

В. ДЕРЖАВИН.

Шервуд Андерсон і сучасний американський натуралізм

„Коли б я захтів писати, я міг би дещо сказати. Я сказав би, що думає кожна людина. Це здивувало б багатьох, трохи налякало б їх, га?“
Ш. Андерсон („З нівідки в нікуди“).

Натуралізм, як літературний напрямок, довго не приходив в Америку. Вже Уот Уйтмен передчував, до певної міри, його зародження, коли він у своїх „Демократичних прозираннях“ (Democratic Vistas, 1871) жадав появи нової суто-демократичної літератури майбутнього, яка має з'являти не подвиги й долю окремих „героїв“, а життя і свідомість середнього американця, представника „народної душі Америки“. Ці ще зовсім неясні і повні романтичних пережитків директиви були повторені і розвинені — по довгій часі — в визначній книзі статтів критика Гемліна Гарленда „Ідоли падають“ (Hamlin Garland, Stumbling idols, 1894), що її появою можна датувати початок американського натуралізму. Гарленд, добре знайомий з західно-європейським натуралізмом, мав на меті прискорити й полегшити появу в Америці подібної літературної течії, і його книга зробила, в цій справі, величезний вплив на літературні уподобання сучасників. В ній ми вже находимо всю естетичну програму натуралізму (Гарленд говорить про „верітизм“) цілком готову: „середня людина“, як предмет, і документально-точний опис, як метод художнього відображення, повне відмовлення від романтичної ідеології й фразеології, проникнення в психологію індивіда, як спосіб пізнання колективного психичного життя народу, нарешті, принциповий раціоналізм в естетиці й етиці, несполучний з релігійним розумінням життя (Уот Уйтмен ще не цілком позбувся містицизму хоч і своєрідно скерованого), — такі основні вимоги нової школи, як формулює їх Гарленд. З теоретичного погляду вони мали закінчену послідовність, і пізніші теоретики натуралізму (Франк Норрис, Вальдо Франк і ін.) не змогли додати до них нічого важливого; але конкретне їх здійснення прийшло не хутко. Занадто ще сильний був союз реалізму і романтизму, що досяг гегемонії на американському книжному ринкові в особі Брет-Гарта (1839 — 1902), Джека Лондона (1876 — 1916), Джемса Олівера Кервуда і багатьох інших прозаїків, які вміли поєднати реалізм викладу з романтичною психологією в приступній і приємній масовому читачеві формі. Розцвіт американського гумору (Марк Твен, 1835 — 1910), що стоїть, головню, на дещо брусуватому, з європейського погляду, перебільшенні дійсности і орієнтується на самовдоволено-добротливий

оптимізм американського дрібного й середнього буржуа,—так само показав, що для натуралізма з його документально-точним описом життєвих явищ час ще не настав. Перші американські натуралісти, Франк Норрис (1870 — 1902) і Теодор Дрейзер, не вважаючи на великий літературний хист, довго були невідомі; навпаки, Шервуд Андерсон, загально-визнаний привідця сучасного американського натуралізму, почавши друкувати свої твори 1916 року, розмірно швидко досяг успіху,—і не тільки він сам. Крім нього можна назвати Амброзо Бирса, Вальдо Франка і цілу плеяду визнаних прозаїків-натуралістів. Натуралізм починає впливати і на представників інших літературних течій, прим., на групу учнів Джека Лондона (Джон Дос Пассос) і почасти на Уптона Сінклера. Маємо безперечний факт: американський натуралізм, що так довго не міг вибитися на світ, переживає нині добу свого розцвіту. В літературній свідомості американського читача стався важливий перелом; це потребує деяких пояснень.

Теоретичний засновник американського натуралізму Гемлін Гарленд багато вгадав в майбутній долі літературного напрямку, що ледві тільки зародився за його часів. Він добре визначив соціальні засновки натуралізму, зазначивши швидку демократизацію американського суспільного життя, нівелювання суспільної свідомості, зроджений цими чинниками літературний інтерес до „пересічного американця“—носія колективної демократичної ідеології і психології, який має витіснити собою з літератури так звану „сильну особу“ з її індивідуальною психологією „привідці“ і „завойовника“. Гарленд спромігся далі визначити географічну базу нового напрямку,—так званий „середній захід“ Північної Америки (штати Айова, Огайо, Іллінойс, Вісконсин, Індіана), країну дрібних фермерів і дрібної буржуазії, справжній центр американської „демократичної“ ідеології. Противно до східних штатів, що вперто тримаються англійських суспільних і літературних традицій, „середній захід“ протягом всього XIX віку počував себе носієм специфічно-американської „демократичної ідеї“ („Далекий захід“ Північної Америки тоді що-йно заселявся, і Сан-Франциско, з його характерно виявленою у Джека Лондона мішаниною анархічної ідеології піонерів і початків робочого колективізму, аж у 90 роках досяг становища самостійного культурного центру).

