилину здалося, що він дикун, живе в передісторичні часи. Сюди він переносить себе не абстрактно, не холодно міркуючи, а з сильним ліричним напором. Така думка позбавлена будь-якого розумового контролю, і через те вона буквально вибухає:

Колись стояв я темний, дикий,
І слухав, як шумить вода.
З лісів — доісторичні крики,
В лице — доісторична даль.
Тоді вона стояла рядом.
Як радісно було тоді!
А місяць теплим виноградом
Розсипавсь на її хвості.
А ми на нього вили, вили...
Тремтіли тіні на траві.
Над нами небо тепле й миле.
Лилові дзвони в голові.

Ліричність Сосюри, окрім прикмет уже тут підкреслених, вражає величезною динамічністю, гарячим темпераментом. Вона ніколи в нього не

буває актом співглядання, чи тихою статистичною елегією неврастенічного рефлексу. Таких моментів, якщо не числити окремих місць певної ліричної утоми в книжці „Місто“, — у Сосюрі не буває. При найменшому дотикові до дійсності ліризм активно контактує з нею, вступає в бурхливий, напружений процес емоціонального пронизування. Речі, явища завсіди у Сосюрі в ритмі високого піднесення.

Наведу один із багатьох прикладів:

Куди не глянь: шоломи, коні...
Куди не глянь, куди не глянь,
І од очей твоїх навколо
Здається світиться земля.
Дзвенять сніги. А вітер віє,
Шалено шарпає башлик:
Здається в бій нас кличуть ті,
Що перед нами полягли...
Ідем, ідем. Шоломи, коні
Куди не глянь, куди не глянь.
А вечір золоті долоні
Простяг над нами, над поля.

Наведений приклад — не найбільш характерний. Але вже й він свідчить за наше твердження.

Оця риса у великій перекональній силі виявлена в останніх Сосюриних творах. Четверта й п'ята поема в „Залізниці“ — це суцільний вихор ліричного рухання настроїв, речей, явищ. Перша частина роману „Тарас Трясило“ під цим поглядом залишає на собі враження водоспаду. Люди в Сосюрі ніколи не стоять — а обов'язково діють, хвилюються, напружуються, вітер — віє й шарпає, сніги — дзвенять, земля — шпурляє чорні крики, залізо — шукає, мерці —

кличуть, кулемети — скалять зуби, зорі — мчаться, огні — бурхають, коні — дихають захекано, — і т. д.

Ліризм — результат образно-емоціонального регаування на світ. Образ у ліриці Сосюри займає виключне місце. Творчість його передусім приваблює й переконує цією стороною. Цінною особливістю образного мислення поетового є оригінальне сполучення образних елементів (зорюх і просторових, моторових і часових і т. п.), постійне вживання способу паралельности образів, соціального, контрастового. Розмах у Сосюри щодо цього широкий і сміливий. Цей бік творчости можна виявити лише в спеціальній роботі.

У „Залізниці“ відчуваємо ми потужне зростання художніх даних автора. Міцніє він ідеологічно, глибоше світоглядом, показує чималу технічну майстерність.

„Тарас Трясило“ — остання робота Сосюри — ще ступінь наперед.

Проте роман має чимало хиб, подекуди дуже важливих. Глибокий задум витракувати історичний сюжет з класового погляду, розвіяти соціально-брехливу, але солодку романтику, що нею оздоблюють героїчні часи запорізької Січи, не досягає у Сосюри відповідного ідеологічного розв'язання. Йому просто забракувало історичного матеріалу та знання. Правильно, в розумінні класовому, взято ідеологічну установку. Її цілий час, на протязі всього роману відчуваємо тільки як соціальний критерій, але вона не виявлена живим мистецьким процесом у фабулі, в тих епізодах, що були або могли й по-

винні були бути, коли вже поет підійшов з класовим критерієм до цього історичного сюжету. Тут чуємо більше натяків, аніж здійснення, більше правильного соціального інстинкту, аніж глибокої аналізи. Можна сказати, що Трясила, яко історичну постать, дуже й дуже ідеалізував Сосюра. Сосюра загубив історичну перспективу, давши образ людини, що могла бути тільки в наших умовах. Автор не взяв тої доби з необхідного історичного віддалення. Та навряд чи й простудіював Сосюра ту добу. Словом, автор не додержав історичної правди. З цього погляду роман трохи неприємно вражає. Проте, оцінюючи роман, не слід надто випинати тільки такий критерій. Можна цілком погодитись із тим, що Трясило більше вифантазований від Сосюри, аніж правдивий історично, і саме те, як вифантазував Сосюра, якими мистецькими засобами оперував поет — заслуговує на найбільшу нашу, увагу тим паче, що ідеологічні похибки роману скеровані більше в бік зайвої класовости, історично неправдивої. Ці твердження ми прикладаємо найбільше до 2-ої й 3-ої частин роману. І ідеологічно, і мистецьки — вони хаотичні, заплутані.

