

Микола Зеров



ДО ДЖЕРЕЛ ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ СТАТТІ



[Електронна бібліотека української літератури](#)

Микола Зеров. *Від Куліша до Винниченка*

Набір: Ярослава Левчук

Електронне форматування: Максим Тарнавський

Ця книжка вийшла друком у Києві 1926 р. (вид-во «Слово») тиражем 2000 примірників. Текст який тут подано звірено із виданням *Микола Зеров. Твори в двох томах*. Київ: Дніпро, 1990. Том 2. Історико-літературні та літературознавчі праці. Ст. 492 – 588.

ПЕРЕДМОВА

До цієї книжки зібрано сім статей,— усе відгуки на літературні події та новини 1925 року. П'ять із них були видрукувані на сторінках «Життя й Революції» (чч. 1—2, 5, 9, 10 і 12), дві («Поезія Олеся і спроба нового її трактування», «Літературний шлях Максима Рильського») з'являються вперше. Із статей, друкованих раніше, одна — «Вітер з України», третя книжка Тичини» — ґрунтовно перероблена, інші улягли тільки невеликим, здебільшого стилістичним змінам. Після деяких вагань автор додав до книжки і три статті полемічні (дві друковані, третю — недруковану), свою данину літературній боротьбі, розпочатій відомим «Камо грядеши» М. Хвильового. Авторіві здавалося, що ці полемічні замітки підкреслюють думку, до якої тим чи іншим краєм пристають і неполемічні статті, підносячи невідкладну для української літератури потребу «підвищити свою кваліфікацію» і стати віч-на-віч з найвищими здобутками та першими джерелами справді культурної творчості. Звідси гасло «Ad Fontes!» як назва нової збірки.

М. ЗЕРОВ

14. 02. 1926

ЗМІСТ

ВІТЕР З УКРАЇНИ
(ТРЕТЯ КНИЖКА ТИЧИНИ)

5

ВОЛОДИМИР СОСЮРА — ЛІРИК І ЕПІК
(З приводу роману «Тарас Трясило»)

15

ДВА ПРОЗАЇКИ

25

ВОЛОДИМИР САМІЙЛЕНКО І УКРАЇНСЬКИЙ ГУМОР

32

ПОЕЗІЯ ОЛЕСЯ І СПРОБА НОВОГО ЇЇ ТРАКТУВАННЯ

40

ЛІТЕРАТУРНИЙ ШЛЯХ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

48

ВАСИЛЬ ЕЛЛАНСЬКИЙ

61

AD FONTES

I ЄВРОПА — ПРОСВІТА — ОСВІТА — ЛІКНЕП

66

II ЄВРАЗІЙСЬКИЙ РЕНЕСАНС І ПОШЕХОНСЬКІ СОСНИ

69

III «ЗМІЦНЕНА ПОЗИЦІЯ»

75

«ВІТЕР З УКРАЇНИ» (ТРЕТЯ КНИЖКА ТИЧИНИ)

Третя книжка поезій П. Тичини (третя, коли не рахувати «Замість сонетів і октав») — «Вітер з України» — має значення нового етапу в його поетичнім розвитку. Так її кваліфіковано вже в нашій поточній пресі (А. Лейтес.— ЛНМ.— 1924.— Ч. 46), і з цією кваліфікацією не можна не погодитись. Додамо тільки, що, говорячи про збірку, як про «новий етап», ми уважаємо, головне, на її обличчя ідеологічне, а слово «ідеологія» беремо в умовному, хоч і поширеному тепер, значенні громадського самоусвідомлення поета.

Громадська вага першої книги П. Тичини, його «Сонячних кларнетів», ще не призабута і не відтиснена на задній план пізнішими признаннями та новими заявами поета. Справді, коли не рахувати кількох утворів його «ніжно задуманої, в глибинах зоряної ночі і в акварелях нашої мрійливої осені замисленої, довоєнної музи»¹, що становить перший поклад ранньої ліричної творчості Тичининої,— то треба визнати, що другий могутній поклад і основу «Сонячних кларнетів» складають світлі і радісні образи нашого національного відмерзання напровесні 1917 року. От, наприклад, образи найбільшої у книжці поеми — «Золотий гомін»: «Дніпро торкає струни», несучи живі, уже нескуті води; золоті човни причалюють «із сивої Давнини», в'яжучи колишню славу з нинішніми сподіваннями; Андрій Первозваний літописної легенди іде містом із своїм пророцьким хрестом; а як припасти вночі вухом до землі, то можна почути, як

..із сіл і хуторів ідуть до Києва
Шляхами, стежками, обніжками.

Соціальні та політичні бурі, що приніс Києву та Наддніпрянській Україні січень 1918р., відкладаються в «Сонячних кларнетах» третім шаром: образом Нареченої, що мала з'явитися на дверях, в супроводі хорального співу, і замість якої очі побачили лише «тьму, незриданні сльози й дощ» — та ще несподівано-яскравим видінням Скорбної Матері, що проходить засіяним могильними горбками полем смерті, де лежать її побиті й розп'яті діти.

«Плуг» становить собою другий етап. Поет зрозумів неминучість нової доби і схилився перед її залізною конечністю. Титульний вірш у збірникові весь перейнятий цим упокоренням перед стихійно-непоборною силою Революції. Якийсь нелюдський, якийсь велетенський плуг проходить землею,— «чи то місто, дорога чи луг», не розбираючи,— і полишає за собою глибоку борозну і циклопічну скибу. Можна піти за тим плугом, можна тікати від нього, «що ти за сила еси» розпитувати,— все одно: очі мимохіть одіб'ють «всю красу нового дня», дня такої незвичайної оранки. І, поряд з цими і подібними настроями, в «Плузі» панує ще певна дуалістичність. В узловім вірші, що в загальнім плетиві книжки відповідає «Скорбній Матері» «Сонячних кларнетів»,— поруч давньої «Матері Марії» бачимо сильну, рівнорядну їй, постать «Жони одважної, Диви гріховної» з рукою на бедрах і словом утіхи для всіх. Сонце грає їй на скрипці, хмари йдуть у танок. Тим часом як на самотніх вівтарях Марії віє вітер, і сама вона бистро йде ріллею, «одганяючись од

¹ А. Ніковський. *Vita nova*.—К., 1920.—С. 57—58.

куль, як від бджілок». Поет стежить за боротьбою двох принципів, тими постатями символізованих, але сам свого серця не відкриває; він лише нотує, що скрізь уже

...славлять, співають
нове ім'я —

та що сам він до краю своєї давньої мадонни зректися не годен.

«Вітер з України» рішуче пориває з цією пасивністю та споглядальністю «Плуга»: в ньому — не тільки прийняття, але й переможний гімн нашій добі, добі першого великого зрушення соціального. Недарма й епонімну поезію «Вітру» присвячено Миколі Хвильовому, захопленому поетові найдаальших перспектив Революції.

Нікого я так не люблю,
як вітра вітровіння.
Чортів вітер! Проклятий вітер!
Він замахнеться раз —
Рев! Свист! Кружіння!
І вже в гаю торішній лист,
як чортове насіння!

Перед нами — експансія, наступова енергія Революції: «Вітер з України» віє на Схід і Захід. Він регочеться у відповідь і спокійно-мудрому Рабіндранатові (Тагорові), і коректно діловому Захові, що підозріло, «крізь шкельця» дивиться на вітрові фаланги, не певний їх людського «образу й подоби». І знов за епонімною поезією іде центральна річ збірника — «Плач Ярославни». Ярославна «Вітру з України» — це нова інкарнація, нове втілення «Скорбної Матері» і «Мадонни» перших збірників. В ній небагато залишилося від Ярославни «Слова», путивльської княгині, «с зарею плачущей на городской стене». Але наш поет зручно використав весь поетичний чар цього образу і одночасно широко роздав його символічне значення, пойнявши ним силу з'явищ і настроїв, що досі в рамці образу не вкладалися. Як пренепорочна Марія у «Плузі», Ярославна тяжить до старої патріархальної гармонії,—

Щоб одні землі гляділи,
А другі корон...

Від снігу, від вітру, від дрімайла-Дніпра, від околишньої пустелі вона жде князя і панування, але далечина відповідає їй тільки брязком мечів та бойовою ясою, тільки сміхом-шумищем та погрозливими покличами:

Ми тебе повернем!
Ми тебе пошлем!
Будеш ти лежать як князь твій —
каменем.

І от, при змінній декорації, в буянні щедрого літа, на погибель Ярославні і князю

мчить повітряна флота з сонцебризними співами і молодим сміхом.

От путь, що її перейшов Тичина протягом семи літ від Скорбної Матері, з її поглядом враженого здивування перед людською гекатомбою, до послідовного виправдання революції, до урочистих гімнів її звитяжній силі. Повільна і тяжка ця путь була для поета: «горестно и трудно» давалося йому те, що інші, щасливіші чи поверховніші, засвоювали в дві години. Зате на цій путі його поезія ні на хвилину не втратила свого громадсько-показового значення, весь час заступаючи думи і настрої досить численних кадрів української, селянської з походження, інтелігенції, що лиш помалу втягувалась в інтереси дня і лиш поволі мирилася «з логікою подій»¹. Легко зрозуміти: «Пролетарий мог сразу принять революцию, дело своих же рук, селянин должен был ее выстрадать, должен был перегореть, переплавиться в огненном хаосе событий».

Але, розуміється, одна річ прийняти розумом, виправдати логікою, і друга річ — прийняти всією істотою, злитися з новим світом органічно, перестроїтись на новий лад усією своєю психікою. Нічого дивного немає, коли й Тичина в останній книзі не спроможен стягти з себе «ветхого Адама», великою ще мірою зостаючись під владою тих образів і засобів стилістичних, що визначили його як поета в передреволюційні роки. Говоримо це, певна річ, «не в суд и не в осуждение» Тичині. Знаєм, що десятки спритніших версифікаторів постарались забігти поперед нього, мавпувальним способом засвоюючи, як писали колись в альманахові «Жовтень», «робочі ритми і пролетарські метафори» сучасності та намагаючись скинути з себе усю спадщину традиції, яку у нас, до речі, не так легко розчистити і, розчистивши, опанувати. Що ж, це значить тільки, що тим поспішальникам, або «захеканцям», як уживає їх Хвильовий, по суті, не було з чим розлучатись. Знаємо і те, що уже досить єсть і ще досить буде різних «слідопитів» («Много красавиц в аулах у нас»), що в марній певності своєї стилістичної переваги над Тичиною почнуть розшукувати в його писаннях рештки старого світовідчуження — спіритуалістичні ляпсуси, церковні ремінісценції, культові порівняння і метафори («Дух, що пройняв еси все,— хто ти єсть?» etc.). Але поетові не варт вважати на ті докори. На відповідь своїм критикам йому досить навести одну невеличку цитату з тургенєвського «Рудина»,— те місце, де один із героїв пояснює, чому так подобається йому дуб: шляхетне дерево, воно тільки тоді розлучається з старим, пожовклим листям, коли буйною шевелюрою поросте на нім молоде, зелене. Витравляючи з своїх поезій всі образи й слова, що лишилися від старої системи понять і засуджуваного нині світогляду, чи не зробив би Тичина так само простолінійно і недотепно, як найменший з синів доброго господаря у Свіфтовій «Казці про бочку», що, одержавши на спадок шитий золотом жупан і побажавши вернутися до простої, неоздобленої моди, волів, випорюючи золоте гаптування, на шматки подерти батьків жупан, аніж лишити на нім хоч одну золоту нитку.

І коли варт придивлятися до цих золотих ниток, то не для того, щоби доймати Тичину відсталістю його образів, традиційністю його поетичного словника і т. п., тим, що московський теоретик гостро, але навряд чи справедливо назвав «контрреволюцією форми» (гадаю, що коли б приглянутися навіть до образів і мови нашого «найсучаснішого» Валеріана Поліщука, то і в нього такої формальної контрреволюції можна було б знайти доволі),— ні, придивлятися до тих золотих ниток варт і цікаво тому,

¹ А. И. Белецкий. Новая украинская лирика / Антология украинской поэзии в русских переводах.— ДВУ. 1924.— С. 48—50. Українською мовою ця стаття вийшла під назвою: «Двадцять літ укр. поезії».

що на їх тлі так ясно знати уперте стремління поетове знайти для нових своїх міркувань і нові поетичні засоби.

Поетика «Сонячних кларнетів», першої книжки Тичини, сформувалася під впливом символістів. Це той «асоціативний символізм», про який так точно писали російські теоретики школи напередодні її занепаду. Поет виходить у своїй творчості з якогось реального з'явища і, не називаючи його навіпрямки, збирає навколо нього цілу низку асоціацій (що викривають в описуваному з'явищі якісь нові, непомічені сторони), осяваючи його світлом свого власного сприйняття та передаючи ним, як через провід, свої внутрішні переживання. От як, наприклад, Тичина описує в «Енгармонійному» теплий весняний дощ. Тихо струмує тепла вода між лататтям — «в чийсь руці гадюки пнуться»; налітає вітер і жмурами бере воду — хтось «війнув, дихнув, сипнув пшона»; падають перші, рясні і веселі, буйні краплі — «заскакали горобці»; і — наприкінці — хмарка (тільки вона й названа своїм іменем) спускає на луг «мережані подолки». Враження дощу виринає само собою з ряду образів-«нав'янь», образів-«натяків».

«Дощ» — то найпростіший образок з «Енгармонійного». Але так само написано і інші, складніші речі. «Туман», «Сонце», «Вітер». Так само зроблене і знамените «Арфами»... Голосними, самодзвонними арфами гудуть гаї; хмарами-думами вкривається небо. Надходить свіжа весняна гроза.

Буде бій
Вогневий!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий...

І от громовитий дощ минувся. Дзвенять потоки, дзвенить жайворонків спів. І тільки в останній строфі підіймається ця асоціативно-образова завіса над поетовою душею, враженою і відсвіженою якоюсь молодого грозою молодого кохання. «Parallelement», — певне, назвав би такого вірша Верлен.

Любая, милая—
чи засмучена ти ходиш, чи налита щастям вкрай...
Там за нивами:
Ой одкрий
Колос вій!
Сміх буде, плач буде
Перламутровий...

І такий Тичина в більшості поезій. Враження свіжого ясного ранку він передає образом зайчика, що сидить і ромашкам очі розтулює на тлі пахучого сходового неба. Ніч з'являється у нього в образі старої баби з запахом сухих васильків та м'яти, і т. д., і т. д. Сплетення слів і уявлень з різних сфер чуття, але якимось об'єднаних тоном, — загадкові, несподівані й чудні, — тонко фіксують те перебіжне, неясне, моментальне, скоріше угадуване, ніж бачене або чуте, мимо чого байдужо проходить тверезий існувальник.

В «Сонячних кларнетах» ми маєм вершини імпресіоністичного писання Тичини. Недурно ж на «Енгармонійне» та «Пастелі» звернули увагу мало не всі критики, що

писали з приводу першої книги: Ніковський у «Vita nova», Меженко в «Музагеті», а Ілля Еренбург — в легкому і трохи зарозумілому фейлетоні «Киевской Жизни» (1919.—Ч. 54.). Правда, там, де два перші добавляли «сміливість надзвичайну», третій ласкаво погоджувався на «умеренные отступления импрессиониста»...

Тій же задачі імпресіоністичного навіювання служить і тонкий, не чуваної доти музичності, вірш Тичини. Всі слова в ньому зважені і використані перш за все як звукові сполучення; ритми вишукані й розраховані так, щоб вплинути своїми музичними ефектами. Поет хоче впливати не чіткою окресленістю думки, а сугестивною силою своїх чарівних звуків. І ця орієнтованість поезій Тичини на слово — звук не скрізь зумисна, не скрізь проказана якоюсь наперед поставленою ціллю. Вона безпосередньо виявляє поетове світовідчуття, і тому ціла безодня меж звуковими переборами Тичини і хоча би надуманими алітераціями в Загула. Особливо яскраво виявив цей зв'язок Тичининої поетики з його світовідчуттям проф. О. І. Білецький. «Вселенная (для Тичини),— пише він,— это музыка, ритмическое движение, звук. Язык для поэта не столько способ высказывания мыслей и чувств, сколько путь к выявлению звука, который сам рождает мысли и чувства, подобно тому, как это бывает в музыке. То, что для Верлена, например, было лозунгом, средством создания песни, «где неопределенное сочетается с изысканным» («ой L'Indecis au Precis se joint»), для Тычины прирожденный и привычный способ восприятия жизни»¹.

До цього ще треба додати виїмкову чутливість до народного вірша, велике уміння збудувати свій стиль на даних народнопоетичної традиції. «Земляной дух»,— сформулював Еренбург. «Вільні речитативи думи», химерна ритміка народної поезії, образи, що немов перехоплюють і продовжують образотворчість народу — деталізували інші, досвідченіші в цій галузі рецензенти. Справді, варт порівняти Олесеві спроби в народнопоетичному дусі («Ой була на світі та удівонька» і інші, виключаючи хіба тільки незрівнянну «Пісню сліпих»), щоб побачити, оскільки вони проти Тичининого «Золотого гомону» та «Думи про трьох вітрів» — зовнішні, поверхові, підфарбовані.

Що ж лишилося від того колишнього Тичини в новій, третій книзі його лірики? Чи цілком залишився він при старій своїй манері писання? Чи не підупав він у своєму мистецтві музичного вірша?

Цілий ряд найдобріших, найяскравіших поезій показує, що не тільки не підупав, а навіть розвинувся, розгорнувся: «Осінь», перед якою «Ніч» із «Пастелів» видається тільки ескізом; «Весна», нібито перекладена з Боратинського, а на ділі така щиро тичининська, з її надзвичайно музичними і класично-стислими строфами:

Ще синій лист не взеленів,
але квіток проріст
уже підняв і розрізнув
торішній злеглий лист.

«La bella Fornarina», гексаметр «Хмари кругом облягли» з прегарним імпресіоністичним, вартим тютчевського «Как весел грохот первых бурь», описом передгрозового вітру та кружіння перших жовтих листків.

¹ А. И. Белецкий. Цит. стат.—Антология.—С. 45.

Тут щирозлотне мигтіння пішло коливатись додолу,
вниз та униз осідало, мішаючись, наче у танці,
І, обкрутившись востаннє, з них кожне лягало на землю,
кожне на місці своєму, немовби на сон віковичний.

Сюди ж по справедливості треба віднести і «Уривки з щоденника», і дещо з циклу «Вулиця Кузнечна».

Словом, скрізь, де Тичина застається поетом природи, інтимним ліриком, він стоїть на стилістичній висоті «Сонячних кларнетів» (тонка символістична техніка, мистецтво увіювання!). Інша справа, де він виступає як лірик громадський. Доба «Скорбної Матері» минулася безповоротно: нові поеми промовляють не так видіннями, образами, як рефлексіями, розумуваннями; замість широкозначущих символів, що вражають незвичайною силою емоціонального заряду і сприймаються перш за все чуттям, виступають холодні алегорії, що звертаються до нашої мислі і перш за все вимагають розшифрування. Виїмок становить тільки поема «Живем комунією», десять об'єднаних спільною думкою уривків поетичного щоденника. В центрі цієї поеми стоїть символічний образ Дніпра, якому авторове відчуття надає найрізноманітнішого освітлення; то в'яже з ним спомини про героїчну минувшину («Колись клекотіла Вкраїна... Червоне сонце в безкраїх степах»), то асоціює революційну теперішність («Весь синій, у білих берегах-панчохах», він поспішає на конгреси, ладен всіх задовольнити, аби лише мати спокій); а його інертність і сіру втому сприймає як імпульс до ліричних поривів в далечінь, до прекрасної майбутності:

...ми робим те, що робим, і світ новий, він буде наш!
Коли вже на тропу ти вийдеш, Україно, і ти,
мій Дніпре-інваліде, чи ти коли прокинешся, упертий?

Весь чар поеми в цій мінливості її основного образу, і жадної нема рації дошукуватися в ній чіткості програми, прозорості алегорії, як того шукали три недруковані критики 1921 р., що в Тичининому покликові до Дніпра: «Вставай, старий, вставай, давно вже встали Рейн, і Волга, і Дністер» угледіли замасковане звертання до свійської і чужоземної контрреволюції.

Коли ж від «Живем комунією» звернемось до інших ідеологічних речей, і в першу чергу до «Плачу Ярославни», нам одразу впадуть в око сухі контури алегорії. Проти першої частини «Плачу», надзвичайно сильної ритмічно і образно, нічого не можна сказати. Ярославна на стіні, з своїми скаргами та сподіваннями, і проти неї — ворожа пустеля, глушина з повсталими не знать відай лиховісними голосами: «Ми тебе воскреснем! Ми тебе пошлем!» Два світогляди, дві Сили, два світи — здається, ясно? Ні, Тичині цього широко закресленого протиставлення мало, і він для ясності викидає всі дужки, розставляє крапки над усіма і, підкреслює наголошені склади та слова, запроваджує курсиви. Він додає другу частину, не залишаючи нічого на здогад читачеві.

Що шумить, дзвенить верхами?
Що там трусить порохами

вранці на зорі?
То, тікаючи, туманять
королі й царі.
То за ними отаманять
скрізь пролетарі.

Широкі символи першої картини без потреби звужені цією авторською інтерпретацією: із тисячі річищ читачеві вказано одно. З широкого дніпрового плеса ми вїхали в узкий, докладно позначений тичками фарватер рідної поетові Десни. Той самий засіб притчі, апологу і в «Кожум'яці», заснованому на старовинному переказі про велетчинбаря, що, перемігши ворожих богатирів, боронить рідне місто. Вол. Гадзінський в своїй запальній гермокопідній статті про Тичину — «Поет перебільшеної слави»¹ — щиро й одверто признається, що «Кожум'яки» він не розуміє, хоч і сам його не раз перечитував, і в декламаційній інтерпретації автора чув.

«Три рази приходили,— пише він,— до Микити люди, плакали, нарікали, але відношення Микити до них незрозуміле. Раз він розгнівався, аж 12 шкур «трісь, трісь...». Другий раз назвав їх дурнями, що завсіди будуть на світі, Третій же раз зірвався і закликав:

Де ваші багатії?
Чом в їх уші не обрізано?
Чом в їх синів не порубано?

Сам Кожум'яка з ними, злидарями, не пішов, тільки сварився три рази, і врешті цей плутаний вірш кінчиться так:

Поклали мертвих окремо,
Живі стали окремо,
Вдарили на багатія,
Микита на короля.

Добре що хоч за третім разом Микита не гнув шкіри «трісь-трісь!», а з запалом ударив на короля, «аж закипіла земля». Та, проте, я вважаю «Кожум'яку» за один з найкращих плодів тичинівської музи, надрукованих у «Вітрі».

Я згоден з т. Гадзінським, що вірш прекрасний, але мені разом з тим здається, що він дуже зрозумілий, що він навіть занадто простолінійний, «притчевий». Всі постаті розшифровуються до краю; шкаралуща символу розгризається, як горіх. Уявімо собі: Змій — світова війна 1914—1918 р.; Микита — пролетаріат, пауперизований селянин, вибитий з життєвої колії демобілізований солдат, коротше сказати — всі горючі елементи дореволюційного суспільства; а боротьба Микити та вірних йому людей проти короля-змія і проти власних багатіїв — соціальна революція, звернена одночасно проти війни і проти своїх же привілейованих верств, проти тих, у кого «уші не обрізано», «синів не порубано», хто умів чужою кров'ю власкавлювати змія. Чи не ясно?

¹ В. Гадзінський. Поет перебільшеної слави (замість рецензії).— Більшовик.—17 червня 1925 р.—Ч. 135 (1330); Пролетарська Правда.— 3 липня 1925 р.—Ч. 149 (1160).

Власне, ця ясність «Кожум'яки», ясність, що не припускає жодного іншого тлумачення, ця сухість ліній, що не захоплюють читача нічим несподіваним, тонким, і свідчить мені, що нові ідеологічного значення речі Тичини ідуть скоріше «від голови», як «від серця», що, власне, Тичина не знайшов ще для своїх нових думок такого щиро поетичного, сильного хвилюючого вислову, який дав колишнім своїм настроям у «Скорбній Матері», «Мадонно моя» або «Псалом залізу».

Про те саме свідчить своїм словником та системою образів і весь цикл «В космічному оркестрі». Не вважаючи на те навіть, що Тичина, майстер тактовний і вибагливий, не передрукував у ньому останніх чотирьох фрагментів (VII — X),— і цей цикл робить враження чогось надзвичайно строкатого і внутрішньо не полагодженого, завдяки досить незграбній мішанині різнотонних, з різних технічних словників зібраних слів-понять. Дві різні «системи мови» атакують одна одну. З одного боку «Благословенні: матерія і простір, число і міра!...» «Благословенні кольори, і тембри, і огонь»... «Дух, що пройняв єси все, хто ти єсть?» А з другого: «автомобілів хори», «кос-федерації», старосвітські політичні гасла: «свобода, рівність і братерство» — і т. п.

Нема нам смутку, суму-гніту,
чужий системам егоїзм.
Там кожен зна свою орбіту,
закон, закон-соціалізм.

В чудове, суто тичининське відчуття космосу і гармонії світової вривається досить елементарна і немудра публіцистика. Для чого Тичині ставати на шлях Вороного, що в своїм «Ad astra» дав зразок таких наївно публіцистичних лементаций на зоряну адресу — ніяк не можна зрозуміти. Щасливий виїмок становить тільки не обтяжений словесною зайвиною вірш 6-й («Мов пущене ядро з гармати»), з його могутнім, підмиваючим рефреном:

Хлюпни нам, море, свіжі лави!
О земле, велетнів роди!

Взагалі проповідь, інвектива, тога і катедра — не фах Тичини як поета. «Обурюватися, кидатися громами» він не вміє, як це влучно зауважив ще Меженко у «Гроні»¹. Він може тонко спостерігати, цікаво думати про себе, замислюватись. І тому такі яскраві його сторінки з щоденника, «Живем комуною», «Харків» — всі поезії, де імпресіоністично накиданий малюнок тягне за собою тиху задуму, натяком зазначену рефлексію. І так тонко відповідає цій послідовності елементів зовнішня форма його поетичних нотаток: строфа і антистрофа в «Замість сонетів і октав» або вишукані, варті спеціального дослідження строфи «Живем комуною», де так гармонійно переплітаються спостереження і роздумування.

Але не вимагаймо від Тичини формулювання, підвищеного тону! Утримуймо його від сентенцій! Ця манера йому не дається. Придивімось до його «Вулиці Кузнечної» (поезія III).

¹ Критичні ...замітки на полях... // Тичина. Гроно.—1920.— С. 79—82.

Охляло сонце. На будинках
горить гарячий фіолет.
Останній промінь, як стилет,
поранив клен на осінь. Жінка
зніма білизну. Веремію
круг неї вітер закрутив
і запилив у свій мотив
рожеві ноги й повну шию...
В розстріл гуляє дівора
і, патріот свого двора,
собака з ними... От і день
скінчивсь. Над містом шум кипить.
У всіх тонах стрункі морози.
Лиш божевільні паровози
когось гукають кожну мить.