Тому саме в штатах „середнього заходу“ і в їх метрополії—Чикаго—натуралізм, що цілковито зрікся англійських літературних традицій, міг знайти співчуття й поширення, а зовсім не в „касті літературних брамінів Нової Англії“, як називає послідовник Гарленда О. В. Холмс консервативно настроєних критиків Бостона і Нью-Йорка. Одначе в однім відношенні літературний прогноз Гарленда і його школи був, як виявилось, цілком помилковий: вони сподівалися оптимістичного натуралізму, який мав точно і без ніяких окрас списувати життя й психологію середнього „нормального“ американця, а, значить, показати „великі культурні досягнення“ американської демократії; а насправді, американський натуралізм є літературна течія з іще гірше песимістичною ідеологією, як натуралізм західно-європейський (Мопсан, Стриндберг, Гауптман). В цій його зовсім несподіваний у теоретиків нової школи особливості і криється розгадка його теперішнього успіху.

Оптимістичний світогляд Уота Уйтмена і Г. Гарленда стояв на непохитній вірі в соціальну і етичну довершеність американської демократичної конституції, американського суспільного устрою і його продукту — середнього американського громадянина, представника „нового демократичного людства“. Таким, натурально, здавався їм американський середній і дрібний фармер, що виніс на своїх плечах і війну за незалежність і війну „за визволення негрів“, розорав степи Середнього Заходу, побудував незчисленні пів-хліборобські, пів-торгові городки Айови, Огайо, Висконсина. Але поки література збиралася уквітчати лаврами цього нового героя, від героя, в наслідок капіталістичного розвитку господарства, осталися, образно висловитися, самі кісточки. Безсторонній натуралістичний опис показав „нормального“ американського фармера як суб'єкта з відсталого ідеологією і упадницькою психологією, як чоловіка, що балансує на грані павперизації, чоловіка без минулого — бо від здорового і колись доцільного селянського світогляду осталися тільки скостенілі безглузді традиції, і без майбутнього — бо ні кидаючи землю, щоб зробитися дрібним міським торговником, ні навіть переходячи на становище інтелігента“, нпр. вчителя, лікаря, дрібного урядовця, не може він урятуватися від чим-раз більшого гноблення великого капіталу. Таким чином, американський натуралізм, в наслідок свого головного літературного принципу — безсторонньо й докладно відображати сучасне життя, мусів стати літературою протесту проти великої ілюзії американської цивілізації, — ілюзії оптимізму, з цілим її дитячим намаганням затуляти очі перед суворими фактами життя, з її дитинячою веселістю і самовдоволеною „расовою“ пустословністю. На новий літературний струмінь озвалися широкі лави американської дрібної „інтелігенції“, що вийшла переважно з того ж павперизованого селянства (робітникові багато тяжче досягти до неї) і вперше дождалася об'єктивного художнього відображення свого рідного середовища, а також себе самої (натуралісти, серед них і Шервуд Андерсон, охоче з'являють життєве оточення учителів, лікарів, конторських урядовців і т. д.); а швидкий літературний успіх і зріст натуралізму в часі війни і після війни дається пояснити тим, що за той час навіть дуже оптимістично настроєні верстви американської „інтелігенції“ мали змогу остаточно перевіритися ілюзорності „священних принципів американської демократії“, продажності її представників і своєї власної політичної немічності. Дрібна інтелігенція вперше серйозно злякалася за своє політичне й економічне існування (згадаймо масове безробіття серед осіб інтелігентних професій в 1919 — 20 р., після демобілізації американської армії!) і вперше поважно почала сумніватися про всі класові ідеали і „культурні цінності“, зв'язані з пануванням великого капіталізму. Певна річ, ця класова паніка ані на хвилину не може спинити поступний рух американського капіталізму, і політичне значіння американської інтелігенції, взятої окремо, зовсім нікчемне (а про масове зближення з промисловим пролетаріатом поки що говорити не доводиться); дати широкий успіх певному літературному напрямкові вона ще може, чи на довгий час — то вже інша справа. Психологічний натуралізм з'єднав собі нині симпатії американської інтелігенції саме своїм принциповим песимізмом, хоч

та сама інтелігенція вимагала раніш — устами Уота Уйтмена і Гарленда — оптимістичного натуралізму; так виявляє себе діалектичність історичного процесу в еволюції літературних уподобань! Можливо, що американський пролетарський читач, чие відношення до цієї школи досі ще виразно не позначилося, згодом теж одкине її саме за її безмежний песимізм, несполучний а класовою психологією пролетаріату; тим більше що позиція натуралістичної школи супроти американського пролетаріату і його життєвих інтересів не зовсім виразно виявлена, як побачимо далі на прикладі Шервуда Андерсона: як порівняти з давнішими натуралістами (напр., Ф. Норрисом), то в нього більше маємо регрес до „аполітичності“. Проте, літературна творчість Ш. Андерсона така характерна для сьогочасного американського реалізму, що взагалі варта докладнішої аналізи.