Перша частина — під кожним поглядом стоїть окремо. Власне, вона тільки й є високим мистецьким фактом.

Сосюра оформив сюжет виключно в ліричному плані. Тут він найсильніший, тут йому найлегше організувати мистецький матеріал. І поки цей план спирався на фабулу, чи окремі епізоди, пов'язані між собою соціальним патосом, — доти план цей динамічно розгортався, доти поет

стояв на твердих позиціях. Але скоро план його втратив соціально-історичну канву, або точніше — певні рамці історичної фабули — він безпомічно повиснув або потонув у хаотичній ліриці. Того підпертого, організованого плану вистачило Сосюрі лише на одну частину. Друга й третя частини значно слабші за першу, втомлені й пожмакані технічно. В них є багато ліричних повторень, багато образів і картин цілих, що звучать уже як копії. В художньому розумінні — це „мертвий“ матеріял. А такого матеріялу, — в ліриці, в образі, в подачі слова, — повнісінько в останніх двох частинах роману.

Та не зважаючи на це (доводиться шкодувати, що Сосюра не опрацював усього роману як слід), „Тарас Трясило“ залишає враження сильного містецького явища. У першій частині рясно розсипано ритмічного образного й ліричного багатства, багато розмаху, степового простору та щирої емоціональної пристрасти.

В прекрасному пролозі до роману поет підносить до високого соціального патетизму:

• • • • •
От чому Польща і Україна
були в незнанні, в забутті...
Та гнів останній дзвоном лине,
й схрестились знову їх путі.
Нехай обдурені селяни
впряглись у ріднеє ярмо,
і рідний пан на ріднім лані,
і рідний ксьондз, і рідний бог.
Та гнів останній дзвоном лине
в серця схвильовані до дна,
нема ні Польщі, ні України —
є Революція одна.

З такого рівня патосу поет майже не сходить. Він далі стає вже основною нормою його творчопсихологічного стану. У тих місцях, де ліричне піднесення вичерпує свою силу й загрожує перейти в повторення, а значить і спад — поет організовує мистецький матеріал в іншій ритмічній скалі. На цьому прийомі збудовано два паралельних епізоди: вихід козаків і татар на бій. З боку майстерності це чи не найкращі місця.

Наведемо один приклад зміни попереднього ритмічного плану:

Вітер понад гаєм
молодий такий.
В похід вирушають
славні козаки.
Грає, грає сила,
не пісні — гроза.
Їх веде Трясило,
молодий козак.

У цьому спокійному ритмі, близькому до народнього, прекрасно виявив поет сховану силу, що от-от має вибухнути акцією. Особливо це можна відчутти, коли прослухаєш ритміку походу татар.

Величезного мистецького ефекту досягає поет, коли він одне й те саме психологічно-тематичне явище несподівано оформлює різким переривом основної ритмічної лінії.

Ось приклад (правда, єдиний). Основна ритмічна лінія була така:

Я не за це люблю Марину,
І серце не того щемить...
Мені болить, що Україну
Вона забула... Люні, цить.

Він сестру шукає
Скоро другий рік.
Вітер понад гаєм
Зашумів і зник.
Він далеко лине,
В нім і жаль і гнів,
І в лице Марині
Щось він зашумів.

Далі цієї теми не можемо вже розгортати. Емоціонально вона вже вичерпана. Продовжувати — означало-б вертатись назад, нагромаджувати зайвини. Але ритмічно ця тема ще не закінчена. Вона потребує іншого плану. Сосюра знаходить його таким способом:

Гей на морі сонечко
батіжком.
Там ходила дівчина
бережком.
Виглядала милого
на коні.
Ой, вона в татарському
убранні.
Дівчина не дівчина,
жінка молода.
Не цвіте калиною
лобода.

Мистецьких вершин, чітких і класично закінчених, досягає Сосюра в двох сценах: Січ і особливо зустріч козаків з татарами та поєдинок Ятагана з Трясилом. Останню сцену передано з величезною силою.

Наведемо уривок з обох сцен.
Зустріч:

Як завжди тирсу вітер клонить,
Тремтить і нїє у траві.
Поодаль стали два загони,
Мов перед громом хмари дві.