Такі гострі, тонкі спостереження! І так боляче читати після них сентенційне закінчення, мертво-тенденційне, стороннє, немов приліплене:

Хай буде рух! душі! життя!
Нехай і боротьба звірина,—
лиш так оновиться людина
і вся матерія життя.

Ще слабшими являються його лірично-сатиричні випадки: «Великим брехунам», «Перед пам'ятником Пушкіну в Одесі», до певної міри «Відповідь землякам», повна сильних порівнянь і слів, але надаремно розпрозора епіграфом з закордонних газет українських (поки не знаєш адресата, п'єса говорить своїми образами; коли ж дізнаєшся, проти кого її скеровано, починає здаватися, що вона б'є мимо цілі). І характерно, що в цих віршах, ледве спробує поет перейти до традиційного ямба, його зраджує і ритм, і взагалі музика віршова. Він ніде не підіймається вище ронделів та сонетів «Плуга».

Здоров був, Пушкін мій, землі орган могучий!
І ти, морська глибінь, і ви, одеські тучі!..
Залузаний бульвар. Бульчить калюжна плавань.
І Пушкін на стовпу — пливе у грязь, як в гавань.
Тож вдячній сини невдячної Росії
поставили його... плечима до стихії.
Стій боком до людей, до многошумних площ;
господь стихи простить і епіграмний дощ...
і т. д.

Трудно повірити, що це писав Тичина. Остільки сухий ритм цих олександрійських віршів, з їх одноманітною чоловічою цезурою після третього арсису (так цікаво було б дати цезуру дактилічну!), з їх бідністю на піріхальні стопи, з їх неправильними

граматичними формами на догоду бідно задуманому ритмові. «Здоров був, Пушкін мій!» — А чому б не: «Привіт, молоді трубадури», — як писав Рильський, чи як-небудь інакше, аби лише без «здоров», без іменового відмінку, без чоловічої цезури.

І тут же, в тій же книзі, через шістнадцять сторінок — запашні строфи, що українські поети мають прийняти їх, як об'явлення:

На капусті жовті метелики, а на Дніпрі — білі.
Вітрила груди пнуть, до сонця весла грають, стежки світають
за човнами — і тільки пісня по воді: «ой гиля, гиля,
гусоньки, на став».
На капусті жовті метелики, а на
Дніпрі білі. В човнах все ліс що рубаний, що цілий.
Голодне місто проковтне і все-таки обмерзне. Тоді: хоч дайте
ви робітникові. Сміються: всім дамо! Ось ми на зиму в отамани,
то, може, й зовсім вас доб'єм.
Ой гиля,гиля,гусоньки,на став.

Двадцять п'ять, тридцять років минуло з часу горь-ківських «Буревестника» та «Песни о Соколе». Не один і не два поети пробували цієї метричному принципів підбитої прози, — ніхто не спромігся зробити її, так мовити б, натуральною, не фальшивою. Ні Дніпрова Чайка, ні навіть Олесь у своїй «По дорозі в Казку». Зберігаючи ямбічний чи амфібрахічний її лад, ніхто не подбав перетворити абзац у справжню строфу, упорядкувати фразу, метричну схему підтримати стрункою синтаксою, осяяти рефренами. А Тичина це зробив легко, сам того, може, не віддуюючи, і владною рукою подав нам досконалий зразок нової форми. Скрізь-бо, де він одходить від канонізованого, затвердлого, де він різьбить із брили, спираючись на власне ритмічне чуття або на дані народнопоетичного стилю, він майстер першорядний.

На цьому, здається, можна і закінчити. Гадаємо, третя книжка Тичини справді новий етап в його творчості — і то не тільки ідеологічний, але й формальний. Живучи з добою, уловляючи її дух і характер, поет давно вийшов уже поза межі не тільки своїх колишніх дум, але й давніх засобів художніх. Простуючи вперед, він ненастанно шукає собі нової манери, нового обличчя, ставить перед собою нові задачі. І хоч би розв'язував їх не зовсім і не завжди щасливо, ми повинні вітати ці нові його кроки, бо вони неухильно віддаляють його від закам'янілого самовдоволення та безкрилого самонаслідування. Побажаймо ж тільки йому на шляхах нового художнього втілювання ясної свідомості своїх сил та власної мистецької вдачі.

ВОЛОДИМИР СОСЮРА — ЛІРИК І ЕПІК

(З приводу роману «Тарас Трясило»)

Талановитий і справжній, інколи курйозний, завжди експансивний і щирий, Володимир Сосюра належить до поетів, за якими ходить популярність, яких знає, визнає й вітає «масовий», «широкий» читач.

Внутрішня неподібність, що була серед першого призову пролетарських поетів між програмовим, декламаційним Елланом і безпосереднім, по-юнацькому ліричним В. Чумаком,— в поетах другого призову, що комплектувався в Харкові, «в переддень п'ятого Жовтня» (альманах «Жовтень».— Х., 1921), загострилася до певної протилежності в художніх постатях Сосюри і хоч би Йогансена. Сосюра як поет — завжди на людях; всі його ліричні емоції втілюються, так мовити б, на очах глядачів, тоді як інші поети воліють лабораторії, суворі, вибагливої роботи на самоті. Сосюра завжди — пригадую назву одної поезії в прозі — «кидає слова», тоді як інші поети ті слова збирають, обточують, шліфують,— і, стримані у вислові почувань, «несентиментальні», ніколи не зможуть так сильно взяти читача за серце, особливо читача не випробуваного й молодого.

Безпосередність Сосюри не тільки на руку йому самому (бо протягує нитки теплого розуміння межи ним і читачем), не тільки на руку читачеві (бо дає йому цікавого і легкого до зрозуміння поета) — на руку вона й критикові, бо дозволяє йому в признаннях поетових повно й до краю викрити його соціальне коріння, подати його суспільну характеристику. Всю свою внутрішню біографію Сосюра виловив у поемі «Червона Зима» і потім не раз повторював головніші її риси в «Залізниці» та й інших поемах.

Лисиче над Дінцем, де висне дим заводу,
Музика у садку та потяг в сім годин...
Вас не забудь мені, як рідну Третю Роту,—
Про вас мої пісні під сивий біг хвилин...

Там перші враження поденного наймита економічного й шахтаря, там перші досвіди життєвої мудрості й любові.

Де шахти нагорі щодня малюють зорі,
Під зойки димарів так просто ми жили,
Училися писать, звичайно — на заборі...
Та били лисичан, щоб до дівчат не йшли...

Потім приходить Революція, і молодий пролетар, дитя робітничого Донбасу, несподівано — у Петлюри, в третьому гайдамацькому полку. А там каяття і перші рухи класової свідомості, Червона Армія й Червона зима.

І згадуються дні... під снігом тротуари,
Під вибухи гармат бетонний вулиць жах,
Й пожежі перший знак, де димарів сигари

До неба простягли розтулені уста.
Спадали постріли трояндними садками,
Над збитим ворогом тремтіли прапори,
І ніби Жовтня крок котив громи над нами
З розчинених дверей Зорі.

Поет революції, що прийняв її не в прогнозах книжників, а у власнім революційнім чині, знав її не з публіцистичних викладок, не з передчувань штабного політика, а з особистих вражень рядового вояка,— молодий Сосюра цінить в революції її стихію, огні й пожари, героїчний запал одиниці,— романтику революції... Зовсім не анархія Махна,— буяння революційної повіді вчувається мені в його описах збитого бурями моря: «Шумить і грає Чорне море, мов кінь Анархії в бою»...

Той самий контур повторює біографія нальотчиці Ївги (поема «Нальотчиця»)... Той самий, що у «Червоній зимі», пейзаж на початку: заводські вагонетки і заводські трактири, залізничні станції і фабричні посілки, загублене, затерте дитинство — завод — фронт;

А потім — місто і панелі
І непа в серце гострий ніж...

Нові форми революції, революція, що будується, політикує, відкидає гасла військового комунізму і з ними таку принадну для Сосюри і тисяч його однокашників революційну романтику — поетові чужі: сталося не те, або не зовсім те, чого сподівалося («довершення ніколи не має вигляду дозидання») — і на цьому ґрунті виростає чуття якоїсь непристосованості і відчуження, пробігають тіні непорозуміння й розчарування.

От узол почувань і настроїв, з якого виходить третя книжка Сосюриної лірики — «Місто», суцільна, пронизана одним настроєм, більш об'єднана, ніж «Осінні зорі» і без порівняння глибша, як «Червона зима». Для мене (я не боюсь говорити тут: для мене, я,— бо знаю, що «критика повинна неминуче виходити з живого особистого почуття і намагатися лише виправдати і ствердити його логічно»)... для мене ясно, що центром Сосюриної книжки є саме почуття своєї відчуженості в місті. Нове, ремонтване, припараджене місто з його золотими від ліхтарів снігами і синіми контурами будинків гнітить його своїми геометричними формами:

Місто взяло в ромби і квадрати
Всі чуття, всі пориви мої.

Як мала дитина, дивиться він у чорні казани дворів. Вуличні хлопці миліші й рідніші йому, ніж коректно вдягнені перехожі на тротуарах «І непа в серце гострий ніж»...

Я не знаю, хто кого морочить...
Але я б нагана знову взяв
І стріляв би в кожні жирні очі,
В кожну шляпку і мантию стріляв.

Здається, сліпий кут. Революція привела свого молодого вояка і романтика до

необхідності прийняти органічно чужі йому форми життя. Але ні — не сліпий. З нього є виходи. І перший вихід, що його знаходить поет,— це спогади, що мчать його до «краю літ дитинних». По чорнявих електричних дротах, сіткою накинутах на синій килим неба, його думка біжить:

До золотих ланів, де вітер кличе зорі,
До себе в бур'яни пограти в гуляя...

біжить до далекої Третьої Роти, до героїчних юнацьких днів і молодечої любові («Молодої шахтюрки любов і над лісом далекі зірниці»...)

Наближається споминів повинь і затоплює душу мою,
Та швидкий не потоне мій човен, бо я в нім і
вночі не сплю.
Та швидкий не потоне мій човен. Одлітають прокляті дні;
І сплю я, в зорі закований, тільки хвилі в лице мені.
Дні далекі, образи дрібні — комашнею в дощі на дорозі,
Де Дінець і заводу огні, над посьолком задумалась Осінь.
Над посьолком задумались дні, і летять над горою вагони,
І так солодко й тепло мені. Не схилай же обличчя червоне,
Не дивись і далеких очей не роси молодую сльозою.
Теплий вітер по жилах тече і кричать журавлі наді мною.

І єсть другий вихід. Він намічається в прекрасній свіжості спостереження і синтаксичною силою верлібру (справжнього, не quasi...) поємі «Робфаківка»:

В цей час, коли я іду,
І прожектор огненно розсікає груди вечора,
І в криваве провалля видно,
Як вітер скажено ганяє перелякані акації
І метушаться розірвані хмари, — я згадую,
Як ти була політруком ескадрону
І брала Перекоп.
А тепер ти, золотоволоса робфаківко,
Кожного ранку біжиш по задрипаних вулицях
І боїшся опізнитись на лекцію,
Де розказують про меридіани й про життя рослин.

Настали інші, відмінні, скучніші часи. Ремонтується тіло й душа, будинки й вулиці, але прийдуть нові часи, нова революція — «велика руїна всього суцього й великий ремонт». І таке характерне це зіставлення у Сосюрі образів ремонту й грози:

Де пройшов грозою радісний ремонт.

І, нарешті, третій вихід. Крім поезії спогадів і поезії передчувань, Сосюрі властиві

хороший реалізм і прозора ясність спостереження. Нехай і «непа в серце гострий ніж», нехай хочеться стріляти в кожні жирні очі і кожне манто, але все-таки... яка радість ходити по вулицях і вглядатись навіть у вороже обличчя міста! — От одна міська картинка:

Дитина порізала пальчик
І дивиться так ніяково.
На ранку подує і плаче,
Ніяк не спинить йому крові...
Ніхто не підійде, не скаже:
...Ходім, мій маленький, додому...
І сипле з небесної чаші
Сніжинки рука невідома.

А от друга: на брукові гине кінь, якому трамвай перебив хребет. «Харчанням і плеском (крові) кінь кричить до свого кінського бога...» А око поетове уважно відзначає спадання сніжинок на брук, вишневий колір осяяних заходом калюжок, зелений шолом жінки, наган в її руках, і знов п'яне похитування сніжинок — в повітрі, над пристреленим конем.

А в небі: зоря розліпила плакати,
А мимо — з піснями колони з вокзалу...
Коня повезли. Тільки бачив крізь ґрати,
Як теплу калюжу собака лизала...

Свіжість спостереження вражаюча. Якийсь первозданий Адам з радістю першого пізнання і першого іменування ходить по місту і уважно придивляється до всього, що звикли бачити і не помічають байдужі очі.

Сосюра весь показовий і документний. Чотири книги його лірики (чотири, бо й «Залізниця», хоч і як вона навіртає на невірний висновок своїм підзаголовком: «епопея», є, по суті, твір ліричний) дають нам відчуття в них тисячі подібних до автора дітей революційної стихії, що носять в душі, як Блок свою «Прекрасну Даму», її ранній, розбуялий, непогамовний образ. Серед пролетарських поетів він, може, найчистіший своєю ідеологією, коли під ідеологією розуміти не наївно підкреслену тенденцію, а невидимо розливу по творах ідейну атмосферу. Всі інші мають у собі якесь зерно від до-революційної дійсності, чи то школу і виучку, чи то стилістичні уподобання, чи то колорит політичних вірувань. Сосюра ж від революції весь, справжній червоноармієць 1919/1920 р., на хребті революції винесений в життя; збуджена до літературного існування скиба пролетарської цілини. І тому він може порушувати всі пуританські вимоги плужанського чи гартянського канону, славити «магнолії лимонний дух, солодкі мрії олеандри», огненні гранати зір і зорі думок (нова, пожадлива на життя соціальна порода розкривається на нові враження!..), і все-таки залишатися найбільш пролетарським з пролетарських поетів.

*

Ця неможливість для Сосюри вийти з річища революції, що становить його силу як лірика,— найбільша перешкода для нього як для епіка. Коли для лірика він має найвищий дар — легкого самокристалізування у вірші, то в епічній творчості ця риса йому ні до чого. Тим часом епос вимагає багато, що й Сосюри не може датися без певних зусиль: знання інших епох і інакше покровених людей, уміння відтворити їх з індивідуальним ароматом, уложити факти й спостереження в гармонійно-строгий рисунок фабули.

Найкращий доказ цієї думки є роман «Тарас Трясило», нещодавно опублікований в «Черв. Шляху».

Суб'єктивно-ліричні моменти виступають досить виразно і в «Трясилі». Козак, рядовий — не ватажок, прозирає всю дикість козацьких агресивних планів і переймається ідеєю соціальної революції, внутрішньої, «горожанської» війни — ця основна ситуація роману дуже нагадує становище самого Сосюри в «Червоній Зимі» (почасти) і в «Залізниці»: його перехід з «гайдамацького» полку до червоноармійської частини. Внутрішню свою близькість до героя то тут, то там він підкреслює теплими ліричними «звертаннями»:

Мій козаче, мій юначе милий,
Як я бачу всі думки твої!..
Іди ж на смерть, о мій Тарасе,
Мій комунаре молодий!..
Знаю я, як зоряно і трудно
Злидарів піднять, вести на бій!..
Та у мрії зірку п'ятикутну
Приколов до шапки я тобі.

На жаль, об'єктивуючи цю, таку близьку до власної, історію,— Сосюра бере тлом для неї XVII в. і невідомі йому відносини межи низовим та городовим козацтвом.

З фабулою, що має центральною фігурою Тараса, він сплітає ще й другу, в якій центральною постаттю є сестра Тарасова Марина, і тут, свідомо чи несвідомо, потрапляє на образ і ситуації, добре знані старій і новій нашій творчості. Сосюрина Марина вічно пам'ятний образ жінки-відступниці; її літературні попередниці — «Маруся Богуславка» з народної думи, Марина з «Переяславської ночі» Костомарова, Гандзя Карпенка-Карого. Подібно до Марусі, вона турчиться-басурмениться, подібно до Гандзі, більше керується особистими почуттями, ніж «любовію отчизни».

Перша частина «Тараса Трясила» мало не цілком присвячена цій історії жінки-ренегатки. Татари нападають на село, залишають на його місці пожарину. Живим зостається одним один дід. Але й дідові забрано дочку, красуню Марину... На дворище приїздить син Тарас — і забирає батька на Січ кашоваром... Марина тим часом у степу, по дорозі, закохується, бранка, в татарина Ятагана — і в степу ж віддається йому:

Кров у степу біжить так швидко,
Любов в степу така швидка —

говорить з цього приводу Сосюра, відкидаючи винниченківську теорію степової непохاپливості («Зіна»). Минають дні; Марина, що вже «зрадила Україні, в татарську віру перейшла», виряджає свого Ятагана в степовий похід, а потім сама, перебравшись в чоловіцьке убрання, пускається його наздоганяти. Над Дніпром зустрічаються козаки й татари: Трясило й Ятаган сходяться в смертному бої (порівн. поєдинок межи братом і коханцем в «Переяславській ночі»). Ятаган падає мертвий. Тоді Марина, для якої чоловік дорожчий за брата і батьківщину, в нестямі кидається на Тараса і гине від його руки...

Друга частина поеми, продовжуючи історію Тараса, внутрішньо мало зв'язана з першою. Переносить вона нас на козацькі байдаки, в море. Козаки вертаються з Царгорода. Курінний везе з собою бранку Зарему. Але закоханий в «бабу», зрадник козацьких «законів» (треба, мабуть: звичайв) гине від зброї своїх бойових товаришів; і Тарас Трясило, якого думки про підбурення села вже дозріли, говорить на байдаку свою першу промову, закликаючи козаків підняти поспільство.

Третя частина подає картину соціальної боротьби на Україні. Тарас Трясило і з ним переодягнена козаком Зарема, що зрадила свій рід і віру (трохи ослаблене повторення Марини), готують напад на магнатський замок. Села уже піднялися, повиганяли панів, попів (?); треба захопити замок, де польський магнат жде до себе в гості козацького гетьмана — цяцькованого, «розмальованого» юнака (?). Тарас вривається в місто, бере штурмом замок. Відбувається поєдинок межи гетьманом і Трясилом. Гине гетьман, гине Ягелла, дочка магнатова. Останній бій межи Трясиловими козаками й поляками відбувається на якихось барикадах (?). Хитрий ворог пускає проти Трясила і повстанців цілий загін попів з іконами і корогвами, певний, що Тарасові буде край, бо «довгогрових стріляти не можуть козаки». Але Тарас подає приклад, як треба управлятися з цим хрестоносним загоном і, перебивши попів, оборонців шляхетсько-гетьманського ладу, козацько-селянська революція святкує перемогу.

Я нарочито переказав так докладно зміст поеми, щоб читач сам побачив безпорадність Сосюри перед відкинутим в минуле сюжетом. Скільки анахронізмів, недоречностей в поемі, скільки безсилої вигадки! Візьмім хоча б назви місцевостей та імена героїв: Марину, що, перейшовши до «татарської віри», зветься Ханім, татарина Ятагана, магнатову дочку Ягеллу, річку Альтанку... З таким же ефектом поет міг би написати роман з англійського життя, вивівши в ньому іменитого аристократа лорда Смокінга, леді Кромвеллу, город Темз і річку Коттедж... Імена Сосюриних героїв — це така ж культивування розложистої клюкви, як західні бульварні романи з російськими князями та нігілістами.

Взагалі все, що стосується до історичого тла поеми, показує в Сосюрі автора найвеселішого і найбезтурботнішого. Справді: почати поему на історичній підбивці і не подбати про елементарну правдоподібність своїх історичних уявлень! Нехай поет і не повинен бути археологом, але, вставляючи оповідання в історичну рамку, йому треба все-таки доложити праці, щоби ця рамка не була з самих лише недоречностей та анахронізмів. Тим часом придивімося, з чого складаються Сосюрині уявлення про гетьманів та козацьку старовину. Трохи «Тараса Бульби», трохи давніх напівпризабутих підручників, а решта — особисті спогади про козаків та гайдамак 1918 року. Опис Січі нагадує ефектні сторінки гегелівського «Тараса» та ходячі уявлення про козацький Низ, недоноски колишньої романтики: Хортиця, неодмінно Хортиця:

Далекі дні, далекі гони,
Не видко Хортиці давно...

щоденна пиятика і — авантюристи всякої нації й стану:

Тут і поляки, і татари (?),
Старі і юні козаки...
Жінок нема. А на базарі
Уже відчинено шинки.

Але відносини козаків і січового отамана — глухе незадоволення проти командування, розмови й агітація в війську, старшинські заходи коло дисципліни (непокірних стріляють з пістолетів) — все це живцем перенесене з 1918—1919 року.

Низовики нарікають на отамана зовсім змодернізованими словами:

Надів блискучого жупана
І думає: він цар і бог.

Низовики незадоволені з гетьмана:

На турка хоче нас погнати,
А на Україну не пора?

(хоча відомо, що ініціатива далеких походів здебільшого йшла від низовиків).

Без балачок! — кричить отаман,—

і цим своїм окликом переносить нас на збори службовців якоїсь зукраїнізованої установи. І вже найменшої подібності до козацької фразеології не мають репліки січовиків: «Це все брехня, це їрунда!» (Sic!)

Але справа кінець кінцем не в поодиноких анахронізмах. Розуміється, негаразд, що поет уявляє собі старопольський сойм чимсь на зразок ресторації:

А в соймі руки потирають
І хиллять келихи пани...

Негаразд, що поляки не можуть обійтися без свого знаменитого: psia krew!

Нехай пся крев за нас воює,
А ми приборкаєм село.

Негаразд, що зібрані в магната поляки XVII століття на повітання козацького гетьмана кричать і співають:

Віват! ще Польща не згінела...

(хоч як вони в XVII ст. могли знати національний гімн XIX в.)... Але це все дрібниці проти такого спотворення, яке завдає поет у своїм романі історичному процесові українського народу. Польські магнати, козацька старшина, українське духовенство, три суспільні групи із неоднаковими настроями і розбіжними інтересами соціально-політичними, для Сосюри — «єдино суть». Отамани козацькі, немов партизанські ватажки 1919 — 1920 рр., приборкуючи опозицію рядових козаків, рахують на Варшаву:

Нам пришло допомогу Варшава,
Коли зле доведеться самим.

Козацький гетьман, закликаючи до коней, звертається до пана Єзуса:

Скоріш, панове!
Нам допоможе пан Єзус...

А вигнані з повстанських сіл попи складають цілий батальйон, щоб стати на сторожі панської Польщі і покатоличити гетьмана... Ні, таки, щоб одержати будь-яке художнє задоволення від Сосюриного роману, читач мусить якнайґрунтовніше забути все, що він знає з історії. Інакше його відомості весь час підкопуватимуться під поему, не дозволять повірити ні в одну з її картин.

*

Зраджує Сосюру в його «Тарасі Трясилі» і віршова обслона, і навіть мова — словник та морфологія.

Як відомо, перші кроки харківського кола пролетарських поетів були рішучі. У своєму маніфесті — «Універсалі до робітництва і пролетарських митців українських» — вони заперечували «всі дотеперішні традиції» і «всілякі формалістичні школи та течії». Але, кінець кінцем, прагнучи власного стилю, підпадали стилістичним впливам, найбільше імажиністським. Пригадаймо, як надумано писав Сосюра.

І спогади тремтять, мов смажене насіння,
Лишаючи в устах жадань прозорий глей.

Потім в «Осінніх зорях» і в «Місті», він прислухався до символістичної техніки слова («Чайник кричить: на дорогу»), досягаючи часом прекрасної рівноваги межі образовою та музичною стороною вірша («Уже зоря золоторога»). Разом з тим різноманітнішою стала і його ритміка. Однотонний шестистоповий ямб «Червоної зими» поступається місцем інколи ямбові чотиристоповому («Нальотчиця»), інколи п'ятистоповому хоресві («Місто»), інколи дактилям, амфібрахіям і анапестам. Часом поет тонко уміє використати молос:

Синій, сивій, синій
Тінь, день, сум ˘ ˘ ˘

Вся ця уже набута майстерність вимагала від Сосюри певної уваги до свого епічного віршування. Треба було певних заходів, щоб уникнути одноманітності й нудоти, перш за все щодо самого звучання вірша. Треба було задуматись і над питаннями строфи, і над питаннями синтакси. А найперше, найголовніше — не поспішати з друком, дати встоятися образам і ситуаціям. Нічого цього Сосюра не зробив. Він пішов за звичною своєю течією ритму, не збагатив ні фрази, ні лексику, не подумав над одноманітністю своєї чотирирядкової строфи. І тому, не вважаючи на всі переходи від ямба до хорея та анапестів, «Тарас Трясило» звучить монотонно, скучно.

Найкраще видно цю одноманітність ритму на чотиристопових ямбах. Кожний рядок сам по собі непоганий, у кожного своя ритмічна структура, звуки гармонійні, нема неприємних приголосних збігів, а в цілому — монотонно і бідно:

Шумить і грає Чорне море, — — — — —
 Мов кінь Анархії в бою... — — — — —
 А на човні Тарас говоре — — — — —
 Промову першую свою. — — — — —
 Під ним не човен, небо лине, (чистий ямб)
 Воно і в серці, і в горі... (пірихій у 3 стопі)
 «Спочатку пов'яжіть старшину, (пірихій у 2 стопі)
 Тоді я буду говорить», (пірихій у 3 стопі)
 Не море Чорнеє сказилось — (пірихій 3)
 Рве ланцюги на нім козак... (хорей у 1-й стопі)
 Усе зробили, як Трясило (пірихій 3)
 Огненним голосом сказав... (пірихій 3)

Одноманітність вірша вся йде від одноманітності строфічного побудування. Що не строфа, ми незмінно бачимо двоє симетричних речень, кожне на два рядки, відділені одною або кількома крапками. І дедалі, то все більше улягає Сосюра, на владі цього затверділого, змертвілого складу, робить з нього шаблонний, раз назавжди засвоєний «распев». На доріжках чотиристопового ямбу йому загрожує та сама небезпека ритмічного склерозу, яка спіткала Чупринку на стежці чотиристопового, внутрішньою римою полегшеного хорея.

Але спішна робота над романом обмалювала перед Сосюрою і другу небезпеку, яку з деякими застереженнями я назвав би: котляревщина. Такі неправильні форми слів, як яничар, зам. яничаре (зовн. відм.), «Тільки рясів мотаються поли» (зам. «ряс») і особливо: «Над Ятаганом і Мариной»; така засміченість лексики непотрібними русизмами («угар» зам. «чад», «турчанка» зам. «туркенья», «ласковий» зам. «ласкавий» і т. п.) — все це з погляду української віршової культури сьогодення дня річ недозволена. Як недозволені й такі пластичні образи:

Гукає піп: «Прости, Тарасе!»
 Та не здержать йому руки...
 І він запутався у рясі,

Аз пуза вилізли кишки.