Зовнішня сторона життя Ш. Андерсона — скільки ми її знаємо — не дуже цікава. Він виріс у робітничім (але дрібно-буржуазнім, своєю психологією) оточенні, в однім малім місті північно-американського „середнього заходу“ (Клайд, штата Огайо) і пробував замолоду „вибитися в люди“ як дрібний підприємець і фабрикант, але, після перших, зовсім незначних успіхів в цім напрямі, прийшов до цілковитої руїни. На 35 році життя (народ. 1876 р.) в нім відбувся якийсь психичний перелом, що постав, як видно, із загального незадоволення життям і оточенням і виявився в апатичному відношенні до „ділової діяльності“. Спричинена тим руїна заставила його переїхати, щоб знайти роботу, до Чикаго, де він кілька літ зацікавився складанням оголошень для газет і іншою подібною журнальною роботою. Поволі він почав писати — спершу уривками, коли бував вільний від служби, переважно поезії. Досить прихильна оцінка з боку критики його перших прозаїчних творів (романи „Макферсон Молодший“, 1916 і „маршируючі Люди“ 1917) порушила його остаточно перейти до прози; а голосний успіх збірки оповідань „Тріумф яйця“ (1921), що дістав найвищу премію в 2000 доларів на великому літературному конкурсі, організованому нью-йоркським журналом „The Dial“ („Година“) і був визнаний американською критикою за найкращий белетристичний твір року, дав авторові змогу цілком присвятити себе літературній діяльності, що не припиняється й досі.

Коли поминути книгу поезій „Середньо-американські пісні“ (Mid-American Chants, 1918), написану на самім початку художньої творчості і мало характерну для автора (відзначаємо сильний вплив Уота Уйтмена), то виявляється, що Андерсон почав свою белетристичну діяльність з романів і вже потім перейшов до оповідань та новел, не відмовляючись проте писати більші твори. Ця літературна еволюція — від роману до оповідання — спадається, загалом, з прогресивним розвитком творчих здібностей Андерсона і становить перехід від гіршого до луччого. Його романи: „Макферсон Молодший“ (Mc Pherson's Son, 1916), „Маршируючі люди“, (Marching Men, 1917), „Бідний Уайт“ (Poor White 1920), — не є сильна сторона його літературної творчості: вони розтягнені, не мають потрібної в романі внутрішньої закінченості, дія іде в них мляво і нерівномірно; одно слово, вони роблять вражіння надмірно розтягнених

новел. Це мусимо сказати навіть про „Маршируючих людей“¹⁾ одинокий соціальний роман Андерсона, який дає чимало цінного матеріалу для характеристики суспільної ідеології автора і представлених ним соціальних угруповань (про це дивись нижче); і тут інтерес до описування осіб і подій не компенсує, кінець-кінцем, художніх хиб твору. Неможна сказати, що романи Андерсона зовсім позбавлені естетичної вартості; але в них нема, в цім відношенні, нічого нового супроти його новел і оповідань, отже мусимо розглядати їх, як невдатні спроби обернути новелу в роман. Та і який, справді, можливий для Андерсона роман, коли „дієвих осіб“ в жодному його творі не буває більше як дві (всі інші персонажі мають завжди цілком епізодичний характер)? Ясно, що з такими обмеженими засобами оповіди дрібні белетристичні форми — оповідання і новела — є одинокий літературний жанр, в яким художня творчість Андерсона знаходить собі адекватний вираз. На аналізі цього жанру варт зупинитися.