І от нарешті виїжджає
На чорнім коні Ятаган
І козаків він викликає
Покуштувать татарських ран.
Ніхто виходити не хоче,
Всі задивились і мовчать...
І грають Ятагану очі,
А в вишині орли кричать.
О, де-ж ти, де, козацька сила!
Невже-ж забурено мечі?!
Але назустріч сам Трясило
До Ятагана радо мчить.

Сцена бою:

А там: удари за удари...
„О, Ятагане любий мій!“
І роздалися ряди татарів, —
Марина бурєю на бій.
І похилилась у знемозі,
Мов серце вирвалось із грат:
На смертній топчуться дорозі
І Ятаган і рідний брат.
Трясила втома вже хитає,
Не може підвести й руки...
На зброї сонце дико грає,
І дико цокають клинки.
.....
Ханім дивилась ніби п'яна,
Вона в цю мить і не жила,
Зів'яле тіло Ятагана
Поволі зсунулось з сідла...
Махнув в-останнє він рукою
І ліг у ковилі мерцем...
Лиш кров горячою рікою
Трясило бризнула в лице.

У цих рядках як вирізьблено: завершена чіткість образу, задихано-бурхливий ритм, тривожна, майже трагічна лаконічність, величезна економія

мистецького матеріалу. Під цим поглядом у української поезії дуже мало подібних фактів.

Взагалі „Тарас Трясило“ показне, радісне й високо-надійне явище в нашому письменстві.

Більші знавці, а особливо гурмани форми можуть багато дечого закинути Сосюрі що-до цього. Правду казати, Сосюра має чимало хиб тут. Можна відчути і в епопеї „Залізниця“, і в „Тарасі Трясилі“ подекуди — брак технічної культури, невміння впоратись часом із складнішими композиційними завданнями. Але такі моменти мають характер випадкових ляпсусів (правда, їх чимало у 2 і 3 частинах „Тараса Трясила“).

Проте, Сосюра, коли його характеризувати виключно з боку формальних досягнень, має дуже позитивну прикмету. Коротко казавши, її можна так зформулювати: мистецькі фактори (образ, ритм, характер алітерацій і т. п.) завжди організовано в динамічному процесі і в таких художніх пропорціях, що вони зовсім переступають звичні досі шаблони і через те досягають великого ефекту. Сами по собі — і ритм, і подекуди (але рідко) образ, і поетичний словник, мало чим відрізняються від того, чого вже досягла наша поезія, але сполучення цих елементів бувають часом у дивовижних, несподіваних комбінаціях. І крім того — ніколи ці елементи не мають статичності. Рух і боротьба внутрішня мистецьких чинників у творах Сосюри — основна формальна прикмета. „Тарас Трясило“ (1-а частина) є, наприклад, блискучий зразок своєрідного, мистецько-виправданого розміщення матеріалу. І вже через це, коли обчислювати всі особливості майстерно-

сти Сосюри, можна його творчість, і як форму, вважати за явище нової, серйозної мистецької культури. Та проте інакше й бути не може: кожне мистецьке досягнення, весь мистецький процес стверджує й виявляє себе на самкінець через форму. Справа лише в тому, який ідеологічно-соціальний комплекс проймає її. У Сосюри цей комплекс буйний, м'язистий, бурхливий лірично, — даний від Революції, від нечуваного зростання соціальних сил.

З ними разом росте й Сосюра.

Чого можна сподіватись від поета надалі — трудно тепер передбачити. Та чи це й потрібно?

Важно констатувати: творчість Сосюрина — піднесене в мистецькому акті, нове, нових сил життя.

ПРО М. ІВЧЕНКА

I.

Не знати чому М. Івченко дав синтетичну назву „Імлистою рікою“ своїй другій — найбільшій — збірці оповідань. Як для кого, а в мене особисто ця назва асоціюється з песимістичним уявленням про життя. Ще не розгорнувши книжки, а тільки прочитавши назву, думаєш — встановлюєш апріорні висновки: Івченко — песиміст. Життя на його сприймання, як ріка імлиста — тече непереможно брудними хвилями, а в них — доля людини хитка й незахищена. І ще здається, що письменник з виглядом філософа, зазнавши якогось глибокого внутрішнього досвіду, зрозумівши ніби найбільші таємниці життєві, поставився, кінець-кінцем, до життя мудро й спокійно: все, мовляв, тут тече імлистою рікою — не треба ні хвилювання, ні крику, ні тривоги. Дивись на все, „добру и злу внимаая равнодушно“.

Такі переживання зринають, коли вслуховуватись у саму назву — „Імлистою рікою“.