Читаючи цю нещасливу сцену розправи з попами, я ні на хвилину не можу одігнати від себе тієї картини «Перелицьованої Енеїди», де безсмертний троянець побиває рутульців:

Тут на бігу піймав за рясу
Попа рутульського полку;
Смертельного задавши прасу,
Як пса, покинув на піску...

І далі:

Тарквіту голову одтяв:
Камерта висадив з кульбаки,
Ансура в ад послав по раки,
А Луку пузо розплатав.

Невдача Сосюри — талановитого лірика — на полі епічної творчості для аматора української поезії одно з багатьох і вже не перше розчарування. Щедрий і родючий український ґрунт не скупуює на обдарованих поетів. Люди з поетичним «нутром» появляються у нас незрідка, але невисокий рівень словесної культури, невибагливість читача, що підозріло дивиться на поетів, «поверяючих алгеброй гармонію», приятельська критика і т. п. — спричиняються до того, що поети мало працюють над собою, рано видихаються, скоро починають повторятися і, замкнувшись в тісному колі випробуваних тем і ритмів, падають наниз замість цвісти і розвиватись. Така історія Олеся, така лінія розвитку в Чупринки. Те саме може бути і з Сосюрою, коли, повіривши голосам хвали, він не помітить художнього провалу свого «Тараса», або, помітивши, не візьме належних корективів.

ДВА ПРОЗАЇКИ¹

Що більше думаєш про нинішню українську прозу, то все більше видається вона широким полем невикористаних можливостей.

Ніколи ще не було у нас такого багатства сюжетного матеріалу, як тепер. Велика європейська війна, три роки найнесподіваніших зв'язків межи людьми, найгостріших ситуацій, образів; потім — революція, горожанська війна, тисячі сторінок героїзму і малодушества, пориву й запічництва, найхімерніших, найнеможливіших випадків і строгої невідхильної закономірності суспільного життя. А поруч з цим — скільки засобів стилістичного оформлення матеріалу, яка сила дороговказів і зразків! Новий інтерес до Стендаля виносить на літературний кін його скупі на слова італійські хроніки, його ясний і живий стиль, стиль, «яким тільки й можна писати історію». В Німеччині виростають на великі літературні постаті прозаїки-експресіоністи. У Франції процвів авантурний роман П'єра Бенуа, нехай і неприємний своїми нотками фарсу, але майстерний з погляду будови; там же знаходимо й цікаву спробу кінематографічного оповідання, оповідання-сценарію в «Доногоо-Тонка» Ж. Ромена. Нарешті, в літературі російській: культ характеристичної прози Лескова, що дав такого цікавого письменника, як Зоценко, етнографізм Всева Іванова, ламаний і композиційно хаотичний, але спостережливий і сильний Пільняк, Брікові шукання найекономнішої прози — в «Лефі» («Не попутчица»), — це, не кажучи уже про явища другорядні, як цікаві у своєму роді літературні вироби І. Бабеля... І тільки у нас — майже нічого, мало, катастрофічно мало!

Із хроніки війни та революції беруться тільки деякі, канонізовані літературним звичаєм ситуації і теми. Із кількох напрямів формальних шукань — зосереджене топтання в одному. Ніяких майже спроб увести в літературний оборот, засвоїти чужомовні зразки. Дуже мало покладання на себе в доборі матеріалу — орієнтація тільки на випробуване. Дуже мало літературної освіти, а через те і вміння вчитися на літературних зразках, випробовувати різні стилі, уміння емансипуватися від впливу художньої індивідуальності сильнішого майстра, різьбити з себе оригінальну літературну постать.

Які цьому причини — трудно вяснити в рамках невеличкої статті, без попереднього, довгого і дріб'язкового часом аналізу. Гадаю, мають тут силу загальні, «об'єктивні умови», як провінціальність обох наших літературних центрів — Києва і Харкова, наслідком 1) нашої матеріальної слабості; по 2) відсутності живих зв'язків з широким світом. Має значення і брак міцного літературного зв'язку межи старшою генерацією прозаїків, як Коцюбинський, і молоддю — якийсь рів, не заповнений ні одним сильним твором, відсутність справжньої повістєвої культури. Але єсть і дещо спеціальне, з чим ми можемо й повинні боротись: це непереможна графоманія, самовпевненість, небажання учитись, зарозумілість багатьох молодих авторів, цей в численних постатях втілений афоризм: «мы ленивы и не любопытны». Ми потребуємо великої теоретичної роботи, діяльного виміну думок, мистецької трибуни, гострої критики. Плекають письменників, не глядячи по головах та годуючи пряниками, але утворюючи для них умови раціонального живлення організму і трудову атмосферу. Пора письменникам нашим усвідомити ці рядки:

1 Ол. Копиленко, Буйний Хміль. — Державне видавництво України. Харків, 1925. — 308 с.
О. Слісаренко. Сотні тисяч сил. Оповідання. — Книгоспілка. Харків, 1925. — 135 с.

Не бойся едких осуждений,
Но упоительных похвал,—

давнію раду вибагливого і строгого поета. Ми потребуємо поменше меценатства та м'якості, побільше вибагливості та критицизму — як не приєднатись до цього кінець кінцем дуже поміркованого і приймального побажання, що вже з'явилося раз на сторінках «Життя і Революції» (Ан. Лебідь. З сучасної укр. прози.— 1925 р.— Ч. 3.— С. 56 — 60).

*

Широке коло невикористаних можливостей, і при тому відсутність справжнього учеництва, знань, авторської вибагливості, мистецького заглиблення — от атмосфера, в якій виростає наше молоде повістарство. Із усіх можливих стилів прози — скрізь і завжди один Хвильовий, до того — Хвильовий, сприйнятий як канон, як літературна норма. Дотягніть до цієї норми — і будете «яко боги»!.. Рідко хто з молодих авторів уміє боронити свою самостійність проти «Синіх етюдів» та «Осені»: Косинка, що стоїть на ґрунті винниченківського імпресіонізму, трохи приправленого Васильченком, Підмогильний, один з небагатьох, що орієнтується в художньому набуткові чужомовної прози, та ще два-три з менш обдарованих прозаїків. Решта прагне писати неодмінно як Хвильовий, і у власній літературній продукції — в залежності від хисту — наслідує або передражнює його.

Під величезним впливом Хвильового, але на порозі своєї від нього емансипації, стоїть і досить здібний повістяр Ол. Копиленко, що недавно випустив велику, на 308 сторінок, книжку своїх оповідань — «Буйний хміль».

Оскільки творчість Хвильового являє собою корисний для початкуючого автора учебний матеріал, можна сильно сумніватися. Хвильовий іще сам пробує, сам шукає. Де у нього готовий, одстояний твір, де би стиль його скристалізувався остаточно? Навіть найвищі точки його творчості — «Кіт в чоботях» (для першої книжки), «На глухій шляху» (для другої) — то лиш станції по дорозі до справжнього шпиля. Спочатку Хвильовий — літописець, хронограф революції. Спокійно й об'єктивно накидає він картину соціальних антагонізмів на селі («Солонський яр»), уловляючи новий ритм його життя, нову його експресію; потім звертає в область побуту, обмальовуючи заулки республіки; нарешті, шукає психологічної манери, спираючись у своїх шуканнях на трохи мелодраматичний психологізм Коцюбинського («Цвіт яблуні» — «Я»). А то, досягнувши великої певності руки в оповіданні, починає шукати власної манери в повісті («Санаторійна зона»). Яка шкода, що всі, хто орієнтується на Хвильового, не беруть на увагу цієї його творчої гарячки, авторського невдоволення, повної відсутності якого б то не було «олімпійства»! А замість того переймають його зовнішні способи письма, будову фрази, словник, ліричні рефрени,— не питаючи, оскільки це пасує до власного їх обличчя.

Беру перший твір Копиленків, уміщений у книзі — повість «Буйний хміль», із самого початку читаю:

«В Басукайському лісі пахне свіжим солодким листом, полинем, соковитою порістю на багнищі коло вільхи та верболозу. Пахне забутою предковичністю — далеким запорозьким диким полем. Басукайський ліс — на північ, за багнище й трясовину, трясовина ж глибока, як незабутні згадки про далеке, що до себе манить».

Зразу згадую товариша Огре — в «Лілюлі», тов. Сайгора — в «Пуделі», метранпажа Карно і особливо Гралтайські межі — в «Санаторній зоні», згадую всю цю номенклатурну фантастику Хвильового. Хвильовому, очевидно, тяжко вигадувати прізвища для своїх героїв, і розповсюджені імена його особливо дратують — Іван, Петро, Микола... Як, до речі, дратують вони й Винниченка, що, як відомо, любить списки своїх дійових осіб розцвічувати такими календарними раритетами, як Христя Парменівна, Олімпіада Автономівна etc. Оскільки ця риса «органічна» у Копиленка — не знаю, але якось не в'яжеться вона з його прямодушним, незопсутим реалізмом!.. Індивідуальна риса живої вдачі Хвильового перетворена у нього в схему, в заучений «прийом».

Те саме треба сказати і щодо способу будувати фразу — без присудка, — накидаючи цілу купу імен (додатків і підметів). Це теж Хвильовий, тільки трохи підсушений, немов причерствілий. Порівняймо! Копиленко:

«Колись дике поле і розгульний вітер, і од дикого поля, від прадіда до діда, від діда до батька й до сина — зашкарублі, шкарубкі долоні, мов осіння стерня, і міцні ноги, щоб гнати гони з косою. Од дикого поля до сина — відьми, відьмаки, лісовики та мавки, ворожки, пристріт, папороть — чарівна квітка».

Хвильовий:

«...В п'ятому віці — дикім і далекім — від уральських хребтів, від волзьких скель до тихих голубих вод Дунаю: гуни, сармати, германці... І вбив син Мундцука свого брата Бледу. Сказаний Атілла, король гунів».

Копиленко:

...Гаврило: «Ех, заварили кашу, буде тепер діло!...» Хвильовий:

Нестір: «Ох, Миколаївно, святий ви чоловік!...»

Від Хвильового у Копиленка і ці ліричні вибухи серед оповідання, і ця своєрідна патріотика:

«Україна — країна дика, ненависна країна, в церквах вся... Ненавидіти Україну можна, любити можна, бо вона — цілина. А дуб — кріпке дерево, берест, горіх — міцне дерево, корінням глибоке, вітами широке... Осика, верба...» і т. д.

Поруч цих наївних позверхових хвильовізмів стилю, не завжди виправданих власною вдачею авторовою — друге, що треба покласти на карб О. Копиленкові, — це його пересяди в користуванні жаргоном. Я чудово знаю, що жаргон може бути прекрасним мальовничим засобом. Я пригадую у Хвильового в його «Синіх етюдах» («Кіт в чоботях») цю знамениту характеристику різних психологій народних. («Ефто пятой вагон — антинаціональної. І скажу я тобі, братяц, про народи. Латиш — ефто тіш, смірної народ, мудрої, оврей — тож ніяво. Ходя — китаєц, аль тутарін — суворай і верной народ! А вот ефто хахол — паняхіда: как завоя про поля аль про дівчину — тякай»)... інколи жаргон прегарно відтіняє пізнавальне напруження конкретної мислі, що силкується дати якість загальне означення. Я пам'ятаю, як мені в 1919 році довелося почути в розмові робітників з конотопських майстерень прекрасну характеристику тодішнього становища країни — страшної економічної розрухи.

«Ех, сколько люди старались, щоб жизнь на геройську ногу поднять, робити, можна сказать жизненно, а от прийшов хтось і все попортив!

— Нема душі в мужикові...

— Що мужик? Не винувата коза, що сіно поїла, не винуватий вовк, що козу ззів».

От в кількох словах яскраво відчута думка про соціальну обумовленість людських

учинків. Користування жаргоном у Копиленка не дає його оповіданням ніякого колориту, ніякої вимовності. Крім грубості, крім набору лайок в жаргоні героїв Копиленкових немає нічого.

«...Я б ото не дався, повернувся та в хряпкало, як би блиснув одному та другому!» (с. 11).

«...Верно! обделаєм дело в первый сорт, сто чортів йому в пуп, ще й самогону притарахтаримо» (с. 14).

«...Ану хряпни його хто-небудь у сурло, щоб тільки гавкнув...» (с. 24).

Не треба, щоб молодий прозаїк був схожий на тих людей, про яких розповідає Слісаренко в оповіданні «Сто тисяч сил»: «Мова тих людей ледве нараховує сто слів. Розумієте?» — «Я розумів і одрахував з тих ста слів п'ятдесят на матюки». Ця «народна словесність» непотрібна Копиленкові тим більше, що у нього єсть і інші засоби мальовничості слова.

Я не говорю про повість «Буйний хміль», найбільшу, але не найкращу річ у книзі — ця річ авторові не вдалась. Це скоріше приперчена кріпкими словечками, розбавлена ліричними абзацами хроніка, ніж справжня сконцентрована, зав'язана й розв'язана повість. «Тема до повісті», як обережно назвав її сам автор. Коли я говорю про Копиленка як автора здібного, я маю на увазі його оповідання: «За пустелями сіл», «Федерація», «Ессе homo», «Будинок на розі», може, ще «Архітектурна історія». Не можна сказати, щоб вони були цілком бездоганні. Фабульна сторона в них рідко коли цікава. Український журналіст Вася, якого ні за що ні про що б'ють по фізіономії після його доповіді на публічних зборах («За пустелями сіл»); зрадливий коханець, що, підмовивши свою партнерку тікати від чоловіка, забуває її на вокзалі, не забувши, проте, взяти в неї гроші («Сальто-мортале»); вишукана, витончена Рита, що сходиться з парикмахером, весь час уважаючи його за комільфотного світського кавалера («Федерація») — все це або несвіже, або непереконуюче. Але в кожному з оповідань єсть по кілька яскравих, хороших сторінок. Там, де Копиленко не komponує, де він тільки збирає матеріали, дає етюди, не будує догадок, а пише з натури, там з-під пера його з'являються цікаві характеристики, живі й рельєфні постаті: безробітний журналіст Вася Валяйченко, Ліза в «Будинку на розі», і особливо яскрава родинна трійця в «Федерації» — товаришка Берг з обома своїми дочками — Ритою і Лізою.

«Лінія товаришки Берг — поспішати, і вона поспішає по східцях установи з другого поверху на третій і назад, від дверей зава, що підписував папери, до своєї кімнати, до машиністки, й знову... Хутенько, власними ногами зчовгує пішоходи до установ, що мають брати участь у роботі, хутенько зчовгує підосви на черевиках, щось говорить, когось запевняє, переконує завів і предів, розвиває свої проекти, головою в 1960 році, і признає п'ять засідань... і на кожне спізнюється на дві години (інші члени на годину).

І тому дні такі надзвичайні, швидкі, блискучі... А попереду проекти, засідання і насолода здійснення. Непомітно дні зачіпляються за ночі, переплутуються з паперами, з портфельчиком, з проектами, і дні невеличкі, як у кіно — і недалеко від зими до весни...

— Товаришко Берг, чудесна весна, погляньте!

— Так весна... я знаю...оце читала в газеті... чудесно проходить весняна засівна кампанія, і мені дуже подобаються нові тези... Так, так!.. Я ними скористалася як матеріалом для проекту... Весна...»

От живий і влучний малюнок, витриманий в тоні хорошої і легкої, спочутливої іронії!

Скільки таких, таких самісіньких тов. Берг метушиться по сходах установ з проектами, тезами, портфелями і папірцями! Досить одного-двох таких малюночків, щоб призвати в О. Копиленкові письменника з живим спостереженням, з хистом, з перспективою розвитку. Але таке признание вимагає і негайного ж застереження. Перш ніж стати на шлях розвитку, О. Копиленко повинен собі усвідомити всю важливість свого власного оформлення доступного йому життєвого матеріалу. Інакше його доля — лишитися вічним учнем, вічним сателітом...

*

Зовсім інше враження робить книжка О. Слісаренка («Сто тисяч сил»). Коли Копиленко пише свої книги, не застановляючись над питаннями оформлення (для чого шукати своєї форми, коли можна взяти напрокат у Хвильового!і), то Слісаренка до прозової творчості приводять перш за все теоретичні міркування. Таке перше принаймні моє враження. Що це за міркування — чи загальне переконання аспанфутівця, що поезія свій вік оджила, і коли не відсталому від життя панфутуристові ще можна спробувати свої сили в мистецтві слова, то тільки в прозі і тільки в авантурному оповіданні; чи, може, це власна думка Слісаренкова, подоланого якимсь критичним голосом, чи, може, просто: лаври Еренбурга як автора знаменитого «Хуліо Хуреніто» відняли йому сон і спокій, аж поки не скерували на стежку авантурної хроніки,— але зумисність, надуманість літературного кроку виступає у Слісаренка з самого ж початку його книжки. І разом з тим ніде не видно, що письменник пише «нутром», з внутрішньої потреби, що прозова творчість, по-старинному висловлюючись, є його «покликання». Справа стоїть просто: є рід прозової творчості, що зветься авантурною (О'Генрі, наприклад), рід, в українській літературі досі не випробуваний — чому Слісаренкові не покласти його підвалини?

Оповідання О. Слісаренка, справді, трохи незвичні для української літератури: в них немає ні побуту, ні психології — автора цікавлять лише узорі подій, пригода, випадок... От, наприклад, одно з кращих оповідань збірника — «Крючковар».

Скорочений службовець з лісової розробки Онисим Крючковар іде лісовою поліською дорогою до залізничної станції. У нього одна лише думка: їхати кудись, улаштуватися на посаду. По дорозі його зустрічають бандити отамана Кобця, що давно вже оперує в цих місцях. Крючковара спочатку приймають за «учотчика», тобто за одного з місцевих парубків, прийнятих на військовий облік,— найнебезпечніші для бандитів кадри привілейованих селян, що не мають потреби дезертирувати й ховатися з ними в лісі... Але в штабі справа з'ясовується, і діловода лісової розробки призначають за штабного кухаря. Вночі з підслуханої розмови Крючковар дізнається про бандитський план нападу на поїзд і постановляє тікати. Ранком другого дня, в ролі кухаря, іде на село по картоплю, і при першій нагоді тікає. При самій залізниці його зупиняє приставлений до нього бандит-наглядач. Але думка про втечу виповнила вже все ество Крючковара. При новій, ненадійній нагоді він тікає знову і на цей раз падає, поранений в перестрілці. «Дике Полісся шуміло над ним свої тисячолітні шуми і замітало ними, як пустельним піском, свідомість Крючковара».

Проти цієї манери Слісаренкової принципіально не можна нічого сказати. Не можна бо перечити, що під впливом війни й революції психологія нашого громадянства відмінилася. Стара повістєва манера, де так мало дії і так сильно над дією переважають

нескінченні описи душевних рухів,— навряд чи може захопити теперішнього читача так, як старше покоління захоплювалося колись «Скучною історією» та «Палатою №6» Чехова. Коли Слісаренко відчув потребу сюжетної повісті — честь і слава його літератській догадливості! Негаразд тільки одно,— що він не пошукав відповідного тону для нових своїх спроб. Мова його оповідань непереможно і без потреби груба, причому ця грубість не має і того оправдання, яке вульгарність Копиленка знаходить в його літературній недосвідченості. Щоб не бути голослівними, знову пошлемося на тексти. От перше в збірнику оповідання — «Запалівська історія».

Не можна сказати, щоби тема оповідання була неінтересна. На Запалівській лісопильні, в глухому кутку Полісся, другий рік сидить без спеціальної своєї роботи невеличкий гурток людей — серед них людина, від імені якої ведеться оповідання, і колишній фурман власника лісопильні, Яшка Перець. З Яшки постать сіра, нічим не відмітна. Єдиний тільки талант він має. Несучи обов'язки голови місцевого комбіву, він уміє добре зникати, коли в околиці з'являються повстанці, і так само легко виринає, коли повстанці від'їздять. Під час одної втечі, коли оповідач переховується з Яшкою у клуні, йому спадає блискуча думка — оголосити мобілізацію проти досить-таки набридлого людності отамана Чухрая і покласти на Яшку обов'язки командира. Яшка спочатку вагається, але потім згоджується і, в міру того як справа налагоджується, починає входити в ролі. Про нього пишуть у газетах, його називають головою незаможницького полку. І коли оповідач пробує вказати йому справжнє місце: «Який з тебе командир, коли ти всього три місяці, як стрілять з маузера вивчився!» — він одержує від Яшки самовпевнену відповідь: — «Адже ж Чухрая побив». От тема про талант і популярність, про героя і юрбу, іронічно проілюстрована прикладами глухо-провінціального життя. Але як її розроблено! В якому тоні ведеться оповідання! Беру вступні абзаци:

«Є у світі багато людей, імена яких «історія не записує на свої скрижалі». Для цього потребувався б занадто великий штат істориків.

З цієї безіменної маси інколи висувуються одиниці, на один лише мент спалахують їх імена падучими зорями на тлі визначних історичних подій і зникають у темній безвісті.

Сидить собі людина і нічого не відає, а сліпий випадок пристібає ім'я її, як гудзика до якоїсь історії.

У такому ділі нема чого говорити про героїзм або геніальність особи...

За час революції багато гудзиків було пришито до історичних штанів, але ім'я Яшки Перця відноситься до категорії тих гудзиків, без яких штани історії не зовсім гаразд трималися б на призначеному для них місці».

Цей силуваний гумор справляє тяжке враження. Або ще приклад:

«Кажуть, що костур діда Яцька після того був у інтимній близькості з Яциними плечима, але цього ніхто не бачив».

Невже отакі дотепи задовольняють О. Слісаренка?.. Щось подібне, правда, було і в його «Поемах»:

Важко травить
катаральний
шлунок історії
каміння сучасності...
Тисячі літ,

як життя хорує
на хроничний закріп.
Хто ж вигидає
таку рицину,
од якої пронесло б Всесвіт?

Але в тих віршах часами проривалося все-таки щось інтересне, якесь по-своєму окрилене, свіже сполучення звуків:

Нехай бачать
подорожні віків,
як я ніс
вагу.
На лузі
пасеться кличний
гук.

А потім, то ж було на початку славнозвісної ери «деструкції»!.. Тим часом у нинішніх прозових спробах Слісаренка на «деструкцію», здається, ніщо не натякає.

Особливо, на мій погляд, треба протестувати проти таких речей, як «Президент Кислокапустянської республіки». Я би дуже був радий, коли б мені хто розказав, чому і для чого потрібні ці «історичні матеріали, зібрані безсторонньою людиною». Село Капустянка, виголошене українською народною республікою, з президентом своїм Яшком Голомозим, перебуває в стані війни з другим, більшовицьким селом Зеленим Яром, з матросом Федорцем на чолі. Перемагає Зелений Яр, і матрос Федорець об'єднує під своєю рукою обидва села. Все те з густим забарвленням шаржу й глузування! Ні думки, ні цікаво окреслених подій, ні мови,— взагалі нічого, що б виправдовувало оповідання в друку. Карикатурні постаті і вчинки не мають навіть того слабенького нальоту сатири, який властивий деяким епізодам теж антихудожнього, але принаймні літературного «Хуліо Хуреніто» Еренбурга... «Президент» Слісаренка — то якась мандрівка літературним порожняком по ведмежих кутках київського Полісся, а його гумор — то розпростерті обійми назустріч найгіршим зразкам малоросійської гуморески. Пригадуються: Петро Раєвський, Олександр Півень — товариство навряд чи приємне для Слісаренка, автора поезій «На березі Кастальському», «Поем» та навіть і деяких кращих оповідань цього збірника.

Бідна українська проза! Скільки тем, скільки стилів у сучасній прозі російській, німецькій, французькій! А у нас так мало уваги до того надбання, так мало охоти студіювати його. І так мало в нашій літературній атмосфері культури слова, що навіть досвідчений літератор, працюючи над інтересним завданням, раз у раз зривається в спрощення і вульгарність. А матеріали лежать облогами, і ґрунт для виробленого культурного стилю може бути!..

Широке поле невикористаних можливостей!..

ВОЛОДИМИР САМІЙЛЕНКО І УКРАЇНСЬКИЙ ГУМОР

В особі покійного В. І. Самійленка ми втратили талановитого майстра, що посідав своє власне і своєрідне місце в нашій поезії,— трохи осторонь її великого, уторованого шляху, але незмінно й безперечно — при тій дорозі, якою йшла до нас справжня культура слова.

Його постать не була постаттю поета-лірика. Правда, свого часу Франко, що написав про небіжчика такий змістовний і дотепний етюд, високо цинив його саме як лірика, вбачаючи в ньому рідкий приклад «поета-об'єктивіста», спеціаліста в більшій мірі, аніж хто інший, «лірики об'єктивної». Але нам, читачам нинішнім, на Франкову думку пристати тяжко. Що робити? Для нас Самійленко-лірик на другий план відтиснений іншими, яскравішими іменами, як Леся Українка, Олесь, Філянський, Тичина, Рильський. Все це, за винятком однієї хіба Лесі Українки, лірики *par excellence*. Супроти них Самійленко видається нам трохи блідим та анемічним: в ньому замало вибухового матеріалу: його емоція не має виразного індивідуального зафарблення,— і вірш у нього тече рівним та погожим струмком, не бурхаючи, завжди в берегах: не дивує нас ні раптовим піднесенням, ні мальовничим епітетом, ні тою безпосередністю «крилатого» звуку, про яку писав колись Фет:

Лишь у тебя, поэт, крылатый сердца звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души, и трав неясный запах.

Не минула ця риса і спостережливого погляду Франкового. «Чи він так держить свій темперамент у поводах,— дивувався він,— чи, може (і се мені видається правдоподібним), така вже його вдача, зрівноважена і проста, що не знає внутрішньої боротьби та безумних поривів. Ясно, безжурно й логічно іде він своїм шляхом, рівною ходою, не роблячи нам ніяких несподіванок, не збуджуючи ніяких надмірних надій...» І далі: «Не діждатись від нього ні палкої еротичної лірики в модернім дусі, ні грімких програмових покликів до громадської дійсності, ні широких ідейних перспектив, що вели б наш народ на якісь нові дороги». Або іншими словами: лірика Самійленка не має в собі здібності заражати й завойовувати читача. Трохи розмислова, інтелектуалістична, вона ніколи не здобуде собі великого поширення, так само як свого часу не викликала наслідувань, подібно до поезії Олеся або навіть Чупринки.

Досить буде одного прикладу, щоб навіч побачити цю емоціональну блідість Самійленка-лірика. От один із його, як на загальне признание, шедеврів: «Її в дорогу виряджали...

Її в дорогу виряджали
Сестриці, подруги й брати;
Всього найкращого бажали,
Скоріш вернутися казали
З не дуже довгої пути.