Натуралістичну новелу (побутову матеріалом, психологічну в способі розроблення його) маємо в Андерсона в чотирьох книгах оповідань: „Уайнзбург, Огайо“ (Winesburg, Ohio, 1919), „Тріумф яйця. Книга вражін з нашого американського життя“ (The Triumph of the Egg 1921), „Коні й люди“ (Horses and Men, 1923) і „Історія одного оповідача історій“ (A story Teller's Story, 1924), які всі чотирі належать до часу розцвіту й досягlosti його літературного таланту. Тут подибуємо і розмірно великі твори (напр., „Надаремно — повість із життя Огайо“ в збірнику „Коні й люди“ — 90 ст.) і зовсім мініатюрні (напр., „Генде“ в „Уайнзбург, Огайо“ — 6 ст.), але ця кількісна різниця в великості не має в собі важливої якісної різниці в структурі; бо, коли під структурою літературного твору розуміти композицію показаної в нім дії, то в Ш. Андерсона дія взагалі не грає помітної ролі і цілком зникає перед відображенням психичних переживань. Андерсон сам цілком виразно висловив цей основний принцип своєї літературної творчості: „Коли-б я був письменником, я не писав би так, як пишуть інші. Я говорив би зовсім мало про те, що люди роблять. Що вони роблять? З якого погляду це має вагу? Вони будують міста, ... вони дружаться і пояляють дітей, вбивають, роблять добрі діла. Але яке значіння це все має?“ („З нівідки в нікуди“). — Відповідь ясна: все це має тільки психологічне значіння, як зовнішній вияв душевних переживань, одиноко-цікавих Ш. Андерсонові. Зовнішня дія є в нього тільки засіб до створення певної психологічної ситуації, — засіб, яким він оперує неохоче і навіть не зовсім добре. Через те йому часто докоряють „мелодраматичністю“, цеб-то надмірною спрощеністю дії, що обмежується на кількох несподіваних для читача і занадто „ефектних“ подіях; докір справедливий, але він не зважав на основні літературні принципи натуралістичної школи в цілому: коли в творі нема „героя“, нема хоч колективного „носія дії“, ц. т. центрального персонажа, що об'єднує своєю постаттю цілий зміст твору (а в відсутності „героїв“ і полягає головна відміна натуралізму від реалізму), то сама структура дії в принципі не має

¹⁾ Російською мовою перекладено під заголовком: „В ногу!“ (Л. 1927).

великого значіння. Тому новели й оповідання Андерсона в композиційному відношенні завжди аморфні; вони скріплені не композицією, а своєю непохитно витриманою тематикою. З'явлені особи не так „діють“, як „переживають“; от чому, до речі сказати, Андерсон так часто з'являє дітей і недоростків, що, певна річ, ставляться до життєвих явищ пасивніше як дорослі (принаймні в Америці). А в тім пасивне ставлення до зовнішніх подій характерне для всіх майже персонажів Андерсона; коли в Мак-Грегорі („Маршируючі люди“) він спробував створити справжню „дієву особу“, то зробив це під видимим впливом Дж. Лондона („Мартин Ідн“), причім обмалювання все таки вийшло не зовсім доводливе. А взагалі, з'явлені Ш. Андерсоном люди однаково погано пристосовані і до зовнішньої діяльності і до словесної виразу своїх почувань.

„Чудні типи його оповідань“, пише американський критик П. Розенфельд, „— неосвічені прості провінціальні мрійники, з їх нескладною мовою і незграбними жестами — є покалічені людські істоти, які живуть у нашій країні, наповненій страшним гуркотом машин“. Відірвані від природи, чужі серед метушні машинної продукції, нездатні вірити в старе і не навчені пізнавати нове, ці уламки селянства і дрібної пів-сільської буржуазії здібні тільки пасивно переживати життєві вражіння. Що ж вони переживають?

Основний мотив тематики Андерсона і основне почуття, що відчувають його персонажі — це почуття найглибшої самотності і безнадійної відірваності індивідуального душевного життя. „Всі люди живуть за стіною нерозуміння, яку вони самі поставили, і багато так і вмирають за тією стіною, мовчки і ніким не завважені“ („Бідний Уайт“). Але Андерсонові не стає великої мужності, щоб раз назавжди сказати, як Флобер: „Personne ne comprend personne“ (Ніхто нікого не розуміє), і заспокоїтися на тім скептичному висновку; він з болісною жадобою шукає справжнього людського єднання, яке, на його думку, спадається за безпосереднім відчуттям життя, як такого („Я проминув життя. Я завжди проминав життя. Воно завжди відходило від мене, а мені все здавалося, що це люди відходять від мене“. З нівідки в нікуди); і він невтомно кличе всіх до цього „шукування життя“, хоча ні в чім його реально не знаходить, — менш усього в звичайних засобах мовного і інтелектуального єднання: „Ви не можете говорити певно без того, щоб не оминути щось тонке і непохоплене. Ви губите при тім всю суть“ („Насіння“). „Навіщо вам треба читати про життя? Навіщо людям треба думати про життя? Чому вони просто не користуються з життя? Чому вони не можуть покинути своїх книжок, думок і шкіль?“, („Двері пастки“). Звичайно люди сподіваються досягти справжнього життєвого єднання через любов, — але й любов — тільки „двері пастки“; і хто пробує досягти „безпосереднього переживання життя“ дорогою почуттєвої еротичності, губить розум, подібно як пастор Гартман в „Божій силі“ („Уайзбург, Огайо“). Того, що найвище в житті, не можна обняти розумом. „Цього неможна довести собі мислительним апаратом, — можна тільки відчути“ („Гамлет з Чикаго“).