А перчитуючи книжку, проймаючись життям письменникової творчості, його скупими, але глибокими образами, нарешті — його філософією, лірикою, запитуєш себе — де-ж та „імлиста ріка“? Так само й у третій, що оце недавно вийшла, книжці „Порваною дорогою“ немає будь-якого натяку на „імлистість“. Є щось инше. І коли

вживати способу метафори, можна сказати, що життя, про яке говорить М. Івченко — дійсно ріка, але повновода й глибока.

Звичайно, трюїзм те твердження, що внутрішній комплекс якого-небудь твору тим змістовніший і глибший, чим глибший сам письменник. Та, проте, не завжди цей звязок залежності виступає наявно й чітко. Іноді письменник уміє добре замаскувати — чи то зайвиною зовнішніх засобів зображування, чи то співучою силою ліричних образів і картин — своє поверхове сприймання життя й своє неглибоке розуміння його внутрішнього змісту. Інакше кажучи, такий письменник намагається свою внутрішню обмеженість компенсувати явищами зовнішньої форми.

Що-до Івченка — треба констатувати надзвичайно гармонійне поєднання свого творчого напруження, своїх творчих задумів з життям об'єктів художнього витрактовування. Вони живуть так, як і сам письменник, живуть повною — емоціонально-психологічною й ідейною амплітудою свого автора. У кожному персонажі, у кожній людині, що проходять через оповідання Івченка, ви відчуваєте, за невеликим хіба винятком, відблиски й відсвічування морального й філософського письменникового світу. Звичайно, неможливо встановити в цьому явищі, так-би мовити, момент кількісний. Свідомість тільки цілий час констатує присутність автора, більше — активну участь його в житті своїх персонажів, сприймає його інтимно й безпосередньо. І через те залишається враження, що Івченко, розпові-

даючи про тих чи тих людей, здебільшого стверджує й виявляє в них себе, про себе самого розповідає. Певна річ, загалом кажучи, трудно уявити собі таку творчість, де-б письменник був максимально „об'єктивний“, щоб він стояв десь збоку — холодний і байдужий. У живому творчому процесі цього не може бути. Якоюсь стороною — чи то філософсько-ідейною, чи психологічно-ліричною, чи то якоюсь іншою — завжди здійснює себе письменник в „об'єктному“ житті свого твору, своїх, поставлених у сюжетно-художній план, людей. Тільки цей творчо-органічний звязок може бути більший чи менший. В Івченка він повний, максимальний. Оця властивість письменника надає його творчості особливого, характерного тону — великого тепла й великої широти. І це зрозуміло: Івченко передусім філософ-лірик. Його творчість завжди проходить через призму філософічно-ліричного трактування життєвих явищ.

Про яке-ж життя говорить письменник? Уся його творчість останніх років є ніби відповідь на одне філософське запитання: „що таке життя?“ Як до нього поставитись, як його зрозуміти? І як прийняти те, що людина зазнає в житті горя й скорбот, утрат і поразок?

І відповідає: життя таємне й мудре, але життя — велика й глибока радість. Радість у тому, що може людина шукати правди й істини й досягати їх; у тому, що може вона вслуховуватись у таємний голос природи, припадати до землі, дихати її вічно молодого силою й, нарешті, в тому, що має чи може мати людина в собі великий

моральний закон. Перед лицем оцих явищ дрібні й короточасні людські страждання.

У таких приблизно межах, настроях і філософських сентенціях-твердженнях здійснює себе Івченкова творчість. Його життя — внутрішні процеси, внутрішній зміст фактів і явищ. Сюди звертає свою творчу увагу письменник. У центрі всього, розуміється, людина. Цікавлять його тут не зовнішні взаємини людини з людиною, чи людини з побутовим оточенням, а переважно—коли не виключно—той дальший, глибоко схований од людського ока процес, що є результатом цих взаємини. Письменник ніби цілий час аргументує певну філософську тезу: пізнати людину можна не в зовнішньому її вияві, не в окремих розірваних фактах її життя, а тільки в тих внутрішніх імпульсах, у тій психологічній основі, що є правдивий вислів людської суті. Цей момент письменник заспіль наголошує. І про це він говорить незвичайно тепло, любовно, навіть інтимно.

Характерною ознакою його світосприймання є особливе, конденсоване почуття тиші—в людині, в природі, в переживаннях і настроях. Письменникові не властиві ні різкий або рвучкий жест, ні пристрасне слово, ні підвищена інтонація. Усе в тихому, гармонійно-спокійному ритмі живе. І все обвіяне радістю співглядання і якимось унутрішнім заглибленням. Тут знову доводиться констатувати перевагу в письменникові філософічно-ліричного способу інтерпретації світу.