І не було плачу й ридання,

Коли сказали: «Ну, пора?»
Навіщо? Скоро час стрівання,
Прибуде знову їх кохання,
Знов буде — подруга й сестра.

Один там був: у його груди
Плачем сповнялися тяжким,
І думав він: «Вона прибуде,
Але мені нічим не буде,
Як не була раніш нічим».

Та він не плакав, хоч блищала
Сльоза невдержана з-під вій,
Бо чим вона для нього стала,
Вона зовсім того не знала,
А він не смів сказати їй.

Гайнівська тема (трохи підсентименталена), гайнівські ефекти (трохи ослаблені); манера, що в 90-х і в 900-х рр. давалася багатьом українським поетам, а у декого, напр. у Олеся, то навіть досягла певної довершеності («Вклонися йому ти...», «З серцем повним смутку-горя...», «На сірій скелі мак цвіте...» і т. п.). Просто дивно, як не дається вона Самійленкові! Загальна розтягненість вірша, обтяженість його чужорідними елементами — сухими рефлексіями та різними епічними, непотрібними по суті подробицями («Всього найкращого бажали...» і далі) — уймають поезії половину її ціни. А потім — хто цей він у натовпі сестер, подруг і братів? Сам поет чи хто інший? Володимир Самійленко в певний момент свого життя чи просто об'єктивно відтворений образ несміливого коханця? Трудно дати відповідь, коли всі почуття подано в їх загальному вигляді і зворушення авторового не бачиш ніде. І так скрізь. От октави «Україні», перший вірш у трьох дотеперішніх виданнях поета, вірш, що дає назву цілій збірці. Тут уже безсумнівно, — автор говорить від себе, робить признання, сподівається. Але його голос і тут не тремтить, не модулює; почуття формулюються чітко; періоди течуть впевнено і рівно; ніякий «ліричний не-порядок» не порушує їх стрункої логічної нанизаності.

І Самійленко мав рацію, коли (свідомо чи півсвідомо), знаючи за собою певну блідість у безпосередньому виливі почувань, цю млявість ліричного руху, шукав опори в логічних схемах та канонічних формах: в сонеті з його наперед визначеним розпорядком мотивів та образів, в октавах, секстинах, у всьому тому, що в певних рамках держить художні задуми.

Поет рефлексивний, раціоналістичний, розмисловий, він скрізь і завжди тяжів до епіграматичного стилю, до афоризму, до сентенції:

Хай тільки кожен обробить своє невеличке поле,
І зацвіте вся земля цвітом хорошим, рясним.
Кожний працює нехай хоч для рідного тільки народу,
І всі народи землі будуть щасливі тоді.

Дидактична струя чи не найлегше одстоювалась в його простих, неоздоблених і чітких рядках. В своїх дидактичних, «учительних» поезіях він ніби окрилявся часом, і щось подібне до пафосу проблискувало в ньому. І тому така шкода, що він, завжди пасивний і лінивий, не продовжував своїх «Дум буття», розпочатих друком у ЛНВ за 1917 р. Правда, уривалося йому інколи і тут. Коли думка надходила зовні і не виношувалась довший час під серцем, він був не сильний і в цьому жанрі. Невеличка криниця безпосереднього ліризму не відсвіжувала його намислу, і не підтримана бліда емоція припускала перетворення його поезії (найчастіше це були вірші *rag occasion*) в римовану прозу: офіційні кантати, марші, присягальні та привітальні тексти. І таких віршів у Самійленка чимало («Вінок Шевченкові», «Наша славна Україна», «Поки душею я не втону в іще...», «Пам'яті Глібова», «Привіт тобі, зелена Буковино...»)

Ця порівнююча блідість поезії признань та інтимної сповіді, проте, надолужується у Самійленка своєрідністю його сатиричного хисту, майстерністю його ямбів і дотепом його гумористичних куплетів. Тут його справжній поетичний фах і найцінніші його здобутки, що визволяють його від усіх докорів за млявість його чистого, «пісенного», ліризму.

«Звичайно від лірика чекають,— писав колись один з чільних символістів російських,— особистих признань та інтимної сповіді музично схвилюваної душі. Але ліричний рух ще не робить із цих признань пісні... Лірик новочасний здебільшого розповідає про пережите та наміряне. Лірика перетворюється на монолог, в якому на нас діє не так уже безпосередність музичного відгуку, як розповідникове слово та його сила переконання»¹. Так починає панувати знову давній ямб, поезія роздуму та рефлексій, вірш, у якому найповніше виявляється, мовляв за другим літературознавцем, «речевая стихия»². Виписані слова дають досить повну і влучну формулу для означення поетичного обличчя Самійленка. Справді, у нього не знайти зворушливих романсів, як у Олеся, ні екстатичних гімнів, як у Тичини,— не знайти пісні: він — ямбограф.

Навели Самійленка на цю його поетичну дорогу, як ще указав колись М. Богданович³ російські поети, і перш за все Лермонтов. Лермонтов, розуміється, не як творець «Горных вершин» та «Есть речи: значенье темно иль ничтожно...», а як автор декламаційної «Думи», «Кинджала», «Не верь себе» та «Последнего новоселья». М. Богданович вбачає вплив усіх цих речей на «гражданских стихотворениях Самийленка». І на доказ зіставляє строфи з «Не вмере поезія»:

І поки на землі ще є одна сльозина,
Поезія її нащадкам передасть;
І поки на землі ще втіха є невинна,
Поезія в її ще радощів додасть —

з відомими рядками: «И если не навек надежды рок унес, Они в душе моей проснутся; И если есть в очах застывших капля слез, Они растают и прольются». Число таких прикладів можна ще побільшити. Чим не по-лермонтовськи, не вважаючи на всі модернізми словника, звучить, наприклад, оця строфа із «Людськості»:

1 Вячеслав Иванов. По звездам.— С. 352—353.

2 Ю. Н. Верховский. Поэты пушкинской поры.— С. 19 і далші.

3 Украин. Жизнь.— 1916.— Кв. VII—VIII.

Найкращі пориви, гарячі почуття
Розсікли ми ножем холодним міркування
І склали ми собі розмірене життя
Без глибини думок, без сили поривання.

Але, приймаючи всі ці спостереження та вказівки Богдановича, ми мусимо зробити одно застереження. Розпочавши з російських поетів, Володимир Самійленко ними не обмежився. Від російських ямбографів він перейшов до самого законодавця ямбографічної моди Огюста Барб'є (1805—1882), що його «Ямби й поеми» мали в свій час успіх серед поетів російських. Перший слід читання Барб'є — переклад його «Поступу» — знаходимо у Самійленка наприкінці 80-х рр. А широка філологічна освіта і начитаність поета дозволяють думати, що не лишилися невідомі йому й Архілох (хоча би з курсів грецької літератури), і Горацій з своїми еподами, і декламації Гюго; що, таким чином, ті 10—12 речей ямбічного роду, що прикрашають збірник «Україні», є плід хорошої літературної виучки. От вони всі: «У сумний час», «Вже годі плакати...», «Поступ (із ямбів Барб'є)», «26 лютого 1890 р.», «Невже для нас...», «Не вмере поезія...», «До поета», «Людськість» і «Сон». Сюди ж тоном і характером відноситься і знамените, як казав Франко, «*carmen saeculare*» українського неробства та псевдопатріотизму — сатира «На печі», що одрізняється од усіх попередніх тільки анапестовим своїм метром.

Ямби Самійленкові не треба вважати за зовнішнє лише наслідування Барб'є. Це не механічно-грубе вкопування галло-римської рослини в український ґрунт, — це розумна й обережна її акліматизація. Межи «Ямбами» Барб'є і самійленківськими поезіями з «Україні» різниця не менша, як між діяльною і бистрою вдачею француза і флегматичною споглядальністю лівобережного українця. Хто знав небіжчика В. І. Самійленка, той одразу уявить собі всю різкість цього контрасту; хто не знав, той нехай звернеться до старої статті Франка: там він знайде десятком мальовничих подробиць схарактеризований образ поета — «образ вдачі зрівноваженої і трохи квієтистичної», — «правдивий тип лівобережного українця, важкого на ініціативу, склонного до рефлексії й задуми, наділеного тонким гумором і сатиричною жилкою». Ця типова українська вдача (правобережна чи лівобережна? може, й справді лівобережна, полтавська) виглядає з багатьох Самійленкових поезій. Варт приглянутись до таких гумористичних приказок, як «Божий приклад», «Невдячний кінь» або «Мудрий кравець», щоб одразу розпізнати органічну близькість Самійленка до задокументованих етнографічними записами утворів народного гумору. Та сама благодущність, добра, нев'їдлива посмішка, трохи лукавства і чимало — епічної споглядальності.

Порівняймо для прикладу найдошкульніший з самій-ленківських ямбів — його «Сон» — з якоюсь із прославлених речей Барб'є, хоча би з його «*Idole*» («Кумир»). Вірш присвячено Наполеонові. Барб'є малює Францію в добу її героїчного піднесення революційного, коли над країною стояв месідор, палючий місяць жнив. Прекрасна Франція мчить наосліп, як благородний кінь, що не зазнав ще ні мундштука, ні острогів. І от маленький корсіканець аих *cheveux plats* скакає на її хребет, стискає боки острогами і, переламавши хребет, кидає розчавленою на шляху. Низка поетичних картин закінчується патетичною інвективою (уступ V):

Ainsi passez, passez, monarques debonnaires,
Doux pasteurs de L'Humanite... etc.

Отже, минайте нас, владики благодущні,
Ласкаві пастирі Людства... і т. і...

Подібне побудування і в лермонтовському «На смерть Пушкіна». Перша частина — наративна, розповідна, відзначена стриманою поважністю тону («Погиб поэт, невольник чести»); друга, навпаки, вся повна метання і ліричного руху, прекрасно підкресленого нерівністю рядків («И он погиб и взят могилой...»); і, нарешті, третя — палкий, нестриманий випад, вибух, цілий фейерверк ліризму:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов...

Тим часом у Самійленка жадного степенування в чуттях, жадної градації у вислові, ніяких на ефект розрахованих кінців. Авторіві сниться сон: велике свято, ясна зала, накриті столи... Приходять гості і, не привітавши господарів, одразу накидаються на їжу.

І бенкет розпочавсь. Як хижі ті вовки,
Глитали гості нашу страву,
А ми сховалися в далекій кутки
І відтіть їм співали славу.

В міру того як гості напиваються, ростуть їх претензії. От на їх наказ господарі приносять бичі — на себе; от вони зрікаються для них честі, гідності, взаємної дружби і товариської солідарності; от вони видають на муку власну матір:

І снилося мені: ми матір волокли
Хто за косу, а хто за ноги;
Зривали одіж їй, і били, і товкли,
Аж кості хрускали в небоги.
І стався дикий крик пекельний, навісний!
Враз бризнули струмки криваві...

І тут раптом, у момент найбільшого напруження, коли читач жде ліричного вибуху, чекає громів на адресу старої дворянсько-реакційної Росії (алегорія досить прозора!), чогось на зразок Франкового: «Тюрма народів, обручем сталевим...» — епічна рамка нараз м'яко і гармонійно замикається:

Тут кинувсь я від сну, але той сон страшний
Мене не кидає й на яві.

Ліричне піднесення не наступає; пафос не збуджується в нашому поетові. Нащо йому цей зайвий клопіт? Скептичний, неохочий до маніфестування своїх почувань, він не

любить показуватись на трибуні та декламувати людям про власні болі. Він воліє ховатися за свої картини: факти, мовляв, досить пророчисті і говорять самі за себе.

Тим часом «Сон» — то найгостріша річ у сатиричному надбанні Самійленка. Інші речі, як наприклад «До поета» («Поете, не хвались, чи маєш хліб чи ні...»), не мають і половини тієї дошкульності та гостроти. До Ювеналових бичів справа не доходить ніде. Та й якої гостроти сатиричного погляду можна ждати від поета, такого добродушного й лагідного, що навіть з провінціального графомана, фігури в наших умовах найодіознішої (справжнє громадське лихо!) робить сливе симпатичну постать? Читаючи Самійленкове «Горе поета», ми готові помириться навіть з настирливою претензійністю цього невизнаного генія. Так страждає він у нашого поета! Такий він нещасний і прибитий! «В його твори лойову вгорнули свічку».

Так репрезентовані в Самійленковій манері м'якість і споглядальність народного гумору приводять до утворення своєрідної української редакції традиційного барб'є-лермонтовського ямбу. В епічній повільності, в золотій усмішці розпускається ораторський пафос і ямбічна гіркість Самійленкових попередників; рефлексія, тиха меланхолійність лівобережної натури притлумлюють їх різкий тон.

Але Самійленко лишиється в пам'яті читачів не тільки своїми ямбами. Не менше знаний він і як творець сатиричного куплета, неперевищений досі майстер віршового фейлетону, представник злободенної версифікації, як акліматизатор куплетної манери старого Беранже.

Беранже внутрішньо ще ближчий Самійленкові, як Барб'є. Невимушена веселість, ясність, навіть деяка «фривольність» Беранже рідніші йому, аніж шорсткуватий кінець кінцем пафос автора «Ямбів та поем». Але і тут (так само як і в ямбах) Самійленко воліє студіювати літературну манеру, засвоювати, щоб потім пристосувати до українського ґрунту і обставин, аніж копіювати по-ученицькому чи то з чужомовного оригіналу перекладати. З Беранже він переклав усього три речі: «Пташки» (друк. 1888 р.), «Цар Горох» (1897) і «Сенатор» (1906).

Це перші переклади з Беранже в нашій літературі, і мало не єдині варті цього наймення (треба ще згадати «Тугу за краєм» в перекладі О'Коннор-Вілінської)... Цікаве зіставлення! У Франції слава Беранже процвіла в 20 — 30-х рр. XIX століття, а його «Chansons» виходили межі 1815 та 1833 р.,— пригадаймо пушкінського графа Нуліна, що з'являється з Парижа в «Петрополь» «с bons mots французского двора, с последней песней Беранжера»; в російській літературі він став популярний в 50 — 60-х рр., знайшовши собі талановитого тлумача в особі В. С. Курочкіна,— пригадаймо Шевченка, що, повертаючись з каспійського вигнання, записує до свого «журналу» як літературну новину «Навуходоносора» Беранже в курочкінському перекладі. А у нас тільки під рукою Самійленка блиснула його посмішка і прозвучали його рефрени!.. Зате, правда, ми можемо пишатись, що наші переклади можуть сміло посперечатись з російськими, а подекуди то й перевищити їх. Варт порівняти Самійленкового «Сенатора» (в оригіналі «Senateur») з «Знатным приятелем» Курочкіна, «Царя Гороха» з усіма російськими переспівами п'єси, щоби пальму першості вручити українському перекладачеві. Для прикладу спинімося на кілька хвилин на текстових зіставленнях.

У Беранже цей самійленківський «Цар Горох» має назву:

«Le roi d'Yvetot».

Il était un roi d'Yvetot,
Peu connu dans l'histoire,
Se levant tard, se couchant tot,
Dormant fort bien sans gloire,
Et couronné par Jeanneton
D'un simple bonnet de coton,
Dit-on.
Ohi ohi oh! oh! ahl ah! ahl ahl
Quel bon petit ro; c'était là!
La, la!

Пізніший російський перекладач І. Тхоржевський (перекладач не з останніх, цікавий у своїх працях над віршами Гюйо, Вьєле-Трифіна, навіть А. де Реньє) переказує цю чарівну *chanson* так блідо і так сухо. Король Івето перетворюється у нього на якогось невиразного «Легендарного Короля».

Жил да был один король —
Где, когда нам неизвестно
(Догадаться сам изволь),
Спал без славы он чудесно,
И носил король-чудак
Не корону, а колпак —
Правда так!
Ха-ха-ха! Ну не смешно ль,
Вот так славный был король!

Самійленко зробив інакше. Він зукраїнізував постать короля. Поет, органічно близький до народного гумору, він так до речі пригадав легендарних українських «царя Панька» і «царя Гороха», що правили ще тоді, «як земля була тонка» і «людей було трохи», замінюючи непромовисту для не французького вуха фігуру *Roi d'Yvetot* фігурою знайомою і зрозумілою. От його симпатичний «Цар Горох»:

Колись був добрий цар Горох,
В історії незнаний.
Без слави добре спав за трьох,
Немов простий підданий.
Замість корони тільки й мав
Ту шапочку, що надівав,
Як спав.
Ах, ах, ах, ах, ох, ох, ох, ох!
Який був добрий цар Горох!
Ох, ох!

Переклад, проти якого нічого не можна сказати! Ритм достоту віддає ритм оригіналу; зміст ніде не розходиться з змістом первотвору. Так спочутливе звучить це щиро укра-

їнське «ох, ох!» замість безтурботно-веселого гальського (від Рабле та Кола Брюньйона) «La, La!» І так відрадно зазначити, що не вважаючи на свою близькість до народних персонажів гумористичних і народного духу, автор ніде не падає до «малоросійщини» епігонів Котляревського.

Від манери Беранже пішли й оригінальні Самійленкові фейлетони, тонкі й культурні. Вони досить численні, і для більшості з них характерна куплетна з рефренами форма: «Горе поета», «Ельдорадо», «Патріота Іван», «Возсоединенний Галичанин» (з рефреном: «О дайте, дайте сто рублів слугі всеруської ідеї»), «Весняний спів», «Новий лад»: «Думацяця», «Истинно-русские заслуги» (з рефреном «Зате так мало в нас небитих і конституції нема»). Але розуміється, не тільки один Беранже допоміг Самійленкові знайти секрет віршованого фейлетону. Так само, як ямбографів та Беранже, простудіював він і Гайне (пор. «Те Deum»), і Олексія Толстого («Ельдорадо»):

Поразмыслив аккуратно,
Я избрал себе дорожку,
И иду по ней без шума
Понемножку, понемножку.

І простудіював як майстер, щоб використати свідомо, навіть загостривши деякі можливості, що таїть у собі та чи інша форма.

Хороша літературна освіта і обумовлена нею культурність сприйняття, свідомість своїх сил і зорієнтованість у поетичній техніці ніде не дозволили Самійленкові упасти в грубість і несмак. Так, напр., він ніде не зриває з народно-гумористичною основою (хоч і не колекціонує її утворів, як Руданський), і, проте, скрізь дає тонкий літературний продукт. «Золотий народний гумор», запліднений сприйняттям і засвоєнням кількох витончених манер,— сублімується, удосконалюється, прокидає для себе нові, цікаві і почесні стежки.

В цьому — велика повчальність літературної постаті Самійленка. Всім відомо, що ми маєм могутні поклади народного гумору; навіть в елементарних підручниках географії фігурує гумор як характерна риса українського світовідчуття. А тим часом наші гумористичні журнали, що коли-будь виходили, справляють враження убоге і сумне; і багато наших гумористичних письменників видаються грубими і часто безпорадними. Гулак-Артемівський, дещо у Стороженка, казки та куплети Кропивницького, дещо у Винниченка — який силуваний і примітивний сміх, яка вульгарна в своїй підкресленій конкретності мова! І що найгірше: кілька літературних появ цього року не дають змоги твердити, що цей сміх і ця мова віджили цілком. Безперечно, на ґрунті нашого «гумористичного» світовідчуття колись мусить зрости сильний і гідний свого імені український гумор,— але... чи не треба для цього нашому письменству засвоїти справжню культуру письма і взяти під розвагу Самійленків приклад?

ПОЕЗІЯ ОЛЕСЯ І СПРОБА НОВОГО ЇЇ ТРАКТУВАННЯ

Останніми роками (1924 — 1925) вийшли два збірники вибраних поезій Олеся: один за кордоном, у Празі, другий у нас, на Наддніпрянщині,— дві книжки, такі подібні характером, але такі відмінні поглядами та міркуваннями, що їх продиктували і покликали до життя¹. Перший збірник поезій — празький — зроблений рукою самого поета, напутствований статтею, повною пієтету та інтимного з ним споріднення, викликаний бажанням дати емігрантському читачеві хоч би антологію з творів «найбільшого з нині живучих поетів України». Другий збірник — київський — повстав заходом історика письменства, і проказано його бажанням дати текст українського автора українізованому громадянину та українській школі,— і видруковано його в супроводі передмови, що перш за все дає відчуття ніж аналітика.

Автор вступної статті до празького видання, М. С. Грушевський починає згадкою про ті роки, коли «все українське життя знаходило найповніший вираз у літературі», і «кожний літературний успіх відзначувався як поступ на цілیم полі національного будівництва». Нині інший час. Нині, на думку М. С. Грушевського, «нацією опанувала ідея політичної акції», і «література стала Сандрільйоною, призначеною сидіти в попелі живих надій». Треба віддати їй належне значення і, звертаючись до поезії Олеся, «піднести роллю поезії і літературної творчості взагалі»².

Підказане міркуваннями громадянина й патріота, трактування Олесевої поезії у М. С. Грушевського в цілому не розходиться з традиційним: «муза гніву і зневір'я», «мистецтво півтонів», «музичність вірша» і т. д.,— все те, що вже зустрічалося в українській критиці. Нове в його статті — низка тонко впійманих рис в характеристиці інтимної лірики Олеся та ще кілька малознаних досі біографічних даних, очевидно, добутих з перших рук.

Цілком інша висновками і тоном приложена до київського збірника стаття П. П. Филиповича. Вона явно розходиться з усіма попередніми оцінками українськими. Автор її пробує, ризикуючи, зібрати в суцільний образ те, чого лише побіжно торкалися деякі і нечисленні з критиків — ті, що розглядали поезію Олеся на певному віддаленні і тому ставилися до неї спокійно й об'єктивно. Не дивно, що, зачитана як доповідь в історично-літературнім товаристві при академії, стаття П. Филиповича викликала гарячий вимін думок, занепокоївши багатьох слухачів. Газета «Більшовик» у своїм звіті про засідання зазначила навіть (дещо спрощуючи думки доповідача), що художню, ідеологічну і моральну смерть Олеся було в ній намальовано хоч нерішучо, але досить повно; закиди доповідачеві з боку А. В. Ніковського і інш. газета розцінювала як спробу «гальванізувати трупа»³.

Про смерть Олеся говорити не будемо: на віддаленні кілька сот верстов трудно сказати, б'ється серце поетове чи вже спинилось. Але певний відплив читачів від Олеся і колізія двох розбіжних трактувань поета — факт безперечний.

1 О. Олесь. Вибір поезій (1903—1923) зі вступною статтею Мих. Грушевського, накладом С. Лаврова.—С. XVI+168. Прага, рік не позначений.— О. Олесь. Вибрані твори. Редакція та вступна стаття П. Филиповича.— Книгоспілка, Літературна бібліотека.— К., 1925.— С. XLVII+158.

2 Це була думка широких кіл на еміграції. Пор.: «Обеззброєні мілітарне, ми вхопилися за духовну зброю, яка під час фізичної боротьби спочивала в піхвах,— зброю міцну, сильну, непереможну — національне мистецтво». Євг. Маланюк. Pro domo sua.— Веселка,— 1923.—7—8.

3 Більшовик.—17 червня 1925.—Ч. 135 (1330).

Мені особисто легко зрозуміти той пістет до автора «Журби й радості», що ще пробивається в статті М. С. Грушевського і усному виступі А. В. Ніковського. Пригадую свої перші враження від Олеся р. 1906 — 1908; як я вишукував його поезії по тодішніх декламаторах; як вражали вони мене свіжістю і безпосередністю, приємною відсутністю банально-цинічних фраз та учительного тону старіших поетів. Свої симпатії до Олесевої поезії я переносив навіть на «Парубоцькі літа» («Парубоцькі літа — то бурхливий потік»), вірш зразково слабкий і ніколи потім не передрукований. Газетна звістка: «В Київ прибув і редакцію «Ради» одвідав наш відомий поет О. Олесь» мене хвилювала, а 21 чи 22 жовтня 1909 р., прослухавши на літературній вечірці українського клубу в авторовім читанні поему «По дорозі в казку», я, пам'ятаю, записав у щоденнику кілька безладно захоплених фраз. Тої ж зими, на другій вечірці, почувши кілька докорів на адресу Олесевої мови, я щиро був здивований: мені здавалося, що українська мова «Журби і радості», «По дорозі в казку» і 2-ї книги поезій бездоганна.

І все-таки, не вважаючи на свій давній захват, що колись цілий день носив мене по місту з книжкою «Української Хати», де вперше було видрукуване «Щороку», — мушу признатися, що майже цілком приймаю нинішню оцінку П. П. Филиповича. Для мене ясно, що перший український поет доби «межи двох революцій» більшою частиною свого художнього набуtku не переступив межі 1917 року і для нинішнього читача має інтерес здебільшого історично-літературний. Або, як до речі цитує П. П. Филипович пушкінського Фінна з «Руслана і Людмили» —

...против времени закона
Его наука не сильна.

Чому ж Олесь, при всьому своєму, безперечно, великому хисті ліричному, при своїй «королівській» поставі, про яку писав, розвінчуючи Чупринку, Я. Можейко в «Літературно-Артистичному Альманахові» за 1918 р., не витримав огняної проби нової революції, не впорався з її художнім замовленням? В давнішній своїй статті (Нова укр. поезія. — 1920. С. XII) я пробував знайти пояснення цьому «в браковій ідеології, в вузькості поетичних обріїв». Зм'якшуючи деяку різкість формулювання, я ладен прийняти цю думку й тепер і гадаю, деяке обґрунтування їй можна знайти в тих цікавих біографічних даних, які приносить стаття М. С. Грушевського.

В порівнянні до Лесі Українки, Самійленка і другорядних поетів 90-х рр., умови літературно-громадського розвитку Олеся були досить несприятливі. Його дід і вихователь — орендатор панського маєтку на Слобожанщині; його рідні місця — сугуба провінція, верхоріччя Сули, трикутник межі Лебедином, Сумами та Білопільям, околиця «заштатного» місця Недригайлова. В його найближчій оточенні — нічого, щоби стимулювало ранній розвиток творчості; ні людей, ні книг, — і перша школа його — «маломістечкова», «мізерна й обридлива» з немилосердною катівнею і безнастанною «довбежкою». Тільки в Деркачах, в середній хліборобській школі (під Харковом) будяться в поетові літературні інтереси: він видає з К. Треньовим (пізніше автором «Владики», соковитим белетристом російським) шкільний журнал, проводить театральні вистави (маю ці відомості від одного з шкільних товаришів Олеся) і пробує свої сили одночасово в поезії російській і українській. Лише полтавське свято 1908 року (відкриття пам'ятника Котляревському) своїм громадським піднесенням і новими літературними знайомствами

вирвало Олеся з табору «безразличных і обоюдных» (М. С. Грушевський). «Земський статистик О. І. Кандиба зв'язався з харківською Громадою і вирішив зробитися українським письменником під прибраним найменням Олеся. Року 1906 поет уже в Петербурзі. З архіву пок. П. Я. Стебницького видно, що в нього був намір перейти з Харківського ветеринарного інституту до Воєнно-медичної академії, і що ця думка обходила не тільки його, але й петербурзьку Громаду, яка привітала в ньому «нову поетичну силу». В січні 1907 р. в Петербурзі накладом видавництва «Будучина» вийшла перша книжка його поезій «З журбою радість обнялась».