Звідки цей сумний ірраціоналізм? Повну відповідь на це питання дає сам автор описом обставин і оточення, в яким живуть — коли те

можна назвати життям, — описувані ним люди. В задхлих провінційних містечках (від 2 до 3 тисяч мешканців), що всі однакові, чи то буде запламований пером Андерсона Уайнзбург, штата Огайо, чи Віллоу Спрингс, штата Айова, чи Гунтерзбург, штата Іллінойс, панує нестерпна одноманітність, що відбирає від людського життя яку-будь цінність і зводить його на рівень тваринного існування: „Цілий день батько сидить у конторі, дивлячись навколо, як звір у клітці. Ріжниця була тільки та, що, як видно, він не був незадоволений своєю долею і завжди був спокійний“. („З нівідки в нікуди“). Місцеві, станові, родинні традиції передають це однотонне існування від одного покоління до другого („Кілька поколінь Ліандерів жили на одній фермі. Всі вони брали собі за жінку тонких женщин, і тому Елсі Ландер була тонка“. Жителька Нової Англії); а безмежна безбарвність родинного життя і міщанського „затишку“ остаточно затягає тих, кого вічна гонитва за долларом не обернула в живі трупи („Мати“). Може шукати потіхи в релігії? Але що залишилося від релігії: „Вона ходила що - неділі до пресвітеріянської недільної школи, бо в сім'ї Еджлі остався переказ, що мати Еджлі була пресвітеріянкою. Всім іншим членам сім'ї це подобалося“ („Надаремно“, роз. 3). А от зразок інтелектуальних інтересів: „Вона весь час читала романи. І тільки романи Роберта Луї Стівенсона. Прочитавши їх всі до останнього, вона знов починала з першого“. („Двері пастки“). Недивно, що таємні пороки — перш за все пияцтво — стають серед таких обставин останнім захистом від нудьги і незадоволення життям і що їх потайки шанують. „Хоча пороки в Бідвелі суворо осуджувано, проте молодь потай уважала порок за ознаку мужности“ („Надаремно“, роз. 1).

Сумна і страшна картина остаточного розкладу дрібно - буржуазного побуту! Вона досить пояснює песимізм Ш. Андерсона — виходня з цього оточення — і його аскетичну мораль, що межує іноді з цілковитим зреченням життя і несподіванно стає подібною до буддистського прагнення „нірвани“: „Я втомився і хочу очиститися. Я весь укритий повзкими виткими рослинами. Я б хотів бути сухим і мертвим, як листок, несений вітром через безмежні водні просторони“. („Насіння“). Виявленій тут „волі до самознищення“ класи, що має вмерти, неможна відмовити певної величності. Нехай мертві ховають мертвих...

Але хіба перед очима Ш. Андерсона не знаходиться новий, повний невичерпаних життєвих сил суспільний колектив, запорука кращого майбутнього? Чи не сам він з'явив боротьбу за владу цього молодого класу в книзі, де на першій сторінці стоять слова: „Присвячую американському пролетаріатові“. Хіба не в цій книзі („Маршируючі люди“) ми знаходимо „гімн маршируючого труду“, — найліпший його вірш у прозі? Все це справедливо, а проте, відношення Ш. Андерсона до робітничої класи остається неясне. Певна річ, у тім, що його симпатії цілком по боці американського пролетаріату, а не ворогів останнього, — сумніватися нема як. „Після того, як мені довелося бачити п'ятьсот страшних з вигляду голодних мужчин, що пристрасно добивалися роботи на пекарні в дешевому брудному ресторані, я переконався, що тільки осли - оптимісти можуть запевняти, ніби Америка випередила в соціальному розвитку цілий світ“

(частина 2, розд. 1). І нема сумніву, що в цій книзі в нього — звичайно такого далекого від політики — знайшлися для виявлення лицемірства американської буржуазії гнівні слова і гострі ноти протесту. Сторінки, присвячені американському судові, американській пресі, американській школі, де „торгують наукою“, американській армії, що становить теж свого роду „приватну власність“, не здадуть силою інвективи і щирістю почуття проти кращих сторінок Уптона Сінклера або Джека Лондона. З таким самим обуренням ставиться Ш. Андерсон до угодиства американських „жовтих соціалістів“, до професійних балакунів з Американської Федерації Трудю (типа Гомперса), які намагаються затуманити класову самосвідомість американського пролетаріята байками про гармонію інтересів труда і капіталу і подібними лицемірними фразами. Багато відповідальних місць в „Маршируючих людях“ міг би написати справжній соціаліст.