З цього погляду характерні мало не всі його оповідання в двох останніх книжках: „Імлистою

рікою“ й „Порваною дорогою“. Навіть коли письменник переходить до тем з революційної боротьби — він так само обвіває і людей, і їх боротьбу, і їхню трагедію — тишею, філософією й лірикою. І через те іноді здається, що це життя якесь далеке, заглушене — мов у сні, хоча в той же час чітко реальне. Особливо цю рису відчуваєш в оповіданнях побутово-селянських.

Ось, приміром, Степан — поважний селянин („Навесні“, з книжки „Імлистою рікою“). Зазнав він чимало горя й утрат. Забрали синів на війну. Сам він уже старий. Руйнується господарство. Здавалось-би, що ці факти (до речі, письменник говорить про них побіжно, — його цікавить інше в людині) повинні надати оповіданню певного тону песимізму й безнадії. А справді не так. Степан живе внутрішнім життям, особливою філософією радості й тиші. У житті є щось більше за особисті втрати й горе. Це „щось“ можна формулювати, як вічну велику радість праці, теплу й глибоку гармонію з природою й людьми. Цим проймається Степан. І увесь він зосереджений і урочистий. Природа для нього — невичерпне джерело віхи. Наближається весна.

Ліс ловив ці співи й перекладав у легкі шуми. І котились ті шуми по тоненьких верхів'ях. Ліс був радісний, як молодий юнак, та загадковий, а чуле ухо Степана ловило таємничі його співи, — хотів Степан зрозуміти їх — і не міг. Дивився навколо, вибрав ніжні плями потемнілого снігу, сине море лісових пролісків і в старе серце вливалась тепла радісна хвиля.

А коли надійшла весняна сівба — і в цьому факті найшов собі Степан утіху й особливий спокій. В його груди „переливалась радісна таємність“.

Сама-ж робота — урочистий акт для цього філософа. Це його щастя. Так і почуваєш, що благословляє він і труди свої й утому свою. Лягаючи спочивати, чує він, як живе й дихає в надмірно глибокій гармонії природа. Синіє небо, шумить злегка вітер, десь курличуть журавлі. І в цьому — якийсь особливий зміст, особлива мудрість. Степан до краю проймається цією радістю і йому здається, що в унісон з природою „уса душа співає співом жайворонків, прозорою блакиттю неба, білими радісними хмарками“.

Письменник сам зачарований і схвилований цією радістю. З сильним пантеїстичним патосом насичує він процеси й явища природи своїм ліризмом, надаючи їм особливого, інколи навіть таємничого внутрішнього життя.

Від лісу пахло теплом і легкою таємничою радістю. Було чути тихі пташині співи, і в повітрі з легким шелестом пролетіли дикі качки. Золотий захід довго не хотів згасати, і окремі деревця були темні й смутні, як самотні подорожні, що збились із шляху.

Для Івченка явища природи — не просто фізично-біологічні процеси. Вони для нього глибші. Його сприймання вчуває й констатує в них — моменти психологічні. Що-до цього й що-до лірики природи взагалі, письменник заспіль спиняється тільки на моментах зосередженості і задуманості, глибоко відчуває ніжний, спокійний ритм і тишу. Голосно не може говорити Івченко. До пристрасти він не підноситься. Він ніби боїться різких яскравих контурів, не хоче порушити лагідні, гармонійні пропорції. Бо його філософія: світ—це пісня, це глибока, але ледве чутна музика. Характерно, що

й словник Івченкових епітетів найбільше має означень: тихий, ніжний, спокійний, лагідний, повільний, журливий, затишний, напівсонний, легкий, легенький, покірний, тихий шелест, теплий, тепленький, низький, низенький і т. п. Нічого тут немає над міру, а тільки частина, елемент, натяк, скупенький імпресіоністичний знак. З цього вже легко пізнати його художню методу — заглибити явище, перенести дію в унутрішній співглядальний план, подати явище в атмосфері тепла, інтимности й спокою.

II.

Персонажі Івченкові — переважно селяни або були раніше селянами (тільки в двох-трьох оповіданнях є одхилення від цієї норми — появляються робітник і інтелігенти). Та проте ці селяни трохи не звичайні. Вони ніби „інтелігентизовані“. Вони мріють і філософують. Почування їх складніші. Вони часто прислуховуються до внутрішнього голосу й завжди до голосу природи. Ось Марійка — селянська дівчина. Уся вона якась замріяна й задумана. Глибоко вслуховується вона в таємні голоси природи, чує вона квітку й траву. Іде Марійка до церкви. Дзвонять дзвони.

Ніби сама земля, закохана в сонце й траву, несе срібний стогін у блакить неба.