Переглядаючи цей ряд фактів, мусимо визнати його порівнюючу бідність на літературні стимули та громадські враження. Тут нема ні спеціальної літературної освіти, як хоча би у Самійленка, ні глибоко пережитих впливів ідеологічних, як у Лесі Українки, з її драгомановською наукою та соціалістичною лектурою, ні практичної роботи і планів народника, як у Коцюбинського з його «тарасівством» і такими оповіданнями, як «Посол Чорного Царя». Учившись по провінціальних школах, довгий час осторонь від суто українського середовища літературного, Олесь в своїй громадській поезії менш, ніж хто інший, базувався на безпосередніх враженнях українського громадянина. Звідси певна «літературність», виводний характер його лірики на громадські теми. Ефектна й барвіста, вона відбивала російську поезію 80-х, 90-х, 900-х рр. П. П. Филипович указує на Горького з його «Піснею про сокола» та «Буревісником», відзначає внутрішню подібність Олесевого: «У помсті сліпий за волю на бій», з «Землею і свободою» Василевського, нотує навіяність деяких поезій Олеся популярними під час 1905 року російськими революційними піснями («Ми не кинемо зброї своєї» — і так звана «російська марсельєза» «Отречемся от старого мира», жалібна пісня «Хай душі, що повні печалі і сліз...» — і марш «Ви жертвою пали...»). З цим твердженням сходиться усний переказ, ніби ще в Деркачах Олесь писав громадянські вірші на зразок П. Я. і інш. З цим спадається і оповідання П. Я. Стебницького про те читання Олесевих поезій, яке відбулося в Петербурзі серед тіснішого гурту громадян, але в присутності кількох літераторів російських. Літератори-росіяни не поділили захоплення українських читачів і почитувачів: теми, образи і ритми Олеся видалися їм не новими і не свіжими.

З переспівуванням російських громадянських поетів, з «загально трактованими відгуками російської боротьби» у Олеся перемішалася ще українська романтика трохи обивательського типу: «Казка старого млина», ідилічно, присолоджений, інколи елегійний пейзаж:

Розвалилась рідна хата,
Рідну греблю рознесло...

гімни зцілющій та відновлюючій силі землі («Дівче, будь рада теплу та весні...»), інколи героїчні спогади козаччини і погляд, втуплений в минуле. В книзі М. Драй-Хмари знаходимо звістку, що Л. Українка любила зіставляти свою «Лісову пісню» з «Над Дніпром» Олеся. «Вона була вражена тим, що майже одночасно з'явилися три однакових по тону й композиції речі — Олесево «Над Дніпром», «Тіні забутих предків» Коцюбинського та її «Лісова пісня»¹. Але по справедливості треба сказати, що Леся Українка з своєю

1 М. Драй-Хмара. Леся Українка, життя й творчість.— С. 49.

драматичною казкою, заснованою на багатолітнім вдумуванні етнографа в міфологію та життєвий обряд Волинського Полісся, і Коцюбинський з своїм естетичним інтересом до цікавого й архаїчного краю, інтересом, що приводить його до пильних студій над етнографічними джерелами, без порівняння вище стоять від театрального-оперного, трохи бутафорського романтизму Олеся,— того романтизму, якого досить було у рядового українського інтелігента і який живився (на це вказував А. В. Ніковський) «Гетьманом Дорошенком» та іншими історичними п'єсами на сцені українського театру.

Ці відгомони російської народницько-громадянської «с-р»-івської, так мовити б, поезії, сплетені з рештками українського, не вельми барвистого, романтизму і дали поезію чепурну, але неглибоку, повну загальних трактувань, не позначену яскравою індивідуальністю. Зіставмо для порівняння поезії про 1905 р. Вячеслава Іванова і в Олеся,— оте колись знамените:

Сатана свои крылья раскрыл, Сатана
Над тобой, о родная страна...
И Христос твой — сором: вот вдут на погром
И несут его стяг с топором...

з олесівськими «Ха-ха, ха-ха, краса яка!» або «Ви мужа убили», віршами, сливе тотожними тематично; зіставмо «Озимь» В. Іванова:

Как осенью ненастной тлеет
Святая озимь, тайно дух
Над мертвою могилой веет,
И только душ тончайших слух
Незадрожавший трепет ловит
Меж темных глыб,— так Русь моя
Немой смерти прекословит
Глухим зачатъем бытия...

цю поезію, повну непохитної, хоч і стриманої в вислові, віри в неминучість справжнього буття — з фразеологічною «буєстю» Олеся, з морем, що «піниться, і летиться в обіймах сонячних, і сяє, і тремтить», з чайками, котрим поет не радить плакати, «коли іде боротьба за волю і життя», з «ясним відблиском» і «вороттям» сонця («Яка краса...»). В першій випадку — своєрідне, виразно-індивідуалізоване чуття і образ по мірці цього почуття; в другій — користування образами готовими і умовними, повний набір уже зужитих кліше. Олесівські орли й соколи, леви й потоки, що «століття зносили гніт», а потім «розірвали кайдани» — мають численних родичів, братів і сестер, дуже подібних до них з обличчя, мало не двійників, в російській і українській поезії. Ремінісценції з українського минулого не надають олесівським поезіям свіжих оригінальних рис: його концепції старовини теж віддають чимсь загальним, уже відомим. Ці сподівання, що

... військо козацьке в своїх жупанах
Розіллється морем по чорних лугах...

або це порівняння грози до гетьмана і козаків:

Наче гетьман з козаками
Понад хмарами гуля,
І із лука блискавками
В ворогів своїх стріля —

справляють не сильне враження... живе чуття в них «засноване фразою, шаблоном, якого хотілося б не бачити».

І, проте, українське громадянство привітало Олеся як поета-громадянина і виразника своїх дум. Схвильоване і розбуджене революцією, воно, як пушкінська Татьяна, ждало «кого-небудь», хто б висловив його настрій. А Олесь для ролі виразника годився більше, ніж хто інший з його поетичних однолітків. Легкий і рухомий, музичний, він краще сприймався і більше промовляв, ніж Черкасенко з своїм «Дзвоном»:

Я вгорі, я на дзвіниці,
Я на варті, стережу.
Серце маю я із криці,
Як ударю, розбуджу.

Сліди цієї оцінки позначаються ще у С. Єфремова в його «Музі гніву і зневір'я» (К., 1910). Цитуючи олесівське: «Вамказано: любіть братів», С. О. Єфремов погоджується, що від шевченківського «послання» українська поезія мало знала таких щиро поетичних, біблійним пафосом овіяних слів. Але в другій частині брошури, переходячи до поезій пореволюційних, перейнятих почуттям розпуки, писаних «на крилах розпачу», С. Єфремов близько підходить до оцінки Франкової. В своїх перших бадьорих поезіях чи не був Олесь лише «недовідомим органом народного духу»? Чи не був його ідеологічний багаж занадто легким? Чи не тому так скоро надломилася його патетика? І чи не від незнання Олесевого пливе безоглядний песимізм в останній час його діяльності? — так тьмянить С. О. Єфремов веселковий ореол навкруги прославленої було «музи гніву».

Справді. Звертаючись до третьої книги О. Олеся, де смуга ліквідації позначилася цілковито, знаходимо повну картину журби і зневіри. Поезії цієї книги говорять вже про вищу нерозгадану силу, сліпий фатум, що робить собі сміх з людини — і скрізь у природі виявляється. Поет почував, ніби «якась таємна сила... уста камінням придушила»...

Пливуть літа, коли б літа — віки минають,
А храм, прекрасний храм в думках,
До мене йдуть, мене втішають
Брати з цеглиною в руках.

І раді так отій малій цеглині!..
Як діти тішаться малі...
А люд блукає по пустині
І Бог далеко від землі.

Подібна картина безплідного блукання в поемі «По дорозі в Казку»: герої гинуть дорогою, а натовп неспроможний своїми силами вибитися на правдивий шлях. В цьому і лежить вся відмінність Олесевого героя від Данко з горьківської «Старухи Изергиль». Данко, щоб урятувати люд, виривав власне серце і освітлює дорогу; з нього правдивий провідник. Тим часом Він у Олеся хитається весь час, на висоти не захмареного сумнівом чину підіймаючись лише моментами, і тому падає жертвою своєї нерішучості,— образ і подоба самого Олеся, рядовий громадянин, якому обставини накинули чужу його природа роллю.

Взагалі, що далі, то все більше поезія Олеся стає на шляхи розпачу і туги. Вона і раніше любила спинятися над усіма непристосованими до життя і життям одметеними, над усіма призначеними на загин і офіру. Ці ноти звучали в «Айстрах», що ждали сонця і вмерли удосвіта, в «Конвалії», що прокидається несподівано серед дико незрозумілої їй кімнати; в червоному маку, що виріс на скелі, відкритій вітрам; в баладі-думі про Вдову і її сина Незнаєчка, в «Пісні сліпих». Тепер ці мотиви звучать настирливо. Русалка, що заснула серед озера і раптом прокинулася на висохлому його дні; наймичка з піснею — кривавим плачем Старовини, що тоне у панській пісні; лебідь, що вмирає серед хвиль, розбудивши до дальшого лету всю свою зграю. І особливо — страшний «Танок життя».

Про схід сонця, про схід сонця я вже одспівав,
Може, струни, мабуть, струни, граючи, порвав...
Я не знаю, я не знаю: люди... люди злі,
Я ж конаю, умираю на старій землі.

Жах перед завтрашнім днем, перед темним і незнаним прийдешнім стає потім навичним виразом поетового обличчя. Привітавши 1917 рік і «місто в прапорах», він нараз серед гімнів революції переймається лиховісними передчуттями:

Вона прийшла як мрія довгождана,
І вийшли всі назустріч їй,—
І всі кричали їй: «Осанна
І Благословенний ранок твій!»

І враз усмішкою гіркою
Її всміхаються уста...
І враз показує рукою
Нам на Голгофу! На хреста!

«Те, що писав Олесь, починаючи з 1917 року, не визначається силою і оригінальністю; не звернули на себе пильної уваги критики й читачів ні перші бадьорі відгуки на знищення царату, ні пізніші сумніви й вагання, ні абстрактна патріотка, ні емігрантські жалі». Емігрантські поезії Олеся:

В вигнанні дні течуть, як сльози,
Думки в вигнанні сплять, як мертві...

віддаляють його і від молодого, бадьорішого покоління еміграції (Маланюк, Дараган). Обмеженість Олеся старим образним матеріалом відсунула його на другий план перед Тичиною з його «Золотим Гомоном» і «Скорбною Матір'ю», пересадивши першу колись скрипку на другорядне місце в оркестрі.

Як в обсягу громадянської лірики Олесеві перешкодили «літературність», навіяність його поезії,— так в обсягу лірики інтимної йому на заваді стала певна недостача літературних ідей. Поетична манера Олеся найчастіше відносилася до річища символізму. В статті П. Филиповича показано порівнюючу простоту суттю своєю далекого від символізму поетового світовідчуття: воно все в наївному протиставленні життя і мрії, прози і поезії. «Все те, що звичайно трапляється в нашому житті, все буденне...» вважається за прозу. «Поезія мислиться в природі, не займаній людською рукою», при «місяці і зорях, в тінях і тайнах ночі, з її соловейком, у весні», що кличе до життя «квітки й метеликів». Це те епігонство старого романтизму, що трималося в поезії російській і нашій дуже довго, опускаючися все нижче і нижче. Олесь на деякий час своїм хистом, безпосереднім і сильним, підживив його і роздмухав: «огонь, що в попелі дрімав» ожив і спалахнув, але на короткий час, ожив, щоб погаснути потім назавжди. Навіть символи Олеся нічого спільного не мають з тим обростанням предмета складним і химерним матеріалом асоціацій, що характеризує символічну поезію Малларме, Вяч. Іванова, Іннокентія Анненського, Блока і т. д. «З нього дуже поміркований новатор, і вмє знаходити образи, не вишукуючи їх... Його образи чарують, і разом з тим жадного не треба напруження, щоби їх розшифрувати»¹. Нескладний щодо суті літературний продукт і пізніший символізм Олеся, символізм драматичних його етюдів. Живиться він здебільшого Метерлінком, але бере його трохи поверхово, спрощуючи багатозначність його образів. Одна з кращих сторінок в статті Филиповича показує, як, орієнтуючись в своїй «По дорозі в Казку» на метерлінківських «Сліпців», Олесь використовує їх лише зовнішньо, поминаючи характерну для символізму тему про обмеженість пізнання та одвічну сліпоту людини. У Олеся в його поемі перед нами «проблема громадського щастя та взаємин одиниці й колективу»... Що ж до символізму олесівських «Айстр», то чи не ближчий він до «однозначного алегоризму», аніж до «поліфонії» справжньої символічної творчості?

Але ці ніби суворі висновки зовсім не значать, ніби прихильники нової оцінки відкидають історичну роль Олеся. Навпаки, вони прекрасно знають, яким кроком Наперед були його поезії в порівнянні до версифікаційного продукту його старших сучасників. Варт лише зіставити олесівське «Сміються, плачуть солов'ї» з моралізаторством Чернявського «Тільки кохання нас зносить вгору» або «В небі жайворонки в'ються» з дидактичним «Жайворонком» Грінченка². Та навіть і ті поети, що взяли собі за зразок гайнівську манеру (Л. М. Старицька-Черняхівська, А. Ю. Кримський) дуже далеко стоять від таких олесівських поезій, як «З серцем, повним смутку-горя», «Кожний атом, атом серця», «Гори дикі і суворі», «В проваллі темнім десь на дні» і т. п.

І вже зовсім не випадає говорити про «повну моральну і художню смерть Олеся». Ніхто не одкидає великої щирості його емігрантських поезій, його чутливості до нових вражень і обставин. На еміграції в поезії Олеся з'являється кав'ярня («Вона приходить завжди в певний час») і велико-міський пейзаж («Весна, Шенбрун і липові алеї»), з такою

1 Антология украинской поэзии в русских переводах. Статья проф. А. И. Белецкого.—С. 30.

2 Поезія О. Олеся // О. Олесь. Вибрані твори.—С. XL-XLII.

непідробленою силою вибухають в його рядках настрої ностальгії («Прибув з України і все розказав», «В вигнанні дні течуть як сльози») і так хвилюють його признання:

Як жити хочеться! Несказано, безмірно...
Не надивився я ні на зелену землю,
Ні на далекі сині небеса...
Я не наслухався ні шуму рік широких,
Ні шелесту лісів дрімучих, темних,
Ні голосу пташок, що вихваляють світ.

Ні, хоронити Олеся як поета взагалі, ще рано. Коли ж і хоронити його, то в кожному разі не нам, свідкам багатьох скороспілих і скороминущих поетичних репутацій.

Коли автор передмови до київського видання і змагається проти традиційного погляду на поета, то тут діє природна різниця двох читацьких генерацій. Для старшого покоління читачів, представником яких є М. С. Грушевський, О. Олесь дорогий спогадами про спільні переживання громадські, що знайшли у нього, нехай і неглибокий, але красивий відгомін. Для людей цього покоління Олесь — одна з сторінок їх власної біографії. Для покоління ж молодшого, що стоїть від поета і його доби далі, більше даних поставитися до Олеся об'єктивніше. Цей шлях об'єктивної історично-літературної перевірки і приводить нас до признання в ньому поета талановитого і обдарованого, що подарував українській літературі нові для неї образи, ритми і звукову гру, але який через різні причини не утворив собі високого і одстояного стилю і кінець кінцем дав не так багато речей, що витримали огню пробу останнього десятиліття.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ШЛЯХ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Рильський почав уже давно. Наймолодший з «неокласиків» літами, він чи не найстарший з них літературним своїм стажем: в 1924 р. «тринадцята весна» минула з того часу, як у видавництві «Життя й Мистецтво» з'явилася невеличка і свіжа, «сливе дитяча книжка»¹ його перших поезій «На білих островах» — книжка, яку однаково прихильно зустріли у всіх тодішніх таборах літературних². За п'ятнадцять років, що відділяють нас від того першого виступу поетового, він випустив ще чотири збірники, чотири тугі, добре вив'язані снопи ліричних відгуків: «Під осінніми зорями», «Синя далечінь», «Тринадцята весна», «Крізь бурю й сніг», не рахуючи окремо відбитої з журналу «Шлях» ідилії в октавах «На узліссі». Доробок немалий, а надто як зважити, що кожен із збірників Рильського — не просто жмуток щоденних записів віршованих, як деякі книжки Семенка («Bloc-Notes»), але старанно виконаний добір, де за кожною надрукованою річчю стоїть кілька одвіяних і відкинутих.

Це суворо-вибагливе до самого себе і власного доробку відношення різко виділяє Рильського з гурту поетів двох останніх десятиліть. Здебільшого поети у нас розпочинають шумно, яскраво, привертаючи до себе очі, збуджуючи сподівання. Але друга-третья книжка їх незрідка уже розхолоджує, а з четвертою, витративши весь запас крові і соків, вони починають бліднути і відцвітати. Такою була літературна доля Чупринки, що мав нещастя повірити в свою роль новатора і проповідника «Краси», заявив претензію на «аванпости», але поруч того не догадався попрацювати ні над своїми темами, ні над своїми ритмами. Таким погрожує стати і ліричний шлях Сосюри, що після свого талановитого «Міста», чарівного сливе есенінською безпосередністю та співучістю, переходить в «Снігах» та «Сьогодні» до розволіклих та водяних поем з нескінченним списком жіночих імен — Констанція, Ганна, Марійка, Неллі, Іра і т. п., що вже от-от вичерпає святці, — та ще до знайомих ліричних, тепер немовби припорошених, мотивів. Навіть найоригінальніший з поетів двадцятип'ятиліття (1900—1925) Тичина починав так: в «Сонячних кларнетах» відкрив усі свої козири, а потім не раз був примушений до гри слабої і безкозирної. Натомість Рильський, виступивши в літературі поезіями явно слабенькими, суворим і ненастанним самовивірянням добився того, що з кожною новою книжкою його крок ставав упевненішим, а його тон все твердішим.

Не вважаючи на всю «півдитячу» свіжість «Білих островів», на прекрасну заміряність назви, всі похвальні оцінки Сріблянського дано, по суті, «в кредит». Не вважаючи на всю «превиборність» октав у поемі «На узліссі», Меженко небезпідставно закидав авторові деяку кваліть його мистецької руки, що не скрізь спроможна впоратись з технічними труднощами³. Але вже друга книжка лірики «Під осінніми зорями» наочно показала, що Рильський не тільки «знайшов свій шлях», але, що головне, і «справжні художні засоби для здійснення своїх завдань, вироблені під впливом... видатних майстрів слова»⁴. В новому — другому — виданні (ДВУ, 1926) сліди цього учеництва значно стерто: переробляючи свою збірку, Рильський із 155 її поезій (власне 156, а одна з них — сонет

¹ М. Сріблянський. Коли прокидається весна.—Укр. Х.—1910.— С. 758—760.

² С. Русова. Современная украинская лирика.—Укр. Жизнь.— 1912.— Кн. 4.

³ Літер.-Науков. Вісник.—1918.—Кн. IV—V.—С. 186.

⁴ П. Филипович. Лірика Максима Рильського.— Книгарь.— 1919.— Ч. 22.—С. 1449.

«Тобі одній, замріяна царівно» — видрукувана двічі) одібрав лише 61: п'ятнадцять додано з доробку пізніших літ. До числа 94 виключених речей попали переклади і варіації з Гайне та кілька віршів з відгомонами Філянського та Олеся («І шум людей, і велет мудрі книги»; «Цілуйтеся, ловіть пісні»). Але і серед шести десятків поезій zostавлених трапляється багато таких, що свідчать про пильне артистичне самопідготування, в'яжучи нашого поета з Блоком «Снежной Маски» («Я тільки надпив свою чарку») та Іннокентієм Анненським «Кипарисового ларця» (вірш «Музика», «Я не спав, а по моїй кімнаті»),

«Під осінніми зорями» (в другому виданні), «Синю далечінь» і «Тринадцяту весну» можна без жодних застережень назвати книжками сформованого вже майстра і визначити як пору його творчої юності. Ще вище стоїть п'ята книжка «Крізь бурю й сніг»: це найвище придбання української поезії за 1925 р., і тільки остаточна самозакоханість та гурткове засліплення можуть одвернутися від цього во ім'я напівграмотної химери «енергетизації», «машинізації» та інших кличів — *magnificis verbis rerum vacuos*, імпозантних на звук, але без жадного ясно окресленого значення.

*

Так виглядає зовнішня історія Рильського як поета. Щодо внутрішньої його історії — руху і розвитку його художнього світовідчуження, то вона теж не раз укладалася в певні формули.

Так, Мих. Доленго¹ в своїй статті про «Післяжовтне-ву українську лірику» зазначив був, що весь зміст поезії Рильського вкладається в двоє слів: «Солодкий світ!» Д-р Донцов в своїй останній критично-публіцистичній праці спробував схарактеризувати його життєву філософію як філософію епікуреїзму, що загальну свою нескладність намагається надолужити мистецькою формою, одночасно-вибагливою і простою². На те погоджується і Дорош-кевич: «Поет любить життя, але в його статичній, любить землю і шукає тут найвищої гармонії»; «ця гармонія йому ввижається в природі, що відбилася чарівними рефlekсами в, поезії Рильського, в мистецтві, і нарешті в тому спокої, який переплітається тісно з витонченим епікуреїзмом естета»³. В другому місці він, проте, застерігає: «Інколи епічно-спокійний тон наближається у Рильського до занадто примітивної ідеології», — і на доказ цитує витончений і зовсім не примітивний настроєм вірш: «Крапивка на ставу цвіте і пахне»⁴.

З меншою рішучістю, хоч теж без вагань і одностайно, окреслювала критика і громадське обличчя Рильського. Так, напр., і досі прийнято повторювати, що поезія Рильського, як і інших близьких йому стилістично поетів, «далека від настроїв скороминущої політичної хвилі». О. Дорошкевич закидає їй навіть «соціальний одрив од темпу революційної дійсності» (*sic!*): вся ідеологія неокласиків, в тому числі і Рильського — на його думку — «невиразна і далека від могутніх переживань поточної хвилі», “вир революції не закрутив їх, як і взагалі проблеми соціального будівництва не захоплюють неокласиків». В процесі дальшого спрощення ця характеристика стискається в одно-

¹ М. Доленго. Критичні етюди. — С. 70.

² Українсько-совітські псевдоморфози. — ЛНВ. — 1925. — XII. — С. 5 і дальші.

³ Підручник історії українського письменства. — С. 317—318.

⁴ Українська література. 1922 р. — С. 415.

єдине, з притиском вимовлене слово «трубадур», яким поспробував зачепити Рильського один із невдатних учасників київського диспуту 24 травня 1924 р.

Але, мабуть, проривалося-таки в нашому поетові часом щось протилежне цьому упередженому міркуванню і цій готовій етикетці, бо навіть поверхові обсерватори не наважувалися остаточно поставити на нім хреста. Поема «Крізь бурю й сніг», «Ганнуся», ліричні вірші: «Мамо, сива мамо», «Вікна говорять» недвозначно показували, що поет зовсім не чужий болінням і мукам сучасності,— і хоч «сучасність» у нас добачають здебільшого в кількох стереотипних способах розроблення кількох канонізованих тем,— на Рильського стали покладати надії, що він з Парнасу зійде. Так, напр., в цитованій статті про жовтневу лірику дивом дивувався Доленго, відкривши: «В своїх поемах Рильський свідомо зачіпає громадські теми». Так, р. 1923 на нього покладав надії Яків Савченко, визнаючи, що «останніми часами Рильський видужав для якоїсь глибшої роботи» і що в зв'язку з цим «школа неокласиків розпалась»¹. В 1925 р. сливе тими ж словами поорудував О. К. Дорошкевич, коли, процитувавши фразу про кипучі мільйони,

Що світ ідуть востаннє розколоть
На так і ні, на біле і червоне,—

написав: «Чи ж це не симптоми віддалення поета від теоретичних позицій групи, що її звуть неокласичною»². І ця ж фраза, що подала надії Дорошкевичу, засмутила закордонних приятелів поета. В ній побачили симптоми «небезпечної гіпертрофії творчого ества, розслаблення стилю, падіння творчого потенціалу»... «Невже ж нас чекає ще одна болюча... втрата?»³

Свого часу такі і подібні міркування та вироки примусили поета до «апології альбо самооборони», в якій він просив критиків «не робити скороспілих узагальнень та присудів», полемізував з розумінням сучасності як оспівування фабричного димаря та повстання проти капіталу і закінчував заявою: «Коли вернемось до моїх речей, то справді дивно читати в 1922/23 рр. про рибальство, спокій т. п. Це не значить, проте, що я весь час революції лише спокійно ловив рибу, а тільки вказує на одну особливість моєї психології: я можу одгукуватись ліричним віршем тільки на минуле, на те, що «одстоялось» у душі і може мати прозору форму, питому моїй манері. Інакше писати не можу»⁴.

Чи не з'являються ж так само поспішними та занадто пласкими і многоповторювані слова про ясність загального світоприймання Рильського, всі ті твердження, ніби його поезія цілком міститься в формулі «Сладок світ!». Чи не треба думати, що цей настрій —

Солодкий світ! Простор блакитно-білий
І сонце, золотий небесний квіт,
Благословляє дух ширококрилий
Солодкий світ! —

¹ Жовтень і літературні угруповання.— Більшовик.— 7 листок. 1923.-Ч. 853-855.

² Життя і Революція,—1925.—Кн. 3.

³ Наша громада (Подєбради).—1925.— Ч. 11—12 (25—26).— С. 65—68.

⁴ Більшовик.—25 верес. 1923 р.—Ч. 216.

є тільки один із настроїв поета, якому відомі були і інші, прикріші думи і який часом умів відчутти безвідрадність одчаю. Вольтерівський Кандід після багатолітніх блукань і тяжких пригод, побувавши у долі на коні і під конем, знайшов спокій і життєву мудрість,— і коли Панглос, “найбільший філософ провінції, а значить і всього світу», набивається йому з своєю оптимістичною теорією:

«Все йде на краще в цьому найпрекраснішому з можливих світів», він відповідає: «Так, це хороші слова, але нам треба обробляти наш сад» (mais il faut cultiver notre jardin). Так і в оптимістичних формулах Рильського чи не можна побачити глибшого психологічного рельєфу, аніж це здалося Доленгові? От один із кандидівських віршів книги «Під осінніми зорями», не передрукований в новому виданні:

Прийде останній час. Внизу безмовна річка,
Широка, величава, супокійна.
На ній човни крилаті, мов далекі мрії,
снуватимуть.

А там, за річкою, поля тремтячі,
Що губляться в далечині прозорій,
І серед їх безкрайній шлях,
і ключ підвід далеких.