Багато, але далеко не все. Хоч як співчуває пролетаріятові Ш. Андерсон, але він погано знає американських робітників і не відчуває великого бажання обізнатися з ними ближче. Йому миліші його пасивні мрійники — пів-волоцюги, пів-інтелігенти — що дають йому звичайний матеріал на літературну творчість. В „Маршируючих людях“ дуже добре показано експлоатацію робітничої класи, але сама маса робітників набуває, під пером Андерсона, характеру пасивної юрби, а всю революційну активність перенесено на „проводиря“, що намислив створити серед робітників класову солідарність, навчаючи їх військової муштри, (!) і розправляє з непокірними кулачним способом (част. 6, гл. I). Спроби автора ідеологічно угрунтувати цю витівку („настане час, коли люди перестануть бути окремими індивідуумами; вони обернуться в одну масу, в потужну масу, перед якою ніщо не встоїть. Вони не стануть одягати думки в слова, а проте думки будуть рости в них“, там же), — примушують тільки констатувати, що містичний елемент в американському демократизмі, такий сильний в Уота Уйтмена, не зник ще остаточно й досі. Аж якось ніяково робиться перед таким нечуваним нерозумінням сьогочасної класової боротьби, її цілів і методів. І коли деякі критики стараються прикрити це все некривдним терміном „деяка ідеологічна невитриманість“, то треба згадати, що є така міра нерозуміння, яка робить неможливою справжню ідейну солідарність.

Однаке, аналізуючи ідеологію і реальні (життєві) джерела творчости Андерсона, не треба забувати про Андерсона-художника слова, і про літературні течії і прототипи його художньої прози.

Що до стилю — словесного стилю — Шервуда Андерсона, то нам було б, певна річ, найцікавіше дізнатися про думку американського читача, здатного розбиратися в тонких стилістичних нюансах своєї рідної мови; бо, як майже у всіх сьогочасних американських прозаїків (за винятком О. Генрі), словесний стиль Ш. Андерсона побудований не на тонах, а на відтінках, яких навіть англієць (а тим більше кожен інший чужоземець) не відріжнить від англійської мови американської літератури в цілому. На жаль, американська літературна критика, кажучи про стиль Шервуда Андерсона, не зраджує своєї звичайної претенсійно-вишуканої беззмістовности і держиться свого традиційного принципу: говорити так, щоб нічого не сказати.

От, для прикладу, цитата з присвяченої Андерсонові статті Поля Розенфельда, одного з найавторитетніших сучасних літературних критиків Америки¹): „Він взяв слова певною рукою, міцно приставив їх одно до одного, і під його рукою утворилася поверхня (!), така чиста й ароматична (!), як сільська місцевість на ранній весні (?). Слова найпростіших людей, слова букваря, творять поверхню таку тверду (!), як поверхня свіжо-напиляних нахучих дощок з сосни або дуба (?). В міцній прозі Андерсона живе соковитість і м'яккість молодого кукурузи (?!), міць і зернистість чорнозему, широкогруда сила (!) робочих коней (?). Дійсно трудно собі уявити більш квітчасте марнословство! Розшифрувавши всі ці фінтифлюшки, дізнаємося, що Ш. Андерсон охоче вживає слів і висловів буденної мови, і мимоволі шкодуємо про те, що П. Розенфельд не йде в даному разі за його прикладом. Крім того, тут, як видно, говориться про художню єдність і гармонію Андерсонівського словесного стилю („поверхня така тверда“ і т. д.), але в чім та єдність полягає, критик не мав часу повідомити: чи до того йому, коли треба обернути критичну замітку в суцільну виправу в класифікації риторичних фігур!

Інші американські критики (Г. Б. Мінсон, Е. О'Бріен) висловлюються холодніше і вважають Ш. Андерсона за другорядного стиліста (Розенфельд визнає це тільки для найраніших творів), але й вони жодних конкретних вказівок не дають.

А в тім, в характеристиці Андерсонівського стилю всіх перейшов російський критик М. Левідов: „Стиль його — стиль сумного, зігненого роками й досвідом психіатра. Здається, такий спокійний — не поколихнеться. Але ця стриманість не обмане. Вона насичена передчуттям тосчного ридання, передзвукм істеричного вибуху“²). Цікаво знати, чи часто в „зігнених роками й досвідом психіатрів“ бувають істеричні припадки“?

Поминувши ці трохи комічні (не з нашої вини) зразки критичної безпорадності, спробуємо власними засобами розібрати стиль Ш. Андерсона. Чому його так трудно означити? Його художність не впадає в очі, її відчуває звичайний читач, але вона легко може остатися неусвідомленою, навіть при читанні оригіналу. Андерсон оперує дуже обмеженим числом стилістичних засобів художнього впливу і оперує ними з стриманою скупістю майстра. Його стиль побудований на укрітому контрасті між цілою масою оповідання, поданого зовсім простою, цілком буденною мовою (на межі між літературною і розмовною мовою), і окремими, дуже яскравими і виразними художніми фігурами (переважно образами), зрідка вставленими в оповідання, в якім вони відзначають найважливіші, в психологічному відношенні, моменти оповідання. Ця манера — концентрувати естетичну сторону мови в нечисленних, але викінчених образах, економно вставлених в дещо однотонне і цілком „прозаїчне“ відображення подій — не належить спеціально Ш. Андерсонові; вона така характерна для усієї сучасної американської прози, не тільки художньої, а й пів-ділової, зокрема, ораторської, що Честертон, напр., пародіює її, як специфічно-амери-

¹) Ми дозволили собі відзначити знаком поклику (в дужках) найбільш „ефектні“ метафори, а знаком запитання — порівняння.