І від цього хочеться Марійці

думати про дитячі літа, такі-ж чисті, як дзвони, як небо, й побутись усього звичайного, буденного.

А в церкві урочисті співи хору „хвилювали Марійку й будили смутні поривання. Марійка

почувала, як щось болючою радістю заливає її істоту...“ Взагалі всі переживання Марійки шляхетні й тонкі. Одразу видно, що ця постать трохи нереальна, що вона занадто „окультурена“. Письменник надав їй своїх власних рис, своїх відчужень.

Такий-же й дід Опанасій („Легкий хліб“). Часто й густо думає він про химерну долю людини, філософує й розв'язує проблему: що таке життя? Багато він пережив, а проблеми не розв'язав. Але глибоко усвідомив, що єдина радість у людини тиша й природа, та „красота неізреченна“, що розлита навколо в житті. Нею проймається Опанасій. Ось житами пливають

хвилі туманів. А з них виходять співучі, спокійно-задумливі шелести. І здається дідові, що віковично він злився з ними кров'ю й потом дідів-прадідів, і тому легкі й радісні ці хліба, як мрії людські, в муках зношені.

Мріє й стара Вівдя. Іде вона в місто до своєї дочки, що давно одійшла од сільського життя й живе новим міським життям. Незрозуміле й чуже воно Вівді. Вона всією істотою в іншому світі, в інших переживаннях і почуттях. Вона звикла слухати й розуміти темний голос своєї селянської душі, самотної й задуманої, і голос природи. Почування в неї не аби-які, не звичайні. Сидить вона серед поля спочиваючи й бачить, як

лягає запорошена бризками сонця густа пелена вечора. Хтось ніби розповідав журні слова давньої пісні, а Вівді було боляче бачити цю землю, бо вона встала перед нею вперше така прекрасна й принадна – молодим своїм цвітом. Хтось ніби гнав цю землю далеко від неї, і тим відходило й Вівдине життя геть кудись назад. Від того боліло Вівді серце, але йти далі було легко й радісно босими ногами по м'якій порохняві вечора.

А коли Вівдя поверталась назад із міста й побачила в степу хрест на дорозі, їй

здалось, що то земля стоїть розіп'ята й хтось підперезав їй руки подертим рушником. („Порваною дорогою“).

Така поглиблена імпресіоністичність сприймання явищ не пасує до старої звичайної селянки Вівді. Письменник і тут витворив людину на свій зразок, позбавивши її реальних, конкретних властивостей і натомість надавши їй своєї філософичності й ліричності.

І так скрізь. У якій-би обстанові не показав Івченко своїх персонажів селян, вони обов'язково філософують, живуть далеким вимріяним життям, слухають таємних голосів, заглиблюються в себе. Їхні побутові справи, їхні турботи, їхнє горе — зовсім реальні. Але це тільки одна сторона. Про неї письменник розповідає також зовсім реально. Але не це для нього головне. Є друга сторона життя — іменно внутрішня, захована, засипана піском буденщини. Те, що можуть відчувати тільки тонкі психічні організації. Ось про це найбільше говорить письменник. І тут він іноді впадає в символіку, в алегорію, навіть у містику. Він згущує фарби, дає прим'якшений, розпливчасто-гуманний рисунок. І в цьому рисунку персонажі Івченкові — якісь чудні. Вони й повнокровні, здорові, бадьорі — і разом тихі, пасивні, співглядальні. Поки діють вони в реальній побутовій обстанові — сприймаєш їх ясно й чітко. А скоро тільки почне письменник відкривати таємниці їхнього „я“, їх переживання й почуття, їх філософію, — раптом ретушується

рисунок, сприймання стає непевним, хитким. І мовби в кінематографічному „напливі“ міняються обличчя, контури — і виступають нові образи.

Дамо ще кілька ілюстрацій. Селянка Мокрина — здорова жінка. Уся дзвенить радістю молодости й життя. Разом з чоловіком буде вона нову хату й, можна сказати, нове життя. Вийшла вона в поле. Виганяють худобу. Дзвенить голос пастуха. Дзвенить усе життя. У захваті спиняється Марина перед потужною силою природи. І раптом їй здається, що вона:

вперше побачила цю землю. Їй здавалось, що вона бачила це поле колись давно. І так само хлопець дзвінко й тривожно кричав на худобу. Тоді їй щось гостро шеміло, а серце крізь цей білий повніло злагодою. Їй раптом чогось сумно стало..

Увечері після праці Мокрина, вертаючись додому, знову переходить від реальних образів і явищ до поглиблених і витончених переживань і мрій, до містичного відчуження природи.

Глянула вона в ніч — і замислилась. І хтось ростив у серці тонкі солодкі нитки й напоював густим соком груди.