І я в своїм саду, серед дерев коханих,
Під чистим небом, з заступом в руці,
Вмиратиму з прозорою душею...
Умру. А тиха річка полишиться,
Нестиметься своїм шляхом Земля,
І світлі образи, сотворені Великим,
пливтимуть, як човни.

Як мало в'яжуться ці настрої з юнацьки рожевими окулярами, які накидає поетові Доленго. Нотки упокорення перед Неминучим, прославлення мудрості бджіл, звірів, рослин, тужливі признання:

І голос мій у невідомім тоне,
Як безліч могутніших голосів...

для поезії Рильського річ звичайна. Він не вірить в рожевий і безмежний поступ. Знає, що людина розв'яже ще тисячу складних технічних завдань, але головна життєва загадка зостанеться нерозгаданою:

Знов той же Сфінкс, і знову жде одгадок...
Повзуть залізні змії по степах.
Дедала бистроумного нащадок
Пливе, як хижий і стокий птах.

Ти йдеш, людино. Сяють смолоскипи,
Але від їх іще чорніша мла...
Невже й тобі, нових часів Едіпе,
Сліпе блукання Мойра прирекла?

П. П. Филипович, видимо, мав рацію, коли в давній своїй статті про Рильського писав: «Йому добре знані важкі чари «Кипарисового ларця» Іннокентія Анненського». Та й не тільки «Кипарисового ларця», але й «Квітів Зла», з їх олив'яним і важким небом.

Немає гірш, як бути собі нудним.
Не гіркість яду — кислощі цитрини,
Не розмах у оркестрі огнянім,
А квиління фальшиве мандоліни.

Огонь пройшов і залишився дим,
Про бурю спогад — жовті складки піни,
Туман їдкий, де був потоп і грім,
Де грала повідь — кумкання жабині.

Тим і принадні у Рильського його радість існування, весна людськості і світле небо Еллади («Грім одгримів...», «Плещуть на вогкому березі...», «У теплі дні збирання винограду»), тим і чарують ясні постаті його Семена Підпалка й Марка Наджоса (з «Чумаків») та веселі образи Провансу («Прочитавши Містралеві спогади»), що виростають вони, переборюючи жахи безсонних ночей та бодлерівських непроглядно-імлистих сплінів, *quand le ciel bas et lourd pese... sur l'esprit...*

Ні, Рильський досить витончений і складний поет, щоби так легко було його умотувати в елементарні формули як «геть від сучасності!» або «солодкий світ!». І живе він разом з своїм часом, напружено і уважно в околиці життя вдивляється, уміє помічати останній вираз його обличчя («Хлопчик на фастівському вокзалі», «Посуха»). Уміє пізнавати в його глибині струю вічнолюдського, близького всім часам і народам. Як мисливець, з рушницею і переливним рогом ходить він полями й лісами, бере на приціл всяку птицю і звіра, а при тім гониться, головне, за новими враженнями та переживаннями. Він уміє по-людськи співчувати прибитим і малим; він радіє життю новому:

Мені не вславитись ділами голосними,
І, може, в битві я покину меч і щит,
Та рад я вірити, що знов земля цвістиме,
І новий плід зачне, і вродить новий плід.

Він знає, що «не втекти єпископу Гаттону од темних і розлючених мишей»... Не вміє він тільки, як те і личить правдивому поетові, писати на замовлення і дотримувати шаблону. Співає він що хоче і як хоче,—

Хоча б сто раз казали це і так
Йому Белінський, Лесінг і Коряк.

Весь чар поезії Рильського і лежить саме в широті його мистецького співчуття і розмаїтості його поетичних перевтілень.

Найменші, найнепомітніші пригоди будять і стимулюють його рухливу уяву. Один російський поет (з третьорядних) розповів колись, як, примушений сидіти літом у місті, без грошей і нових вражень, він узяв глобус і «в мыслях поехал в Китай». Такі подорожі Рильський в своїх віршах відбуває часто — «синя далечінь» манить його, як за часів дитинства, і мало не з дитячою легкістю творить він із сірого життя солодку легенду «про нерухомі полярні краї і цейлонські діброви»:

На стільці я іду по Сахарі,
Пелікана з палички стріляю,
Поринаю в піну Ніагари,
Океан на трісці пропливаю...

А Ясько готує томагавки
І бурмоче, чистячи винтовки,
Що, мовляв, бізон не для забавки,
А пампаси не Криве та Бровки.

В чотирьох останніх збірниках — сила поезій, що показують, як саме пускається поетова фантазія в пригоди перевтілювання. От він іде з кошиком і парою вудок дорогою, а в голові снуються образи:

Калюжа рябіє — то море блищить,
По березі бродять леви й бегемоти, І
птиця — їй-богу! — рожева летить,
І учаться землю орать готентоти.

Папуга на базарі, що витягає з кошика «білетики-щастя», переносить його в Єгипет, між продавці бананів, на берег моря; старомодна люлька приятеля нагадує йому чумаків і їх степові подорожі, ідилію дитинства і старосвітські постаті. Взагалі — варт лише замкнутися в кімнаті, відчувати «працьовиту самоту» і розложити папір, щоб далекі голоси по інших хатах здалися криками матросів, а хатні меблі та квіти перетворилися на тропічний пейзаж:

Ключ у дверях задзвенів. Самота працьовита й спокійна
Світить лампаду мою і розкладає папір.
Вбога герань на вікні велетенським росте баобабом,
На присмерковій стіні дивний пливе корабель,
Ніби крізь воду вчуваються крики чужинців-матросів,
Вітер прозорий мене вогким торкає крилом,
Розвеселяє вітрила, гаптовані шовком гарячим
І навіва з островів дух невідомих рослин.

Різноманітна і широка начитаність підпирає цю невтомну жадобу нових обслон. Ідучи повз старий узлуватий дуб, нараз здасться йому, що він з Айвенгом поспішає на лицарський турнір; то уявить він себе Джоном, «кухарем із кухарів», «народженим на Тихім океані»; а то, задивившись на садовий ніж, стане в позу середньовічного хрестоносця і продекламує: «Ця шпага пам'ята Єрусалим. А цей мушкет не знає слова: хиба». Близькі внутрішньо, а тому так прекрасно відтворені у нього «вічні супутники»: Ніцше, Гайне і Бодлер: безумний, що сходить туди, «де мертвий гнів і нежива любов», арлекін з кривавою трояндою, і третій — мученик «пекельного раю».

Автометаморфозою, самоперетворенням, не лише зовнішнім словесним наслідуванням, була у Рильського його рання блоківська поза:

Я тільки надпив свою чарку,
А серце вже п'яне давно.
Якесь його інше сп'янило
Якесь невідоме вино...і т.д.

Щиро, до глибини перейнявшись подихом високої творчості старих майстрів, став він потім керувати «на озеро спокою» свої молоді шукання і дав ряд пейзажів — «фламандської школи пестрий сор»: «Дрімає дім старий», «Моїй Романівні». Останніми часами він відчув у собі мудру зрівноваженість і легкий дидактизм Франкового «Semper tūo», анітрохи не втративши себе самого. Самим собою залишається він і тоді, коли говорить у «Ганнусі» про будівництво дому «з каміння, дерева і мрії» або в поемі «Крізь бурю й сніг» славить «симфонію мускулатур». Такий він завжди — справжній поет, не обмежений догмою в своїх симпатіях і відразах¹, незмінно готовий послати благословення усім молочним шляхам, що «рвуть серця і відкривають походи». Коли він бачить юнаків, що крізь сині завої зими ідуть до школи по науку, і весь переймається певністю:

Він дасть землі, Микула новочасний,
Незнану міць, і процвіте земля,
І стане лан, як стан злотопоясний,
І нові вруна випестить рілля... —

то це зовсім не підробляння під гасла доби, і зовсім не бажання здобути собі титул «лівого автора». Він справді пригорнув цих юнаків; йому справді хочеться, щоб їхнім походом назустріч науці відкрилася «нова ера». Він справді побачив над ними пророче-урочисте спадання лапатоного волохатого снігу.

Кожну нову фазу своєї творчості, кожную нову рису поетичного свого набутку Рильський нарочито, зумисне підкреслює. Він прекрасно знає всю естетичну вимовність пози, ефекти тонкої, не оглобельної епатації, враження читача несподіваними ходами думки і стилю. Йому подобається після образків Лангедоку, Венеції і Парижа, взятих у

¹ Колись прекрасно це розуміли. Пор. у Плетньова в листі до Я. Грота: «Поэт даже может быть полон противоречия, потому что он управляется впечатлениями, которые, подобно природе, их созидающей, изменяются ежеминутно. Только не рожденный поэтом выдумывает и сочиняет философию для поэзии». И. Н. Розанов. Пушкинская плеяда.—М., 1923.—С. 68.

високому тоні, обставлених літературними ремінісценціями, раптом згадати про село і самогон і тим підкреслити контрасти:

Ти випив самогону з кварти
І біля діжки в бруді спиш,
А там десь голуби, мансарди,
Поети, сонце і Париж.

Недарма і Бодлера він шанує саме за яскравість його літературного позування:

Лякати буржуа, назватись людоїдом,
Що хтів би скоштувать малесеньких дітей;
Впиватися гірким, самотнім тонким медом
Нездійснених бажань і неживих ідей.
І бачити в вині безстидної таверни
Вино причастія, єдину кров Христа,—
Хіба таке життя, потворне і химерне,
Не зветься — красота?

Такою кокетерією підкреслює він свій спокій у «Під осінніми зорями» і молоду мудрість в ліричній частині своєї книги «Крізь бурю й сніг»; взявшись писати про рибальські свої враження, нарочито наводить бібліографію свого улюбленого спорту, а захопившись середньовічним колоритом, завзято «гобеленить» картину за картиною, мимоволі піддражнюючи тим всякого роду постувальників та літературних ригористів.

Прийняв же т. Вол. Коряк «на серію» «уроєну» на білих стінах романівської хати арматуру. Хіба не закинув він Рильському дворянсько-зубрівську закоханість до старосвітчини там, де було лише незаінтересоване захоплення колоритністю старої зброї та одержі,— справді-таки естетичніших за наші. Сподіваюся, що коли б перед т. Коряком взяти та розложити якусь хорошу книжку, скажімо, XVII чи XVIII в., а поруч неї нове павленківське чи ситінське видання,— його перше безпосереднє враження буде: «Як гарно!» (про стару книжку) і «як погано!» (про нову). Чому ж не вільно захопитися красою давнини Рильському? Чому це свідчить неодмінно про його прихильність до «феодальної» чи якої іншої засуджуваної ідеології?.. Навіть там, де Рильський малює просто жанрову сценку з свого життя на селі: «У хустрі лисячій мене одвідав гість із люлькою в зубах і пойнтером Нероном», Корякові все видається підозрілим: «Пан-поміщик частує гостя, а ввечері нотує в своєму мемуарному альбумі...»¹ Хоч, правду мовити, що аристократичного в лисячій хустрі і що феодального в оповіданнях провінціального «філософа, мисливця і брехуна» про акул у знаному лише з мапи Бенгальському заливів? І коли після таких довільних тлумачень Рильський оказується якимсь голосом з-під землі, «феодалом» і разом з тим епігоном буржуазної української літератури,— як не подумати тут: чи не спіймав поет свого критика на принаду середньовічної зброї і чи не треба вважати т. В. Коряка за одну із жертв його літературної удки?

Коли ми хочемо уявити собі справжній образ поетового світовідчуття і громадської

¹ В. Коряк. Організація жовтневої літератури.—С. 134—140.

його суті, а віршовані його речі ображають наш погляд «прийняттям старого інвентаря», то звернімося краще до прозового його оповідання «Коли копають буряки» (Ж. і Р.— 1925.— Кн. 9). Можливо, наші фахові прозаїки не задовольняться цими неефектними «сторінками з щоденника», знайдуть їх несконденсованими, рідкими, писаними «від руки» — *uno tenore*,— але Рильський в них весь, вдумливий і ласкавий, без жадного феодального жалю за світом минулим, без тіні ворожості до світу нового, міцний і свіжий, як повітря тої доби, «коли буряки копають». Такий неподібний до того портрета, що, конкуруючи з гегелівським ковалем Вакулою, малює неприхильна до нього критика.

Трудно погодитись з О. К. Дорошкевичем, коли він в хороших риторичних фразах говорить про нечутливість поета до ритмів нашого часу. «Ритми сучасності», «сучасні ритми» — це легко сказати, але як і де знайти об'єктивні підстави, щоб розрізнити ритми «сучасні» від «несучасних»? Блок у своїм «Катіліні», наприклад, відчув тривожні ритми доби першого тріумфірату в галліямбах Катулла,— де, на нашу думку, виразно видко лише схеми олександрійської поезії. Валеріанові Поліщукові здається так само, що найкраще віддають ритми нашого часу його засновані на «хвилядах» верлібри, а нам, скільки не перерахуватимем їх, все увижатиметься замок Ретлер пушкінської пародії:

Послушай, дедушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,
Приходит в мысль: что, если это проза,
Да и дурная...

Що ж до знаменитої несучасності настроїв, то дозволю собі один приклад. 1920 рік. Місто вмирає: «Заслабło місто. Кашель, кров. На труп — ворони, галки», як прекрасно малює П. Тичина. У Филиповича — голодні ночі і готовність віддатися чортові: «А серед вулиць купи — Всіх заведе одчай...» Український інтелігент, що зберіг якісь зв'язки з селом, виїздить з півзамерзлого міста, осаджуючи на провінції «училищные колонии» старого Києва. Сидить на селі і Рильський, робить він роботу потрібну і корисну (знаємо про неї з «Чумаків»: «Рядок чорнявих і рудих голів — Вікно зимове у затишній школі...»), а коли його кличуть кудись-інде, де йому треба поступитися цією новознайденою гармонією з оточенням, він відповідає негативно, бо дорожить хвилиною спокою і самоупорядкування:

Отак собі пролинуть, друже, роки...
Нехай минають.
Ходи собі шумливими стежками,
Гукай, кричи, роби акторські жести,—
А я б хотів у тиші над вудками
Своє життя непроданим донести.

Що несучасного (не питаю, що примітивного) в цій поезії? Минає три роки, кінчиться пора «исхода» інтелігента з міста — тягне з сільського затишку і Рильського. «І він прийшов у город» — відразу читаємо в поемі «Крізь бурю й сніг». Чим не сучасно? Я маю еретичну думку, що в двох цих поезіях, одній — процитованій, і другій — згаданій, далеко більше живих рисок, по яких колись можна буде пізнавати нашу добу, аніж в усіх

«виробничих» віршах і в усім віршованім виробництві Х, Y і Z-тів. Поки що прийнято цих ризик не помічати, але вони ставатимуть всім навіч видимі, в міру того як роки 1920—1925 відходитимуть в історію.

*

Як формули: «Сладок свет» і «Геть від сучасності» зовсім не виявляють ідеологічного обличчя М. Рильського, так ім'я «неокласик», імпресіоністичне і випадкове, не характеризує його художньої манери і поетики.

Правда, декілька шукачів марної ерудиції, спираючись на збірники літературних маніфестів, порівнюють український «неокласицизм» з нікому не відомими ближче російськими поетами-неокласиками і, виходячи із спільної назви (там, у Москві, повсталі ініціативи самих поетів, а тут накиненої) пробують визначити поезію Рильського в її «неокласичній» істоті, але хто рахуватиметься серйозно з такими ерудитними методами?

Навряд чи має рацію і О. К. Дорошкевич, коли характеризує український «неокласицизм», а значить, і манеру Рильського, наявністю класичних розмірів при відсутності верлібру. Може, колись це було і вірно, але не тепер. Вільні ритми і витончені асонанси не чужі поетові: «Папуга», «Прочитавши Містралеві спогади» і інші вірші показують, що з Рильського майстер не тільки в сонеті, октавах, елегічних дистихах,— очевидно, поетові строгому і вибагливому до себе, нетрудно опанувати химерною красою *vers libre*'у, і, не виписуючи його на своєму прапорі, прийняти його як одну з віршових форм, як законний відпочинок після власних ямбів, пересаджених, як одважно свідчить В. Поліщук, із силабічної, отже, без'ямбної, поезії поляків¹.

Але автор «Літературного авангарду» помиляється, коли виводить Рильського від польських класиків та Пушкіна. Поетові властиві і інші мистецькі тенденції, тенденції символізму і навички символістичної техніки.

Не показать, а заховать я хочу—

пише він у «Осінніх Зорях» —

В моїх словах душі моєї цвіт,
Моїх бажань чутливість півжіночу
І рідних душ надзоряний привіт.

Не сяєвом, а димом фіалковим
У присмерковій музиці зітхань
Я пропливу незрозумілим словом
За дальню грань.

Це нечітке, незрозуміле, віще слово («єсть речи: значенье темно иль ничтожно»), одягнене в хвилюючий ритм, показує, що Рильський, подібно нашим символістам, не лишився поза впливом російської і французької поезії символізму. Візьмемо такі його

¹ В. Поліщук. Літературний авангард.— С. 105.

поезії, як «Музика» («Уночі налетіли вони»), «Наша зустріч єдина була», «Я б склав тобі молитву...», «Немає слів», «Катеринка на вулиці грає», деякі строфи «Вікна говорять». Логічна схема вірша ніде не викристалізовується; рядки чіткі і виразні змінюються рядками, що вражають перш за все звуковою своєю вимовністю, притягають і мучать увагу химерним асоціативним матеріалом, несподіваними епітетами, якимись, психологічним мотивом продиктованими, паралелізмами. От зразок:

Я натомився од екзотики,
Од хитро вигаданих слів,—
А на вербі срібляться котики,
І став холодний посинів.

Нехай я щастя не знайшов того,—
Його весна несе струнка,
І держить свічку воску жовтого
Її мережана рука.

Іще освіженою лапою
Зима на груди налягла,—
А свічка капає і капає
Над смутком білого села.

Враження зимового узору гіллячок, весняного сонця («свічка воску жовтого») і першого розтавання снігу сплітаються в один клубок, якимсь психологічним зв'язком в'яжучись з настроями зимової втоми і радісного дождання весняного оновлення.

Сліди символічної техніки у Рильського можна знайти скрізь,— перш за все вони в непереможній владі звуків, що один одного підказують, нанизуються один на один, утворюючи цілі узори внутрішніх рим, анафор і інш. «повторів»:

У глибині твоїх синіх осінніх вогнів.
О блажен, хто в такому безсиллі,
Хто в такому безсиллі умре...

У людській переспіваній зграї
Ти одна, ти одна, ти одна...
І стане лан, як стан злотопоясний...

Ідуть і йдуть. А на порозі мати
Залатаним махнула рукавом.
І пада сніг лапатий, волохатий...

Разом з тим в другій книзі, «Під осінніми зорями», помітне прагнення іншої поетики і іншого слова, твердого і гострого, без ліричного тремтіння, зате чіткого ясною лінією.

Морозе! ти душа парнаського співця.

Так, як вона, ховаєш ти в кришталі
І подих вод, і трав завмерлих жалі,
І все, від чого міняться серця.

І хто вгадає за спокоєм ліній
Та непорочних тонів голубих
Глибокий спів розливів весняних
Чи літні грози і одчай осінній?

Парнасизм не зразу дається поетові, збуджуючи в ньому лише спрагу і заздрість («Завидую тобі, морозний супокою»). Але поволі, з дозріванням хисту із мішаної манери «Осінніх зорь» виформовується, коли хочете, класичний стиль, з його зрівноваженістю і кларизмом, мальовничими епітетами, міцним логічним побудуванням і строгою течією мислі. Місцями він досягає вершин Леконта де Ліля («Звірі», «Ловці»), часами єднає безпосередність Гомера з витонченим різцем Ередія («Анхізів син, вклонившись богині... І ряд очей, прихильних і ворожих, На них дивився із чертогів божих»); то розіллється по віршованих рядках капризним потоком майже розмовної синтакси Міцкевича («Човен»); то візьме мотив Франка і до невпізнання здекорує і «розбарочить» строгу архітектурність його монументальних мас («Мандрівники»).

Цей неокласицизм, як у нас кажуть, це прагнення високого мистецтва (grand art) цілком виявилось лише в п'ятій книзі, відсуваючи на другий план і молоде пушкініанство, і навіяння символічної манери. І певне, не випадково воно збігається з тридцятиліттям поета, з його вступом у «пишне творче літо» та останніми вибагливими оглядами своєї юності, що так сильно відбилися на його «Фальстафі»:

Коли Уельський принц зійшов на батьків трон,
Він, як наказує традиції закон,
Перед підданцями промову мав поважну.
Нараз, густу юрбу розсунувши одважно,
З'явився товстий дід. Його червоний ніс
На масному виду, неначе квітка, ріс,
А з-під навислих брів блищали очі хитрі.
Піднявши шапочку високо у повітрі,
Він крикнув: «Принце мій, як я за тебе рад!
Це ж я, твій вірний друг, супутник твій і брат,
Фальстаф! Привіт тобі від хересу й дівчаток...»
Та мови п'яної і хриплої початок
Об голос Генріхів розбився, як об щит.
Принц, не бажаючи давати відповіді
На крики й вигуки безесні і шалені,
Промовив: «Геть, старий, іди собі від мене,
Тебе не знаю я! Такий колись мені
За віку юного в туманнім снівсь сні».
Так молодість моя, мов невиразна пляма,
Встає й безесними кричить мені устами:

«Це я, твій вірний друг!» — Але її привіт
У мій щоденний труд вдаряє, як у щит,
І я на вигуки охриплі і шалені
Кажу суворо їй: «Іди собі від мене!
Тебе не знаю я! Така колись мені
Приснилась у тяжкім, давно забутім сні».

Ясно: в авторові відбувається перелом; роки юності, що подарували читачеві. «Під осінніми зорями» та «Синю далечінь», уже минулися. Поет доходить мужньої дозрілості хисту, торує стежку, на якій має стати майстром-учителем.

ВАСИЛЬ ЕЛЛАНСЬКИЙ

Смерть Василя Елланського як літературного робітника і поета гостріше буде відчутна в тісному письменницькому колі, аніж у широкій громаді читачів. Люди, свідомі історії нашого літературного життя за останні роки, самі причетні до тих чи інших угруповань, пригадують собі, що з смертю Еллана із сцени сходять третій і останній з поетів, які колись об'єдналися в першій лаві революційної чи пролетарської поезії (Михайличенко, Чумак, Елланський); вони відчують, що на літературному полі не стає сильної, впливової постаті, яка від початку «Гарту» стояла на чолі організації, направляючи її щоденну роботу. Що ж до читачів, далеких від інтересів специфічно-літературних, то єдине, що вони зможуть пригадати, це тоненьку книжечку поезій «Удари молота і серцям та ще три-чотири статті на літературні теми в періодичних виданнях. Уся енергія Еллана пішла на внутрішню організаційну роботу і значно менше виявилась в літературнім його доробку.

А тим часом Елланському не можна відмовити ні хисту, ні прямої думки, ні ліричної своєрідності, ні чутливості стилістичної. В історії сучасної української поезії він може і повинен буде фігурувати не тільки як «ідеологічна постать», але і як помітна творча індивідуальність.

Характерною і пануючою рисою його літературної фігури була твереза, трохи суха простолінійність і раз у раз підкреслювана програмовість.

Пригадую собі його давню статтю з «Мистецтва» — «До проблеми пролетарського мистецтва» — «теоретичний шкіц», писаний за тих часів, коли ще вабила очі ілюзія колективної творчості, коли «сотні піонерів, новітніх аргонавтів, а іноді й флібустьєрів від мистецтва кидалися шукати нового «золотого руна» — таємниць пролетарської творчості, пролетарського мистецтва». Елланський поставився скептично до всіх тих експериментів «по утворенню студій колективної творчості, де сподівалися віднайти нові Америки». Він не побоявся тоді, в пору загального захоплення, виступити з думкою, що колектив творить не безпосередньо, а тільки через індивідів, що найяскравіше схоплюють його думки та імпульси; що великі творці завжди бувають голосом великих колективів, і чим могутніший самий колектив, що висунув речника, тим і речник безсмертніший та сильніший, тим ширший діапазон його творів, тим глибше ті твори сягають. І тому кожний творець, відриваючись від життя і руху мас, ризикує «заблудитися в нетрях свого «я», розложити його й загинути». І тому — кожний чутливий поет намагається стати органом колективу — «до нього і свідомо, і підсвідомо тяжить в розпуці душа одиниці».

Елланський-поет яскраво і тонко відбив це тяжіння в своєму прегарному «Листі»:

Тільки знаю я: Ти не забудеш
(будеш, будеш жить минулим юним!).
Не ховайся: знаю, відчуваю,
як тяжать пласти покори і одчаю.
Знаю, бачу, бачу-помічаю
тугу по весняному розмаю.
А життя — дивись! — шумує-кличе
і не тільки в тишу книжних томів,
в зоряні простори наукові,—

але в гущу, на завод, в райони,
в натовпи людей то рідних, то ворожих.
Життя надить поета, покинувши своє особисте, влитися

розпеченим шуканням
в ціле море руху-колективу.

Ці настрої великою мірою позначилися і на відношенні Елланського до проблем мистецтва. Він ніколи не належав до його ліквідаторів і катафалка йому не споруджав; на його думку, думку раз у раз зайнятого журналіста і політичного працівника, всі міркування про те, чим має стати мистецтво в безкласовім суспільстві майбутнього, є міркування порожні й зайві. «Що й казати,— писав він у статті «Без маніфесту» (альманах «Гарт»),— може, в комунізмі форма підтримки людьми своїх організмів буде якоюсь іншою, аніж сучасні обіди, сніданки і вечері, але тільки фантазер-ідеаліст, котрий виходить з вигаданого ідеалу та «програми-максимум», а не з аналізу історичного розвитку суспільства, може зараз організувати подібного роду спілку деструкторів споживання по старому методу і конструкторів їжі по новим методам».

Але, поки мистецтво існує і не подає ознак близького загину, не треба ні на хвилину забувати, що воно є лише засіб «розвитку суспільної свідомості, поліпшення суспільного», засіб «влитися розпеченим шуканням в ціле море руху-колективу». Звідси — «корисність», «утилітаризм» як гасло нового мистецького прямування. Звідси — суворі рамці для тематики і настроєвого пофарбування творів. «Доцільним, корисним є поширення, скажемо, творів з витриманою, комуністичною ідеологією. Некорисним, шкідливим є продукування речей заплутаних щодо ідеології або просто реакційних. І тому поширенню художніх творів, що викликають в масах настрій бадьорості, життєздатності... організують думку й почуття трудящого люду до активності, до боротьби й роботи — поширенню і з'явленню таких творів треба всіма засобами сприяти. І навпаки, творів, які у пролетаріату вбивають потяг до активної участі в суспільному житті, розм'якшують його революційну волю, ослабляють, розпорошують його сили — таких творів треба не допускати до поширення всіма засобами, починаючи від гострої критики внутрі громадсько-мистецького колективу і кінчаючи гострою заборонаю з боку радянських органів».