²) Передмова до російського перекладу „Тріумфу яйця“ (М. 1925) ст. 6.

канську, в своєму юмористичному романі „Жива людина“ (в мові доктора - американця), сподіваючись, що англійський читач цілком його зрозуміє. Нашому читачеві тяжче правильно оцінювати цю звичайну американську манеру письма, бо саме ті американські прозаїки, яких у нас найбільше перекладають (Джек Лондон, Уптон Синклер, О. Генрі) стоять, в стилістичному відношенні, окремо і не в характерні для „американського стилю“, як такого. В кожному разі, для Ш. Андерсона, як представника американського натуралізму, характерне не саме з'єднання буденної мови з окремими художніми фігурами, а вибір цих фігур. Як натураліст, він природньо уникає метафори та інших тропів, з огляду на їх надмірну (з погляду раціоналістичної естетики натуралізма) „поетичність“, він оперує, головню, найменше претенсійною, найскромнішою і найліпше зрозумілою з усіх фігур, — порівнянням, і на цім тлі досягає високої майстерности. Порівняння Ш. Андерсона завжди несподівані, викінчені в своїй короткості, повні концентрованої сили і барвистоти. Андерсон вдається до порівнянь для вислову тих швидкоплинних переживань, які стоять ніби на межі свідомого життя і яким належить таке велике місце в його художній творчості. Це можуть бути вражіння, збуджені картинами зовнішньої природи, зокрема, пейзажем, що набуває, під пером автора, психологічної вимовности і одухотворености.

„Ці поля подобали на полумиски з зеленою рідиною, що оберталися в сіру в-осени і в білу в-зимі. Далекі, але на погляд близькі гори подобали на велетнів, які що-хвилини готові були протягти руки, взяти ці полумиски й випити їх зелену рідину. Велике каміння на полях здавалося пальцями цих велетнів“ („Жителька Нової Англії“).

Ще частіше об'єктом порівняння бувають складні психологічні стосунки між людьми, несподівано розкриті в конкретному художньому образі: „Того самого ранку, всього один день перед весіллям, я дістав дуже довгого і гарного листа від своєї нареченої. Все, про що вона писала, було яскраве і реальне, але вона сама, як жива істота, здавалося, одійшла від мене далеко. Мені здавалося, що вона птицею одлітає за хмари, а я — ніби той босоногий хлопчик, не розуміючи, стою на курній дорозі перед сільською хатою і дивлюся вслід тонуцій в синяві птиці“ („Друга жінчина“).

Але ще щасливіше користується Андерсон з порівнянь для характеристики й оцінювання явищ суспільного життя, які відображає він з стриманим, але їдким сарказмом: „Мак Грегор почав ходити до університету і, блукаючи поміж масивними університетськими будинками, побудованими коштом одного американського багача, роздумував про те, чому великий розсадник науки займає такий маленький куточок в такому великому місті. Університет, здавалося, був цілком відокремлений і не мав нічого спільного з тим, що його оточало. Це нагадувало художнє вишиття на брудному рукаві уличного хлопчини“ („Маршируючі люди“, част. 4, розд. 2¹).

Іноді порівняння тільки позначене і читачеві залишається самому зробити висновок із зіставлених уявлень: „Вініфред Уокер деякі речі розуміла досить ясно. Вона розуміла: коли людину садо-

¹) Курсив скрізь наш. В. Д.

влять за грати, то значить вона лучила до в'язниці. Шлюб для неї був шлюбом" („Двері до пастки“).

Другий широко вживаний у Андерсона стилістичний засіб — це несподіване загострення психологічної ситуації, яке, в одній фразі, розкриває її внутрішню суперечливість і раптом, після опису найзвичайніших подій, ніби попереджає читача: „тут річ зовсім не така проста!“ Формалісти називали б це „психологічним учудненням“.

Кілька прикладів: „Прийшла прислуга й повела дітей. Вони неохоче пішли стежечкою до дому. Потім бігцем вернулися назад і поцілували мати. Була боротьба, потім примирення. „Поцілунок виявляв примирення їх з своєю долею — коритися іншим“. („З нівідки в нікуди“).

„Він ішов вперед, неуважний і розстривний. З одного боку він почував, що здібний стати справжньою людиною в житті, а з другого боку, — такого почуття зовсім не було“ („Двері пастки“).