А коли

вслухалась у глибінь ночі — хтось із неба, із золотих теплих зір, зазирав їй просто в груди і точив їй густинь радості. („Ранок“).

Другий приклад. Стара жінка-селянка. Мати великої родини. Живе й працює, як усі. Правда, в цій родині — якось чудно точиться життя. То вони цілком пройняті буденними селянськими інтересами, сваряться за землю, ледве що не б'ються, то раптом на всіх нападає пароксизм філософування. Філософують брати, філософу-

ють сестри. Говорять особливим високим стилем, кажуть глибокі слова, натяки. Чогось не договорюють. І у всіх таємний вигляд. Тоді й побутів дрібниці набирають особливого значення, і природа якась інша. Усе ніби замислилось над великими життєвими проблемами й таємницями.

Один з цієї родини живе навіть Рабіндранат-Тагорівською й Толстовською філософією й цілий час виголошує афоризми й сентенції. Другий доводить, що бога немає. Третій, що „життя — це велика скорботна книга наша“. Інший, що „тільки через звіра чоловік знову стане освячений“. Словом, не селяни, а якісь homo sapiens'и. Так от і мати цих homo sapiens'ів не звичайна.

Раптом вирішила вона покинути домівлю й піти в світ. Одяглася в найкращий одіж — і вирушила.

Питає син матери (найбільший філософ у родині):

- Куди ви, мамо? — питаю.
- Піду, сину, землями, буду ходити поміж людей.
- Що з вами сталося, мамо?
- А що-ж сталося? Землі он кличуть.
- Земля порохнею сипле — кажу я.
- Е ні, сину. Кличуть.
- То це ви навіки, мамо?
- Може й навіки, сину.
- Навіщо ми зустрілись тут, мамо? Певно ніколи не зустрінемось, не побачимось більше?
- Моє серце, сину, за муки мої розліється на землі: як впізнаєш, то знатимеш, що то голос твоєї матери. („Землі дзвонять“).

Дивною здається оця філософія в устах селянки. Так може мислити й відчувати інтелігентка, та ще й з містичним світоглядом. І такі

персонажі не випадкові в оповіданнях Івченкових. Вони типові. Письменник втрачає почуття міри. Його люди здебільшого живуть його власним життям, його думками, переживаннями й філософією. І через те в цих персонажах читаєш самого письменника, пізнаєш його вдачу, його культуру, його найінтимніші сторони психіки й мислення. Він — інтелігент з тонкою психологічною культурою, з широким гуманістичним світоглядом. І через те, що він у художній інтерпретації людей і явищ не вміє „об'єктувати“ їх, не вміє подати в відповідному й властивому їм побутовому соціальному й культурному оточенні, всі, — або точніше, переважна більшість Івченкових персонажів — являють собою мініатюри, уламки його самого, його культури, його світогляду. Івченко — філософ. Персонажі, незалежно від того, якого вони культурного оточення — також філософи. Івченко живе поглибленим внутрішнім життям, — персонажі також. Письменник любить тишу й гармонію в природі, вслуховується в таємне й далеке, — персонажі — так само. Письменник — пантеїст, персонажі — теж. У письменника є ще методи символістичного й подекуди містичного сприймання світу — персонажі його певною мірою символісти й містики. Івченкові персонажі здебільшого не є люди якоїсь акції, чи тим більше соціального чину. Вони тільки мріють і співглядають. І через те вони трохи нереальні, трохи схематичні й дуже подібні один до одного.

Та це твердження не категоричне. В оповіданнях пізнішого часу, власне на теми революційної

боротьби (правда, їх мало) Івченко дає вже реальнішу й характернішу людину („Векша“, „Наступ“, „Земля в цвіту“). Особливо тут треба відзначити „Векшу“ і „Земля в цвіту“. Обидва— дуже майстерні оповідання і в обох нові люди, люди революційної, точніше — пореволюційної дійсності. Обидва пройняті новим світоглядом. Векша, колишній червоноармієць, увесь живе патосом будівництва справжнього, справедливого й розумного життя. Попавши на село, в радгосп, він помічає, що тут ще багато зосталось рештків старого побуту й що не легко перебороти його інерцію. Розуміє Векша також і те, що дійсним організатором і нового соціального життя й нової культури є тільки місто, завод.