Ця сувора простолінійність, що викликала в свій час протести («В літературі нема і не може бути заборонених тем чи то настроїв»), обмежила, зв'язала і самого Елланського як поета. Всю суворість своїх вимог він, перш за все, приложив до себе. Перед собою, як перед носителем певної ідеології, поставив завдання бути корисним, будити бадьорість і революційну енергію. І своїй позиції, і своїх вимог тримався з не зовсім звичайним ригоризмом. З окремих фраз, різних натяків і випадково-незгладжених слів ми бачимо, що в ньому тремтіло щось від тонкого і ніжного лірика, якому зрозумілі були «мотиви вітру»

І ласкаві тихі голоси
У кущах, у тінях, у глибинах
Любого колись старого парку.

Але громадянин і політичний борець дозволяв йому брати перо тільки для програмово-

батьорих декламацій:

Криваві квіти-прапори,
Червоно-бунтівливе море...
А угорі
Червоні Зорі!..
Зорі!

З цього погляду вся історія його поетичної творчості є історія суворого самоконтролю, постійного і невідхильного заморожування в собі ніжного інтимного ліризму. Вже по смерті його в «Вістях» видрукувано невелику поезію «Після Крейцерової сонати», що густо підкреслює наявність цієї боротьби з самим собою:

«Покласти голову в коліна,
Відчути руку на чолі...»
Сентиментальність!
Хай загине
І пам'ять ніжних на землі!

Нам треба нервів, наче з дроту,
Бажань, як залізобетон,
Нам треба буряного льоту,—
Грими ж, фанфар мідяний тон!

Десь там самотня віоліна
Тужливо журиться у млі...
Не зупиняйтесь! Хай загине!
Йдемо! — під марші — по землі!

Як далеко пішов Елланський у ригоризмі своїх самовимог,— не знаємо. Можливо, його стало тільки на те, щоб не друкувати своїх інтимно-ліричних поезій, але несила було йому втриматися від їх писання. В кожному разі, на друзях Еллана лежить обов'язок зібрати той віршований матеріал, що після нього лишився, і подати читачеві все, що характеризує його як людину і поета.

*

Людина програми, партійний діяч, літературний організатор і редактор газети, В. Блакитний не тільки держав у руках поета-лірика Василя Еллана,— він не дав розвинутися і Маркізові Попелястому, автору веселих і влучних пародій на українських поетів, далеко талановитішому, на мій погляд, від Валера Пронози, автора злободенних епіграм. Для епіграми Елланському не ставало чіткого вірша, лапідарної фрази; для пародії він мав головне, що треба — чутливість до чужого стилю, здібність до імітації.

Маркіз Попелястий — мало не перше літературне втілення В. Елланського. П. Тичина свідчить, що якась частина пародій Еллана (в тому числі пародії і на його — Тичини —

ранні недруковані твори) написані були ще до революції, до березня 1917 року. Деякі з них побачили світ в «Універсальному журналі», інші лишилися в рукопису, якщо тільки роки 1918—1921, такі несприятливі для переховування літературних матеріалів, роки кочові, коли всі намагалися визволити себе од зайвих архівів,— не розвіяли їх без сліду.

Серед тих дев'яти пародій, що збереглися у вирізках та виписах серед моїх зошитів, я знаходжу пародії на Валеріана Тарноградського, Олеся, Чупринку, М. Жука, П. Стаха (Черкасенка), Н. Кибальчич, Я. Савченка, Михайля Семенка. От, наприклад, як весело і незлобно віддано раннього Савченка (з I тому «Поезій»).

О, так присудилось. Пить каву.
По черзі. І разом. І всім.
І душі злилися. В покірну лаву.
Ми встали. Платили. По сім.

Пітьма зустрічає. Ми вийшли із Дому.
Солом'янка. Липки. Поділ.
Розійдемось знов. Йдем назустріч Нічному.
У пільму. На крилах Вітрил.

І будем як Тіні. Як привиди Ночі.
О довга. О темна. О темна нам путь.
Як Ніч оточила. Яхидно хихоче:
Додому. Скоріше. Заснуть.

А от Валеріан Тарноградський, епігон-переспівувач Старицького та Грінченка, що в свою чергу були епігонами російського баладництва:

Давно це було: як розбитий гетьман
Тікав з-під Полтави Мазепа.
Але не забуде того ні туман,
Ні тиша безкрайого стела...

Але, мабуть, чи не вінець пародійної умілості Еллана — це його жартоване наслідування Надії Кибальчич. Елланський ухопив один, але основний стилістичний засіб поетеси,— її заперечення:

Темно — не темно, тихо — не тихо.
Ледве помітно природа вся диха...

та ще перевагу нічних пейзажів — і довів ці риси до крайньої межі, передражнивши по дорозі ще елементарність поетичного словника та традиційну солодкість української церемонної еротики.

Видно — не видно. Знаю — не знаю.
Тихо так плаче роса...

Зірки очицями журно моргають.
Тихо... так тихо... Сльоза...

Шум очерету. Над річкою верби
Так тихо у воду схилили гілля.
Страшно... Мій настрій у тузі не вмер би!
Айстри ридають... Десь тужить теля...

Тихо — не тихо. Дихать — не дихать.
Сни мої чари, сни мої цвіт!
Так не піднось ти розпалений віхоть
До мого серця... Любов — первоцвіт...

Деякі з пародій Елланського, може, трохи грубуваті виконанням (як пародія на Чупринку); сливе всі вони не оброблені остаточно, тільки-тільки накидані, але в нашій літературі, при певній бідності її на талановиті гуморески (Самійленко, почасти Маковей,— і все...), вони заслуговують на відзначення. Та і для пам'яті Елланського в тім, певно, не буде образи, коли український читач пізнаватиме його літературний образ не тільки з суворо-шорсткого виразу «поета-громадянина», але і з тонкої усмішки пародиста...

AD FONTES

1

ЄВРОПА — ПРОСВІТА — ОСВІТА — ЛІКНЕП

Обидві статті М. Хвильового, присвячені нашим літературним справам, викликали найжвавішу дискусію. Давно вже ні одне питання не зачіпало нашого читача так гостро і так повно, як це — поставлене статтями про «Сатану в бочці» та «Про Коперніка з Фрауенберга»—питання про дороговкази наших мистецьких прямувань—про «Європу» та «Просвіту».

І разом з тим ні одне питання не викликало такої сили непорозуміння. Винуватять у цих непорозуміннях найчастіше самого М. Хвильового. Справді, винуватий! Замість сформулювати в першій своїй статті, чого саме хоче він від нинішньої української літератури, він волів просто просигналізувати читачам свої настрої в одному слові «Європа», протиставляючи її «гопачно-шароваристій» «Просвіті». Чи не сподівався т. Хвильовий, що ми такі догадливі? та що його попередня творчість, його загальноновизнане місце «первоприсутствующого» від пролетарської літератури забезпечують його думку від фальшування та перекручень, від накидання йому того, що він не збирався казати?

Тим більше, що висловлені в статтях думки — то його давні, не вперше висловлювані думки. Справді, хіба про халтуру не писав він ще в «Редакторів Каркові»:

«...Великій соціалістичній революції завжди бракувало на талановитих поетів-агітаторів, а халтурили всі за гонорар. Ах, як мені тяжко писати про халтуру! Я дивлюсь в майбутнє, я звертаюся до нащадків: — Заплюйте темну тінь моїх сучасників від халтури!»

Хіба не виявив він своєї віри в нашу революцію як початок нового відродження Сходу в своєму «На глухих шляху»: «Велика істина землі: сонце підводиться на сході»,— Чому ж тепер так кричать про «попутництво» Хвильового (страшні слова!), про те, що «революцію в його оповіданнях роблять дегенерати», що він сам «по-олімпійському (?) ненавидить» літературний молодняк, і, як каже С. Пилипенко¹, “хихикає” з нього: «Куди лізете, сопливі? Ви ж не геніальні... не розумієте, що грядуть ренесанси: азіатсько-пролетарський, африкансько-пролетарський і що треба вчитися у Зерова не любити «Просвіту» і т. д. Т. Пилипенкові вторять його “вихованці”: Чи ви чули? Хвильовий безоглядно (звідки це видно? — М. З.) приймає Європу. А Європа — всім відомо — то є «розклад і загнивання». «Запитайте у трьох гартованців, що бачили те на власні очі»².

Всі ці розмови про попутництво та олімпійство, про азіатсько-пролетарські та африкансько-пролетарські ренесанси, про гниття Європи та про трьох свідків-гартванців викривають цілі склади таких поржавілих упереджень, таких диких і давно не перетрушуваних забобонів, що криком хочеться кричати про потребу вітру та сонця.

Ні, таки Хвильовий занадто понадіявся на нашого читача-“масовика»! Він, очевидно, не сподівався такого марновірства.

Хоч би й ці знамениті слова про «розклад і загнивання Європи...» Хто тільки не говорив про те, і далеко доречніше, ніж у нас. Говорили слов'янофіли офіційної марки,

¹ Пилипенко С. Куди лізете, сопливі? — Культ, і Побут.— 1925.— Ч. 22.

² Лист групи робфаківців та основників ХІНО. (Харк. Ін-ту Народн. Осв.)— Культ, і Побут.—1925.—Ч. 20.

як Погодін та Шевирьов, близький часом до тих думок бував Герцен, про «передсмертне спрощення» Європи писав Костянтин Леонтьєв, хоронив її Достоевський. А Європа живе, росте, набуває сили, і — хто знає, — чи підточені її життєві ресурси, чи виснажені її творчі сили, чи, може, ми стоїмо тільки перед кризою певної соціальної формації, перед внутрішнім вичерпанням Європи буржуазної, що свою пору квітання мала наприкінці XVIII в. Чому б не гадати, що в Європі ще багато є джерел соціального та ідеологічного оновлення? Джерел, що, може, і не помітиш їх під час місячної подорожі?.. Але нехай Європа і зогнила, як це твердять робфаківці та основники Харківського ІНО, — чи ж значить це, що вона втратила для нас всякий інтерес? Її душа (фаустівська, як визначає Шпенглер) живе в її культурному набутоку. Хіба опанувати цей набуток не є наше завдання? І чи справді цей набуток такий нам непотрібний?.. Хвильовий, наприклад, знає, що «Європа — це досвід багатьох віків» його Європа — це «Європа грандіозної цивілізації, Європа Гете, Дарвіна, Байрона, Ньютона і Маркса». Знали це і російські слов'янофіли; Хомяков, наприкл., писав:

"Как грустно, грустно мне! Ложится тьма густая
На дальнем Западе, стране святых чудес.

Розумів це і Костянтин Леонтьєв, котрий, як ніхто, може, ненавидів «європейського буржуа», «благодушествующего индивидуально и коллективно... на развалинах прошлого величия». І так яскраво це подвійне відношення до Заходу відбив Достоевський в своєму цитованому й перецитованому монолозі Івана Карамазова:

«Я хочу в Европу съездить, Алеша. Отсюда и поеду. И ведь я знаю, что поеду лишь на кладбище. Вот что. Дорогие там лежат покойники, каждый камень над ними гласит о такой горячей минувшей жизни, о такой страстной вере в свой подвиг, в свою истину, в свою борьбу и в свою науку, что я знаю заранее, паду на землю и буду целовать эти камни и плакать над ними, в то же время убежденный всем сердцем моим, что все это давно уже кладбище и никак не более».

От що говорили люди, що задовго перед Леніним і III Інтернаціоналом кинули клич: «Проснися, дремлющий Восток!» (як трансформував це давнє гасло Ленін, річ інша!), і які задовго перед Хвильовим, приготувавши «Молчит сомнительно Восток», проте, були певні, що «сонце підводиться на Сході», і що скоро

...во всей
Неизмеримости эфирной
Раздастся благовест всемирный
Победных солнечных лучей.

Але всього цього не знають, всіх цих відтінків, всього цього емоціонального багатства, покладеного в ці формули, не підозрюють робфаківці Харківського ІНО. Простосерді і щирі, вони готові з дитячою радістю засвітити ліхтарі і піти в похоронній процесії Європи... Що їм Гекуба! Троє гартян запевнили їх, що Європа то є «гниття і розклад», їх наївна певність трохи нагадує віру старих людей у домовиків та відьом: «Як же не вірити, коли мій батько (чи дядько) на власні очі бачив?..»

Пишу це не без болю сердечного. Як мені запевнити т. Пилипенка, що в моїх словах

анітрохи немає інкримінованого: «геть з Олімпу, сопливі!» (як немає його і в Хвильового). Але мені б хотілося, щоб харківські робфаківці та і вся «молода молодь» справді замислилась над цими многоповторюваними формулами, дійшли їх джерел, збагнули їх генезу й тривалість, їх різну в різні епохи, але завжди сильну емоціональну напруженість. І тоді: я, може, не мислитиму, як вони, але я не зможу не поважати їхнього переконання; я знатиму тоді, що то справжнє переконання, а не забобон, що то слова мислячої людини, а не голос (прошу дарувати цей вираз) навченого шпака. Досить уже «повторяти зади». Ближче до джерел! — от що має стати нашим гаслом... Колись Драгоманов говорив, що він не розумів культурного діяча на Україні без знання мов, безсилою навласноруч зорієнтуватися в здобутках Заходу... Вимоги Драгоманова не втратили своєї слушності по сей час...

Але упередження і забобони спотворили не тільки проблеми полеміки, а також і її методи.

Тов. С. Пилипенко вважає, наприклад, що М. Хвильовий робить смертельний гріх, коли радить молодій молоді учитися в Зерова ненависті до «Просвіти». Чому ж це такий гріх? Відповідь читач може знайти в доповіді т. Пилипенка, — цитую з допису т. Блюмштейна в «Більшовику» (ч. 128/1323). «Хто такий Зеров? Український кадет (хоч, може, й не діяч партії). Висловлює думки середньої буржуазії». Вдячний за полегкість (досі про мене писали, як про ідеологічного представника буржуазії «крупної» і «непманства»), змагатися проти цього означення не буду. Знаю, що всі суперечки на цю тему, нічого не з'ясувавши, можуть тільки нагадати ту сцену з «Ревізора», де читають знаменитого листа Хлестакова до Тряпичкіна:

«Коробкин (продолжая читать). Смотритель училищ протухнул насквозь луком.

Лука Лукич (к зрителю). Ей-богу, и в рот никогда не брал луку».

Але навіть припустивши, що Зеров (чи хто інший) і справді кадет, справді виразник якоїсь буржуазії (дрібної, середньої, великої), чи сказали ми що проти його аргументів? А чи приліпивши до нього ту чи іншу етикетку, ми справді показали тим, що його вказівки і міркування анітрохи не можуть стати в пригоді початкуючому письменникові пролетарському? Диво дивне, але вище писані слова т. Пилипенка, по суті, становлять не що інше, як слабеньку модернізацію давнього, 1900 років тому сформульованого упередження: що може бути доброго з Назарету?.. Після статті Хвильового, сподіваюся, не треба наводити доказів для тої простої думки, що, і не маючи певних даних про соціальне походження Коперніка, можна пристати на його геліоцентричну систему світу. А хто перечитував основоположників Марксизму, той добре знає, що класовою точкою погляду ніколи не можна користуватися як знаряддям проти загальнообов'язкової логіки.

Такі методи полеміки зводяться кінець кінцем до простого одмахування.

Чим же живляться всі ці забобони, через що вони набувають такої сили? Дуже просто. В наших літературних обставинах все ще мало справжньої культури. Мало знань, мало освіти, і «наука не в авантаже обретається». Трактуючи речі з чужого голосу, не стикаючись з теоріями, яких додержуємо, віч-на-віч, незнайомі з джерелами, ми утворюємо собі різні фантастичні уявлення і живемо серед них, не помічаючи їх потворної неправдоподібності. От як пишуть, напр., студенти і робфаківці Харківського ІНО про Шпенглера і Хвильового.

«Тут Хвильовий солідаризується з фашистським мислителем Шпенглером, що висунув брехливе твердження про те, що деякі тези мистецтва — арифметична аксіома

для всіх часів, націй і класів».

Ні, товариші, ніколи таких тверджень Шпенглер не висував. Навпаки. Він завжди розглядав історію людської культури як зміну своєрідних, замкнених у собі, сказавши ви-словом іншого мислителя, «культурно-історичних типів». Кожний із тих типів має свою вдачу, свою психіку, не розкриваючи до краю своїх таємниць перед іншими. Шпенглер пробує навіть показати, що така наука, як математика, в античному світі є щось органічно чуже, щось в істоті одмінне від новоєвропейських народів... Про мистецтво ж і говорити не доводиться.

«Т. Хвильовий,— обурюються далі студенти і робфаківські слухачі ХІНО,— радить поетам ховати свої твори під десять замків, поки не напишуть чогось дійсно цінного й талановитого». Що ж, рада непогана. Хвильовий має рацію: перед широким читачем молодим паросткам літературним не варт виступати принаймні доти, доки вони не зліквідують своєї неписьменності в тій області, в якій хочуть працювати,— поки не навчаться основ свого фаху.

Така самоосвітня праця буде першим кроком на шляху до того, що т. Хвильовий умовно назвав Європою. Перебороти її ми можемо тільки опанувавши її здобутки. Хочемо ми чи не хочемо, а з часів Куліша і Драгоманова, Франка і Лесі Українки, Коцюбинського і Кобилянської — щоб не згадувати імен другорядних — європейські теми і форми прихो-дять у нашу літературу, розташовуються в ній. І вся справа в тім, як ми цей процес об'європеювання, опанування культури переходитимем: як учні, як несвідомі провінціали, що помічають і копіюють зовнішнє,— чи як люди дозрілі і тямущі, що знають природу, дух і наслідки засвоюваних явищ і беруть їх з середини, в їх культурному естві. Очевидно, наш інтерес полягає в тім, щоб іти в чолі, а не в «хвості», припадати до джерел (*juvat integros accedere fontes*), а не брати від передатчиків, розглядатися в нотах, а не переймати, як малі діти, з голосу. А це вимагає праці і, щирості в навчанні... Поки цього немає, наші письменники фатально пастимуть задніх, і скрізь, і завжди повторюватиметься яскрава сценка з чеховських «Господ Обывателей».

«Часовой на каланче (кричит вниз). Эй! на лесопильном дворе горит! Бей тревогу!

Часовой внизу: А ты только сейчас увидел? Народ уже полчаса как бежит, а ты, чудак, только сейчас спохватился?»

Хвильовий мав мужність сказати ці, здавалося б, прості і зрозумілі речі щиро і не криючись. І коли навколо них загорілася боротьба, то це не тому, що ці думки в устах Хвильового нові (їх можна знайти, як на диспуті 24 травня на це вказував П. Филипович, іще в «Синіх етюдах»), а тому що, висловлені на цей раз в статті (не в оповіданні, не між іншим), вони виразніше виявили справжній боляк нашого літературного життя.

II

ЄВРАЗІЙСЬКИЙ РЕНЕСАНС І ПОШЕХОНСЬКІ СОСНИ

«Крик серед півночі в якімсь глухім околі»,— я не знаю слів, які б краще характеризували нашу літературну суперечку цього року, а власне — листи Хвильового,

що дали їй привід¹. Можна ще сказати інакше,— як сказав на диспуті Могилянський: «В кімнаті, де було так душно, що дихати ставало важко, раптом відчинено вікна, і легені разом відчули свіже повітря». Правда, поміж першим і другим означенням різниці, по суті, немає... Але що найцікавіше: так почуваємо не тільки Могилянський і я, якого т. Ю. Якович ласкаво, хоч і безпідставно, відносить до літературної правої² (в наших безнадійно заплутаних відносинах літературних — «правая, левая где сторона?»). Так почувають і інші люди, що зачисляють себе до найлівішої лівої. В статті т. Гадзінського, видрукуваній в ч. 9 «Життя й Революції», читач може побачити ті самі слова («Рятунку! Душимось! свіжого повітря!»), сказані вже від імені «живіших елементів» пролетарського письменства.

Не можна не назвати цього явища знаменним. Це значить, що хоч як говорять і ще, певно, говоритимуть про те, що Хвильовий впадає в єресь і, «в унісон з правими», виявляє невір'я в «творчі сили робітничо-селянського молодняка»; що Хвильовий уважає, «ніби письменником може бути геній» і тому: «тисячоголові сопливі, не суйтеся до літератури!»³,— а одно за тими його статтями мусять признати всі, хто тільки мислить і почуває: це їх турботу й тривогу за майбутнє нашого письменства. І треба в запалі боротьби остаточно притлумити в собі дар орієнтації і почуття справедливості, щоб назвати невірою письменника, перед очима в якого стоїть породжена подіями соціальної революції, виношена в схвильованій свідомості активного її робітника картина культурного ренесансу. Що ж то за невіра, що відкриває такі широкі перспективи і з такою тугою простягає до них руки: «Приходь, наставай, нове відродження!..» І навіть, коли б на Хвильового находили часом хвилини сумніву й вагання, то, гадаю, мої опоненти ласкаво погодяться зо мною, що це й є та проба, в якій завжди гартується переконання і що сто раз вище стоїть людина, в якій вічна тривога думки плодить інколи сумніви, аніж ті люди, пласкі і впевнені, що вивчили катехізу і тим раз назавжди визволили себе від небезпеки сумніву та шукання.

Але вище згадані напади на Хвильового тратять під собою всякий ґрунт ще й тому, що всі його сумніви анітрохи не захитують ґрунтовної підвалини наших революційних угруповань літературних — їх віри в культурно-творчу потенцію нових суспільних груп, що вже прийшли і мають ще розгорнутись. Радісний і світлий обрій культурно-історичних видінь Хвильового лише часово захмарений одною обставиною — чи справляться нинішні літературні угруповання, при нинішніх методах їх роботи, з безмежно складними завданнями, які повинно їм розв'язати? Чи зможемо взагалі ми, люди переходнової доби, не змінивши умов літературного життя, взяти той тон, якого вимагає наша роля і наша відповідальність? «Глибокими борознами» лягають літа, зруйновано багато набутків, і багато чого потрібного поросло травою забуття. Валиться стара школа; культурний сосняк, посаджений коло неї, розрісся на справжню тайгу і закрив краєвид навіть на чумацький шлях Сагайдак; «до повіту — 60, до станції — 80», і в учительському помешканні самогонний апарат,— і все-таки цей глухий шлях виходить десь на широку дорогу історії. Незмінною лишається «стара істина землі — сонце підводиться на сході». І цілина наша таїть в собі великі сили, треба лише знати, як ті сили збудити до життя. Досі, здається,

¹ М. Хвильовий. Камо грядеши? — Харків, 1925.— С. 64.

² Ю. Якович. Жовтнева критика.— Культура й Лобут.— Ч. 41.

³ С. Щупак. На літературні теми.— Прол. Правда.— Ч. 245 (1256).

нічого не сказано такого, що могло б викликати ґрунтовні заперечення, і всі голоси проти цієї позиції Хвильового можна трактувати тільки як плід засліплення й непорозуміння.

Думки розійшлися, головне в тім, як цю цілину підняти, хоч би в спеціальній галузі мистецької роботи... Тургенєв в епіграфі своєї «Нови» виписав був фразу з агрономічного поради́ника, що цілину треба підіймати глибоким і важким плугом, а не старосвітським дряпалом-ралом. З подібних міркувань виходить і Хвильовий. Ми повинні широко і ґрунтовно зазнайомитися з культурним набутком інших народів, з усім, що може поширити і запліднити наш власний досвід. Ми повинні засвоїти найвищу культуру нашого часу не тільки в її останніх вислідах, а і в її основах, бо без розуміння основи ми лишимося «вічними учнями», які ніколи не можуть з учителями зрівнятися. Ось що говорить сам ініціатор дискусії імпресіоністичним своїм натяком на Європу і пізнішими до свого гасла коментарями.

Це питання встало і на київському диспуті 24 травня 1925 р. У той час, як одні боялися, що гасла Хвильового (тоді ще не з'ясовані другою його статтею) наша примітивність зрозуміє як заклик до поверхового мавпування Європи, а другі, озброївшись молодечим завзяттям, збиралися ту Європу воювати,— я спробував показати, що Європа у Хвильового «фігурує як символ поважної культурної «традиції» і як стимул до підвищення «нашої власної кваліфікації». Цю думку потім ствердили і розвинули дальші статті Хвильового. Мені незрозуміле, чому так іронізує т. Кияниця: «Зеров з'ясував Хвильового до краю»¹. Перечитуючи «Камо грядеши?» Хвильового, я бачу, що моя інтерпретація ніде не виходить поза межі висловлених його думок. Тільки через край підозріле чуття т. Кияниці може вбачати в моїх тодішніх словах якісь «подвохи».

Особливу позицію в нашій київській суперечці зайняв О. Дорошкевич своєю статтею «Ще про Європу» (Життя й Революція.— Ч. 6—7). Вважаючи гасло «Європа» все ще нез'ясованим і абстрактним, він побажав його сконкретизувати, висловившись про те, яка саме Європа нам потрібна — «минула — сучасна, буржуазна — пролетарська, «вічна» — «мінлива». О. Дорошкевич заперечує Європу минулу для сучасної (Дюамель, Ромен Роллан і т. д.), зрікається греко-римських спадків («викоханих, до речі, в атмосфері рабства»), відмовляється від Європи буржуазної задля пролетарської і застерігає проти психологічного прийняття першої. Але чи не заплутує він справи з'ясувальними своїми спробами? Звернімося хоча б до прославленого втілення Європи передової, сучасної, опозиційної — Ромена Роллана та його протестуючого «Жана Крістофа». От уступ з 5-го тому епопеї: «Foire sur la place».

Одного погожого вечора, коли «ніжне небо, як східний килим, витканий з гарячих, трохи линялих фарб, простеляється над посутенілим містом» — Жан Крістоф, німець-композитор, закинутий до Парижа, іде надбережжям Сени від Notre Dame до Плацу Інвалідів.

«В сутінках ночі, що вже надходила, вежі собору підносилися, як руки Мойсея, зведені до бою. Золотий шпиль «Святої Капели», як розквітлий терен, світився над купами будинків. На тому березі Лувр розгорнувся всім своїм королівським фасадом, і в його змучених очах відблиск заходу розпалив останній огник життя. В поважній глибині Плацу Інвалідів, за ровами та гордовитими мурами, у величезній самотності пливла на висоті темно-золота баня, немов симфонія далеких перемог. А на горбі Триумфальна арка, немов у героїчній марші, відкривала нелюдський похід легіонів Імперії.

¹ П. Кияниця. Замість рецензії.— Життя й Революція.—1925. Ч. 9

В Крістофові раптом повстав образ мертвого велетня, що незмірним своїм тілом вкрив усю долину. Серце стислося од жаху, і він мимохіть спинився, розглядаючи велетенські останки казкового роду, що вже зійшов з землі, але колись тупотом своїх кроків виповнював світ; останок люду, що мав шоломом баню на соборі Інвалідів, а поясом Лувр, що охопив небо сторуччям своїх церков і наступив на світ тріумфальними стопами Наполеонівської арки, що тепер коло п'ят її коमाшився Ліліпут».