В оповіданнях на революційні теми — люди вже активніші, менше мріють і філософують. Але й тут письменник не зраджує себе що-до ліричних описів природи. Про це Івченко не стомлюється говорити. Залишається таке враження, ніби письменник не може без цього тла розгорнути дію, показати людей. Часто й густо письменник зловживає цією методою. Часто перериває дію, ілюструє психологічний стан персонажа відповідно до картин у природі. Іноді така лірика чи описи просто вставляються в композицію для „барвистости“, або являє собою вступ до наступного епізоду в фабулі. Загалом кажучи, оці ліричні „перебої“ дуже обважнюють хід оповідання й розламують його будову. Трапляється й таке в багатьох оповіданнях, що пантеїстична лірика заступає собою й людей і контури фабули. Письменник ніби забуває про це, не маючи змоги

одірватись од великих таємниць життя, схованих у явищах природи. Особливо цей момент характерний для оповідань 1917 — 1923 рр.

Не зважаючи на те, що Івченко м'який лірик і що він переважно користується фарбами природи — його мова дуже бідна образами. Кольористих, яскравих тонів немає в нього. Метафора — бідненька, часто шаблонна й затерта. Та навіть у такому вигляді не густо трапляється метафора в його мові. Переважають нескладного комплексу епітети (виїмком можуть бути тільки останні Івченкові оповідання „Порваною дорогою“, „Ранок“ і „Землі дзвонять“; тут мова яскравіша, більше свіжих фарб) — такого приблизно характеру: „радісно-балакучий“, „тонко-рожевий“, „таємно-теплий“, „барвисто-гарячий“, „яскраво-червоний“, „темно-червоний“, „урочисто-радісний“, „тяжкий“, „гнітючий“, „жалісний“, „сумний“, „спорохнявілий“, „яскраво-зелений“, „привітливий“, „глибоко-впалий“, „задуманий“, „зажурений“, „журливий“ і т. п. Часто й густо ці епітети виконують функцію загального означення, рішуче не поширюючи чи не поглиблюючи означуваного. Так само письменник часто уживає слів „хтось“, „щось“, „комусь“. Це в нього, очевидно, рештки од символістичного етапу. Його він ніби остаточно пережив. Та часом бувають рецидиви, навіть в оповіданнях останнього року („Землі дзвонять“).

Та, проте, не зважаючи на бідність мови, на трафаретність способів образної будови — вона все-таки справляє сильне враження, переконує, привертає увагу. Художній секрет тут, певне, в

тому, що Івченкова мова живе в міцному й багатому ритмі, тепла й емоційно інтимна. Звичайним поняттям він уміє надати поглибленого значення—і через те шаблон свіжішає й живе вже новим змістом і новими нюансами.

Творчість Івченкова останнього часу одбувається під знаком засвоєння цілком реалістичної маніри письма. Тут у нього чимало труднощів. Перешкоджають йому старі способи символістичного мислення й оте надмірне заглиблення в внутрішнє життя людини й явищ. У цьому моменті письменник часто втрачає реальні перспективи й пропорції. Збивається на абстрактне й іноді містичне філософування („Землі дзвонять“). Та ці труднощі перемагає Івченко. З другого боку останній період його творчости характерний тим, що письменник потужно хоче усвідомити й прийняти соціально-політичну атмосферу революційної дійсности. І тут у нього зовсім чіткий поступ. Але ось що слід підкреслити: до нової дійсности і до нової людини підходить письменник передовсім не з соціальним критерієм, а з культурно-моральним. Івченко, як ми вже зазначили, інтелігент великої гуманістичної культури і широкого морального світогляду. Він шукає „істини“. І як чулий і безумовно ідейний, в кращому розумінні, письменник, він не може не відчути й не зрозуміти, що революція не тільки факт економічно-соціального, а що вона разом із тим історична передумова для нових і грандіозних комплексів культурного й етично-філософського. Івченко приймає революцію передовсім як вияв і ствердження цих категорій.

З цього погляду цікаві його оповідання „Степи горіли“, „Смертний спів“, „Векша“, „Пан Коломбіцький“.

Івченко в нашій літературі стоїть якось збоку. Не йде він уперед „напором“. Його розвиток повільний, але певний і ґрунтовний. Його еволюція не різка, але органічна. Від цілої його пошти віє спокоєм і серйозним гуманним ставленням до людини. Він увесь задуманий і філософічний. В ньому почувається й глибина мислення і якась особлива й тепла шляхетність.

І коли він не активний співець нового життя й нового трудового суспільства, то він психологічно близький до цього, усвідомлюючи його, як нову й вищу форму соціальної культури.

З М І С Т

	Стор.
Від автора	3
Занепадництво в українській поезії	5
Критичні нотатки (про Гр. Косинку)	41
Поет праці	71
Дмитро Загул (з нагоди 20-ліття літер. діяльності)	103
Життя мускулясте	125
Володимир Сосюра	153
Про М. Івченка	173