Правда, яка сувора критика європейського ладу? Але разом з тим — хто цей народ, що ступив на світ стопами Тріумфальної арки, як не героїчний *bourgeois* Великої французької революції? Що ж це значить, — Ромена Роллана одмести й ім'я його більше не згадувати? Сподіваюся, О. Дорошкевич на це не зважиться. Але тоді він муситиме сказати інакше. Так, то була героїчна доба третього стану в Європі, доба величного революційного його піднесення. Неминуче, фатально зростаючи, "четвертий стан" повинен її і всі її здобутки використати по психологічній лінії, поширюючи свій культурний і політичний досвід. А гімнографа цього героїчного *bourgeois* — Ромена Роллана — пролетарський творець не відкине так само, як пролетарський історик, певно, не відмовиться від старого Огюстена Тьєрі, що з гордістю зв'язував себе з героями середньовічних комун, борців проти тогочасних феодалів. М. Хвильовий вірно говорить про внутрішнє споріднення Бебеля і Лютера, як людей, що зміцняли кожен свою суспільну групу, стоячи в її авангарді; а Рильський в «Чумаках» дотепно зазначає, що «не сором Марксу Гракхові подати братерську руку». І мусив же мати якусь рацію Плеханов, коли радив пролетарським антирелігійникам виходити, а як де, то і в основу своєї роботи класти буржуазних *libres penseurs* та атеїстів XVIII в. О. Дорошкевич вважає неприймливим для нас, через їх соціальну чужорідність, письменників греко-римської давнини, «викоханих, — каже він, — в атмосфері рабства і насильства». Як тоді бути з Пушкіним, якого тепер так проповідують критики-марксистки? Як з'ясувати, що ні Троцький, ні Маяковський, ні молоді пролетарські поети не цураються Пушкіна, дворянина і душевласника? Очевидно, єсть якась людська созвучність, якась чисто психологічне споріднення, що переступає соціальні перегородки і впливав незалежно від класової фізіономії творця.

Значить, не уникаймо і старої Європи, і буржуазної, і навіть феодальної. Не лякаймося її психологічної зарази (хто знає, може, пролетареві краще вже заразитися класовою окресленістю західноєвропейського буржуа, аніж млявістю російського «кающегося дворянина»), освоюймо джерела європейської культури, бо мусимо їх знати, щоб не залишитися назавжди провінціалами. І на звернене до молоді молоді «Камо грядеши?» Хвильового відповідаймо: *Ad fontes!* Тобто йдімо до перших джерел, доходьмо кореня.

Розуміється, вимога знати джерела безмірно ускладнює учення. Для письменника вже мало сільської чотирирічки, йому потрібно цілого «університету на дому». Але ж доки ми будемо «ліниві і нецікаві»!.. Зате знання перших джерел приведе до того, що, замість подитячому копіювати Хвильового, Винниченка, Пільняка, наші прозаїки вчитимуться ще й на Едшміті та Ж. Ромені, на Стендалі та Анрі де Реньє, на Золя і, може, навіть на італійських новелістах XV віку, — і вчитимуться не тільки передражнювати їх, а і спостерігати, як вони, і узагальнювати, як вони, і працювати над собою, як вони, — працювати, як працював «дурень» Флобер, по 20 літ сидючи над однією повістю». Студіювання великих майстрів завжди переймає свідомістю власної своєї малості («*Poeta semper tiro*», говорив Франко, вирішивши як художник і, мабуть, забувши свою юнацьку

фразу про «дурня» Флобера),— а ця благодатна свідомість великою мірою ослабляє ту самозакоханість, на яку хворіють здебільшого «невизнані генії». Тобілевичівський Матюша у «Суєті» уважав себе за генія, може, тільки тому, що ні разу ще не бачив людини, яка б вивчила до краю «Гуси» Крилова. Що з атмосферою учеництва у нас негаразд, це визнає і цитована вже стаття т. Щупака. «Найкращий спосіб збільшити роль пролетарських письменників,— пише він,— це вдосконалити і збільшити продукцію цих письменників».

Ці слова, як симптом виразного перелому, повинен вітати кожний, кому дорога майбутність українського слова. Але — чи справді так легко удосконалити творчість зорганізованих письменників, що про них говорить голова «Київ-Плугу»? Де гарантії, що можливе справжнє і щире учення? Чи є засновки для серйозної праці письменника над собою? І чи не треба спочатку розвіяти атмосферу літературного протекціонізму, що молодого автора псує? Для мене ясно, що зібрати кількасот таких-сяких віршовників і менш ніж початкуючих прозаїків з сіл і хуторів, дати їм титло літераторів, друкувати, не перебираючи їх перші, ще позалітературні твори, які лише обтяжуватимуть полиці книгарень,— ще не значить утворити масового селянського письменника. Це значить — збити з скромної життєвої стежки тисячу юнаків, прищепивши їм певність, що вони мають те, чого справді не мають. Отже, вибагливість критики, підвищення технічних вимог, уважне пересіювання поданого до друку матеріалу! Без цього не обійтися: пролетарська література може зміцнитись тільки способом добору. Тому потрібно: а) членів «Плугу», «Гарту» і «Жовтня» по журналах і взагалі по часописах поставити в такі самі умови, як і письменника позаорганізаційного. В порядку підтримання талановитих дітей села і заводу, їм можна видавати стипендії, засновувати студії, не допускати, щоб вони гинули з сухот і мистецької самотності, але для друку брати в них тільки речі, варті друку. І б) критичні відгуки на їх твори зробити ще строгішими: вони повинні писати краще, як хто інший, вони ж репрезентують культуру майбутнього. Такий зміст вкладав я в свої слова про потребу мистецької конкуренції. І я дуже радий, що мої думки всіма берегами спадаються з §§ 14—15 московських резолюцій («Правда», № 1471/ 3078).

Тепер я запитаю моїх опонентів, чи певні вони, що в нашій провінції (бо й Київ, і Харків по суті — провінція, і культурні цінності одержують з других рук), чи певні вони, що §§14—15 московських резолюцій втратили для нас всяку актуальність? Я гадаю, не втратили,— і наявність засуджених ними явищ в першу голову перешкоджатиме розвиткові студійної атмосфери.

Для доказу пошлюся на статтю т. П. Кияниці. В якому розумінні говорю я про потребу літературної конкуренції, здається, всім ясно. А Кияниця без найменших доказів твердить, що я обстоюю «свободную торговлю» та інші т. зв. «буржуазні забобони», і слова «свободную торговлю» бере в лапки, так, наче це мої слова, хоч, запевняю т. Кияницю, питаннями фритреду я не цікавився ніколи і ніколи їх ні усно, ні на письмі не торкався. Яке ж нормальне співробітництво можливе межі різними групами літераторів, співробітництво, до якого закликають резолюції, коли з такими порушеннями елементарної етики кривотлумачитиметься кожне слово? Далі. Високі літературні вимоги до наших літераторів я вважаю потрібними перш за все в інтересах пролетарської літератури. Я б ставив їх завжди, і навіть щороку їх би підвищував. Навіть припускаючи, що Х або Y, члени «Плугу» або «Гарту», мають певний хист, я б не дарував їм ні одної неохайності: «Довольно людей кормили сластями, у них испортился желудок,— нужны

горькие лекарства». Але чи є в цих «гірких ліках» що образливого для пролетарського письменника? І невже це значить, як пише т. Кияниця, «відкидати масового письменника», вимагати, щоб усі були геніальні? Невже це значить «відмовлятися від чулого відношення до учеництва молодих авторів»? Зосібна щодо «геніальності». Чи ж треба говорити, що геніальності ніхто від молодих плужан чи гартян не вимагає? Я певен, що коли б запитати Хвильового про його власну геніальність, то він би тільки весело засміявся на відповідь. Ні для кого-бо не тайна, що та геніальність, якої вимагає Хвильовий, зветься просто «грамотність!» А потім, де і коли я, або Могилянський, або Филипович виявили ворожнечу до пролетарських письменників? Могилянський признався публічно, що любить Хвильового і Сосюру, Йогансена й Еллана; нікому з нас закидувана нам не раз «класова ворожість» не заважала захоплюватись, скажемо, промовами Бебеля або «Віденськими шукачами золота» П. Ампа. Розуміється, сповідатися, божитися і бити себе в груди, щоб запевнити т. Кияницю, ніхто з нас не буде. Може вірити, може не вірити. Але коли він закидає нам упереджену злобу й ворожість до пролетарського мистецтва, то мусить свої твердження обставляти доказами. Манера читати в серцях — інакше цього способу полеміки назвати не можна — може привести т. Кияницю (і приводить) до справжніх курйозів. Візьмим такий казус: плужанин А пише невдатний твір; рецензія на нього, розуміється, неприхильна... ах, цей Зеров (чи то Могилянський, чи Филипович) ненавидить пролетарське письменство, не має чулого відношення до... і т. д. Той же плужанин А пише твір талановитий; рецензія — прихильна... і знов: ці неокласики» — вони рішуче розкладають революційний молодняк... і т. п. Смішно, але мені, напр., довелось раз почути, що Зеров "розложив" Хвильового, письменника самостійної і затаєної мислі,— дарма що всі думки Хвильового вирости в ньому і одстоялися в формулах ще тоді, коли ні Зеров Хвильового, ні Хвильовий Зерова не знали.

Але пора зібрати висновки. Такі прості вони і так давно сформульовані. Гадаю, що для розвитку нашої літератури потрібні три речі: 1. Засвоєння величного досвіду всесвітнього письменства, тобто хороша літературна освіта письменника і вперта систематична робота коло перекладів. 2. Вияснення нашої української традиції і переоцінка нашого літературного надбання (цієї думки я ще гадаю торкнутися іншим разом). 3. Мистецька вибагливість, підвищення технічних вимог до початкуючих письменників.

Революція відкрила широкі перспективи українському культурному розвитку. Після 1917 р. не вдавалася ні одна спроба загнати його в тісніші межі. І тепер, коли гасло українізації звучить повним звуком, нові суспільні сили, покликані ліквідацією старого ладу до загального проводу, мусять нашу культурну творчість поставити в такі умови, щоби раз назавжди відійшли в минуле колишні, такі влучні слова Семенка:

Взагалі — чого я прибув сюди, в Київ?
Місто досить нудне...
І не знати, чи це ти в парк попав,
Чи десь в селі між чумаків...
Нема нічого більш прекрасного,
Як сьогоднішній день.
Я не дожену його тут,
Кожного дня я остаюсь ззаду
Тут, між своїми.

Це було влучно і сильно в 1918—1919 рр., коли і в сусід була пауза в культурній творчості. Оскільки ж вірніше це тепер, коли у росіян, напр., — про поляків не згадую за браком хороших інформацій — так широко розвернулася книжна продукція, театр, музика і т. д. І так прикро, коли подумаєш, що нам трудно з ними рівнятися. І то не тільки тому, що в нас менше людей і запасу, а й тому, що у нас ще не створено відповідної культурної атмосфери. Справді: сонце підводиться на сході і не можна не вірити, що ми вийшли на широкий шлях історії, а тим часом скрізь — сліди застарілої «малоросійщини», провінціальності — і «галици свою речь говоряхуть» (риса запустіння: провінціальне місце, зачинені віконниці, тихо, — і тільки галки кричать). І рівним шумом тужить «не сибірська тайга», що виросла з культурного колись сосняку:

«Ох, ви, сосни мої, — азійський край».

III

«ЗМІЦНЕНА ПОЗИЦІЯ»

Моя стаття про «Євразійський ренесанс» викликала на сторінках «Життя й Революції» жваву, але не слушну щодо суті, під старих українських полемістів стилізовану своїм заголовком, відповідь О. К. Дорошкевича «Моя апологія альбо оборона». В ній мій несподіваний опонент (із диспутових союзників) заявляє, що, оглядаючись на кілька моїх уваг з приводу його статті «Ще про Європу», він мусить «зміцнити свою позицію згідно з вимогами полемічної стратегії». Моя стаття видається йому анальфабетичною (гірка пілюля, позолочена кількома компліментами!), а літературна дискусія, репрезентована такими, як моя, статтями, — теоретично безплідною.

«Справді-бо, — пише Дорошкевич, — хто з людей, які ще не зсунулись з глузду, не пристане на думку М. Зерова: «Ми повинні широко й ґрунтовно зазнайомитися з культурним набутком інших народів... і т. д.» У такій загальній формі це є цілковитий, вибачте, анальфабетизм, що його не відкидав жодний з опонентів (?), навіть робфаківці Харківського ІНО. Особливо тепер, коли орієнтація на технічну Європу помічається по всіх галузях нашого життя (переважно економічного), коли десятки талановитої молоді ідуть на виучку до Німеччини. Коли, нарешті, відбуває своє турне по Європі не тільки ж В. Поліщук, але й П. Тичина. І коли, читаючи рукописні твори молодих белетристів, ви ясно відчуваєте вплив останньої прочитаної книги видання Ленгізу з серії світової бібліотеки».

1. Відповідаючи на цю тираду, мушу, по-перше, щонайрішучіше відкинути, як невластиво ужите, слово анальфабетизм.

Що безграмотного в моїй пораді початкуючим письменникам «широко й ґрунтовно знайомитись з культурними набутками інших народів, з усім, що може поширити досвід» цих письменників — «сего ніктоже вість», за винятком одного О. К. Дорошкевича. Додам ще, що в моїй статті, трохи нижче, зроблено спробу надати якнайбільшої виразності моїм, як Дорошкевич свідчить, занадто загальним формулам. Я кажу: «Ми повинні засвоїти найвищу культуру нашого часу не тільки в її останніх вислідах, але і в її основах, бо без розуміння основи ми залишимося «вічними учнями», тобто такими, які

ніколи не можуть з учителями порівнятись». І потім двічі повторюю старовинне, але і в ваших умовах доречно: *Ad Fontes!*

Я охоче погоджусь, що все це елементарно, навіть дуже елементарно, що це стоїть на межі того, що годиться лише говорити в підготовчій класі... але все-таки що тут анальфабетичного? Це ж інші не знають альфabetу, а я мушу їм ту альфabetу проказувати. Так само, «з огляду на об'єктивні, від нього незалежні умови», певно, і О. К. Дорошкевич мусить часом, покинувши свій стіл до писання і наукову працю, повторити *ex cathedra* багато речей елементарних (пригадую, напр., уступи про літературну етику з його промови на диспуті 24 травня), але хто дозволить собі міряти взагалі мисль т. Дорошкевича, критика і літературного діяча, його «до посполитого вирозуміння» пристосованими словами? Мало до чого не приневолить часом «сумна дійсність»! Франко, наприклад, ладен був іноді благословити найелементарніший, ніякою думкою не ускладнений крик:

Блаженний муж, що в хвилях занепаду,
Коли заглухне й найчуткіша совість,
Хоч диким криком збуджує громаду
І правду, й щирість відкрива, як новість.

2. Не можу я погодитись з Дорошкевичем і в його перебільшеній оцінці славетного турне трьох гартян по Європі. Та невже один факт подорожі кількох письменників робить зайвими всі слова про потребу «доходити джерел» і засвоювати в ґрунті? Невже таку вагу має ця позверхова «смичка»?.. Що вона могла поширити і поглибити відчуття сучасності у Тичини,— припускаю, вірю і з нетерпінням жду від того «цвіту і плоду». Але що вона нічого не дала нашому авангардному Вал. Поліщукові, це також ясно. Варт лише кинути оком на його подорожні нотатки, щоб дістати виразне, ясне, невиводне враження, що він «нічого не навчився і нічого не втратив». Чому? На це відповідь нам один письменник, що вмів гостро спостерігати і досить тонко формулювати:

«В Европу можно ехать с пустым сердцем: тогда в ней ничего не увидишь. Эта совокупность ресторанов и уличной толпы не представляет ничего занимательного, как и у нас... Труд, удовольствия и вообще элементы человеческого жития — одинаковы везде под солнцем, разнятся только в красках и размерах. И не надо выезжать из родины, чтобы посмотреть это в Италии или Германии»¹.

Пригадую ще, як один із наших музейних діячів нарікав на своїх петербурзьких знайомих, культурних росіян, що приїхали в Київ і виїхали звідси в певності, що тут немає нічого цікавого, крім Володимирського собору та Володимирської гірки. Старе місто з його кількавіковим українським минулим лишилося поза їх сприйняттям. Валеріан Поліщук теж не зумів ускладнити свою «ресторанно-бульварну» цікавість історично-культурним інтересом до «той чудовищної енергії, где отложились слои великого труда, подвигов, замыслов, гения, надежд и разочарований», і тому в цілій Європі побачив лише «Володимирську гірку».

Але припустімо навіть, що наші мандрівники використали свою подорож повною мірою, та що від В. Поліщука ми діждалися прекрасної книжки,

¹ В. Розанов. Итальянские впечатления.—СПБ, 1909.—С. V.

Где все Европой дышит, веет...—

навіть і тоді ми б були тільки на порозі «зачапки», як цитує Дорошкевич з Вишенського, «глупого русина з мудрим латинником». Треба мабуть, щоб за кордон поїхало не три, а триста представників української літературної громади, щоб поїхали вони не на місяць, а на рік, і на два, і поїхали не «вояжувати», а вчитися. Як «одна ластівка ще не робить весни», так і подорож трьох літераторів за кордон ще не порушує нашої культурної провінціальності, що межує сливе з повною одірваністю від справжніх центрів.

3. Те, що деякі з початкуючих письменників пишуть під впливом останньої книжки ленгівського видання, на мій погляд, ще не є ґрунтовне зазнайомлення з культурним набутком інших народів. Щоби засвоєння назвати ґрунтовним, потрібно якраз протилежного,— щоб остання книжка не занадто вже відпечатувалася на нашому обличчі (бо ж письменницьке лице — не реклама про нововидані книжки). Інша річ, коли б О. Дорошкевич міг посвідчити, що молоді письменники пильно, по-студійному, працюють над великими зразками європейської літератури, беручи їх в оригіналі.

Де ж та — поспитаю я тепер у мого опонента — де та певна «настанова», про яку він пише — «настанова здорова, зцілюща, надійна»? На жаль, її немає.

Продовжуючи ту саму фразу (про «настанову»), Дорошкевич говорить: «Даремно М. Зеров гадає, що цю настанову появив Хвильовий, прорубавши «вікно до Європи» з країни неекономних шароварів і варварських галушок, і, навчаючи мене, обставляє свою думку низкою історично-літературних справок: і сучасники Вишенського обстоювали потребу «латинської культури Заходу» (мусив старий попереджати людей «извещением кратким» про латинські спокуси та про «хороби смертоносного мудрования»), і генеральний хорунжий Ханенко вислав сина до німецьких університетів, і Куліш обстоював «долговременное изучение таких писателей, как Гомер, Данте, Шекспир» (і, певно, в первотворі, а не в ленгівських — додам — перекладах). Всі ці факти мені відомі, і я сам, ризкуючи інколи попасти під докори Дорошкевича¹, люблю взятися до Вергілієвих «Георгік» та Горацієвого «Ad Pisones» (не самого ж Шкловського, хоч і який талановитий він, читати)... І так само я знаю, що вікно до Європи прорубав не Хвильовий.

Вікно в Європу було прорубано раз, «в Питербурхе-городке» на початку XVIII століття, коли на російські центри упало снопом європейське світло і так яскраво підкреслило околишню тьму; на Україні ж у нас вікон не прорубали, у нас паруски європейської культури промикалися всюди тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючися помалу, непомітно, але всіма порами соціального організму. Ні, заслуга Хвильового інша, і формулюється вона інакше: «Крик серед півночі в якімсь глухім околі...» «Розбито шибку, і груди разом відчули свіже повітря». Це по-перше. Але єсть у нього і друга заслуга. Попробую означити її коротенько. З революцією в українську літературу увійшли кадри молоді, інколи талановитої, здаля «не без здібностей», пописалися до організацій, взялися до роботи, і от показалося, що в багатьох випадках їх робота є крок не вперед, а назад. І на той час, як ради їх пролетарського чи селянського походження одні стали прощати їм вільні і невільні гріхи проти мистецтва, а другі ховатися від рішучого слова за сумнівну і безхарактерну доброзичливість. Хвильовий не

¹ Пор. «вузька база класичної ученості» — Життя і Р — 1925 Ч. 3.— С 67.

побоявся сказати, що місія утворити пролетарське мистецтво, яку ті молоді автори нерозважно беруть собі на плечі, вимагає від них перш за все упертої праці над собою і великої уваги до питань мистецтва. Нарешті, третя заслуга Хвильового (щоб не здавалося Дорошкевичу, що про «греко-римське мистецтво тепер чомусь уже не згадують»), та, що, вказуючи живу джерела для нашого літературного оновлення, він, не відступивши перед сакраментальним: неокласик! — звернув увагу і на той давній світ, «когда люди не задыхались, под ватной одежей, под книгами, под утренними газетами, а умывали утром руки в солнечных лучах, и солнце золотило их смуглую кожу... И солнце, и люди, и колонны храмов — все связывалось в единое целое, еще без греха и зависти»¹.

Припускаю, що і це у нас не вперше сказано, що Хвильовий і тут не піонер, але мені відомо також, що повторяти це — річ у нас не зайва і вимагає деякої громадської мужності.

Останні півтори сторінки в статті О. К. Дорошкевича написано дуже помірковано і обережно: «Всяк человек опасно да ходит». Вважаючи, що поклики до засвоєння чужокультурного досвіду — річ давня (ще Куліш...) і повторяти їх не варт (не вважаючи навіть на повне затемнення кулішівської позиції), Дорошкевич переходить до питання, що власне належить нам прийняти з того величезного досвіду, який зібрали західні народи:

«От на це конкретне питання,— пише він,— я жадної відповіді ні від кого не почув». Перш ніж висловити свої міркування, т. Дорошкевич пробує опертися на авторитети:

«...Дозволю собі послатися на автора, який для багатьох здається неперевищеним авторитетом. Ось що пише Б. Ейхенбаум, переглядаючи питання про «впливи»: «Входя в чужую литературу, иностранный автор преобразуется и дает ей не то, что у него вообще есть и чем он типичен в своей литературе, а то, что от него требуют. Один и тот же иностранный автор может служить материалом для совершенно разных литературных направлений — в зависимости от того, что от него требуют». Пристосовуючи це безсумнівне твердження до нашої української дійсності... я кажу паки й паки: з Європи ми можемо брати далеко не все (та й у кого сили вистачить на все?), а лише те, що відповідає нашим сучасним «требованиям».

Я згоден, з Ейхенбаума критик справді тонкий, обдарований, авторитетний (хоч і не такої вже «неперевищеної авторитетності»), але пристосування його цитати у Дорошкевича не відповідає їй безпосередньо уловлюваному змістові. Ейхенбаум говорить тільки, що в процесі засвоєння чужомовного автора громадянство і письменник, як його частина, свідомо чи підсвідомо звертають увагу на ті тільки сторони автора, до сприйняття яких мають засновки (приклад: Байрон, з якого українська поезія взяла в 1830-х рр. тільки яскраві своїм біблійним колоритом єврейські мелодії). Потім, з ростом громадянства і письменства, чужомовний автор може відкритися іншими сторонами (приклад: Байронів "Каїн", що наводить Франка на людяну ідею його "Смерті Каїна»). Мова йде тільки про літературні впливи. Ейхенбаума ніде не цікавлять літературно-організаторські плани. Не дає він і інструкцій перекладачам та видавництвам.

Після цього сміливого поводження з Ейхенбаумом у Дорошкевича ідуть дуже несміливі висновки. Він справді боліє над питанням: що саме йому з «величезного досвіду» західних літератур взяти? Ясно — весь досвід. Коли б хтось захотів перейняти від О. К. Дорошкевича уміння складати історично-літературні хрестоматії, хіба це не зна-

¹ В. Розанов, цит. твір.—С. VII—VIII.

чило б: все уміння? Друге питання: з чого починати. Воно теж не важке. Відповідь на нього вже знайдено в цитованім листі Куліша: Гомер, Данте, Шекспір... Третє питання: чи можна заходжуватись коло засвоєння такого цікавого письменника, як Габрієля д'Аннунціо, коли цей письменник — приятель Муссоліні і організатор Фіумського інциденту? Можна. Київські дидакаси XVII в. не боялися ж учитися у своїх ворогів-латинників. Даваймо ж і ми студіювати, якщо тільки цікаво, Габрієля д'Аннунціо, навіть не заглядаючи до його політичного кондуїту. Будьмо певні, що існує якесь соціальне обумовлення мистецького сприйняття, і італійський фашист неспроможен самою лише красномовністю проповіді повернути нас до своєї віри. Он і Троцький не боїться признатися, що для нього не втратив мистецького значення цар Давид зі своїми псалмами¹. І Володимир Коряк недвозначно вторить рішучим словам авторитетів.

«Треба взяти цілу культуру... цілу науку, техніку, всі знання, мистецтво. Як рядовий марксист підношу голос і кажу досить нам пісного! Пора наздоганяти людей. Гідність української жовтневої літератури того вимагає»².

Ці рішучі голоси О. К. Дорошкевич не повинен нехтувати, коли справді хоче зміцнити свої позиції. Досі його лінії бракувало характеру і твердості. Кожен крок його був хиткий. З одного боку — треба учитися, з другого — говорити про це анальфабетизм; з одного боку — не можна не визнати, що Хвильовий зробив виступ широкого громадського значення, з другого — по суті він не зробив нічого; з одного боку — треба засвоїти величній культурний досвід Заходу, з другого — треба це запозичення досвіду чимсь обмежити. Навряд чи можна із тверджень неясно сформульованих, хистких, відразу низкою застережень знищуваних, зробити собі міцну літературну позицію.

¹ Література и революция. Изд. 2 — С 193.

² В. Коряк. Калиновий міст (замість річного огляду).—Вісті ВУЦВК — Ч . 255 (1544).

ЗМІСТ

ВІТЕР З УКРАЇНИ
(ТРЕТЯ КНИЖКА ТИЧИНИ)
5

ВОЛОДИМИР СОСЮРА — ЛІРИК І ЕПІК
(З приводу роману «Тарас Трясило»)
15

ДВА ПРОЗАЇКИ
25

ВОЛОДИМИР САМІЙЛЕНКО І УКРАЇНСЬКИЙ ГУМОР
32

ПОЕЗІЯ ОЛЕСЯ І СПРОБА НОВОГО ЇЇ ТРАКТУВАННЯ
40

ЛІТЕРАТУРНИЙ ШЛЯХ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО
48

ВАСИЛЬ ЕЛЛАНСЬКИЙ
61

AD FONTES
І ЄВРОПА — ПРОСВІТА — ОСВІТА — ЛІКНЕП
66
ІІ ЄВРАЗІЙСЬКИЙ РЕНЕСАНС І ПОШЕХОНСЬКІ СОСНИ
69
ІІІ «ЗМІЦНЕНА ПОЗИЦІЯ»
75