Це „психологічне загострення“ надає всьому стилеві Ш. Андерсона деяку близькість до парадоксального: „До них приходив брат, теж професор коледжа або Г'ю з дружиною ішов до сусідів. Розмовляли. Розмовляли навіть тоді, коли вони залишалися удвох“ (там же). Парадоксальність полягає в тім, що явище, здавалося б, цілком природне (розмова між чоловіком і жінкою, що осталися на самоті) відзначається, як чудне явище, варте уваги (розмовляли, хоч були вдвох), при чім автор не подає своєї думки тут — таки, а примушує читача вдуматися, щоб краще зрозуміти, в зміст новели (що показує, в даному разі, безглуздя традиційного шлюбного життя).

Крім цих художніх засобів (порівняння, парадоксальне учуднення), характерних для психологічного натуралізму взагалі, як для американського, так і для західно-європейського, звідки вони, без сумніву, взяті (нетяжко було б навести подібні приклади з Мопасана, Золя, Стриндберга і т. д.), в Шервуда Андерсона подібуються і зовсім іншого роду стилістичні засоби, зв'язані з його ранніми віршованими спробами. Це — синтактичний паралелізм і часткове повторення фрази; ці засоби завів в американську поезію Уот Уйтмен і вони досі зберігають у ній значіння основних способів художнього виразу. Синтактичного паралелізму уживає Ш. Андерсон переважно в дрібних оповіданнях (напр. „Материнство“, „Старопці“ в збірнику „Тріумф яйця“) і це наближає їх до ритмічної прози.

„Він пізнав ритм невеликих горбів.

Він пізнав ритм рівнин.

Він пізнав ритм ніг на ходінню.

Він пізнав ритм дужих, здорових рук, що тягнуть вим'я корів“.

(„Материнство“)

Наведемо для порівняння уривок із справжніх віршів Андерсона:

„In the fields
Seeds on the air floating.
In the towns

Black smoke for a shroud.
In my breast
Understanding awake.

(„Mid - American Chants“¹⁾)

¹⁾ „На полях
Насіння трепече в повітрі.
В містах

Чорний дим — як запинало,
В моїх грудях
Розуміння прокидається“.

І тут, очевидно, синтактичний паралелізм (а не розмір) грає роль основного конструктивного принципу.

Часткове повторення часом появляється і в більших творах і має на меті, в такому разі, підсилити і підкреслити думку (звичайно, в поєднанні з питанням загального змісту), напр.: „Життя оберталося в тягучий ряд днів. Невже ціле життя тільки тягучий ряд днів?“ („Музиканти сумного образу“). „Невже доля жінок в тому, щоб їх поглинули чоловіки, а доля чоловіків в тому, щоб їх поглинули жінки?“ („З нівідки в нікуди“).

А втім, слід визнати, що ці ритмічно-синтактичні засоби письма, що в принципі мало пасують до загального натуралістичного стилю Ш. Андерсона, подібуються переважно в раніших його творах і поволі зникають; в книжках, написаних після 1921 року (напр. „Коні й люди“), їх майже непомітно. Це — забуток віршової техніки Ш. Андерсона і з натуралізмом він органічно не є зв'язаний і поволі атрофується. Замість його, з'являється в стилі Андерсона, за останній період його творчості, щось нове, чого перше не було, — так званий „сказ“: оповідь іде в першій особі, від уявленого оповідача, при чім мова останнього характеризується певними діалектичними і професійними словами й висловами, тими, звичайно, які найвластивіші і назвичніші представникам певної мовної групи. Цей мовний засіб, добре відомий українському читачеві з творів Остапа Вишні, а російському — з оповідань Лескова, Бебеля, Зоценка, позначає собою кульмінаційну точку в розвитку натуралістичного стилю і, разом з тим, початок його внутрішнього розкладу; бо, з одного боку, тут натуралізм вперше виявляє себе позитивно в обсягу словесного (мовного) стилю (перед цим він виявлявся тільки негативно, через виключення і обмеження, „поетичних“, циб-то занадто претенсійних засобів вислову) і, значить, поширюється з обсягу тематики на зовнішню форму; а з другого боку, тут натуралістичний стиль може обернутися (і, кінцево-кінцем неминуче обертається) в стилізацію, для якої нема вже жодного дальшого творчого розвитку, а є тільки більш-менш механічна довершеність техніки. В Шервуда Андерсона цей розклад натуралістичного стилю ще не почався; він не дуже давно почав уживати форми „сказа“ (вперше в оповіданні „Старощі“ в книзі „Тріумф яйця“, 1921), і користується з неї, відмінно від Фридмана або О. Генрі, дуже мало, — головню, для психологічної характеристики своїх героїв (спортсменів і жокеїв в книзі „Коні й люди“); але саме на прикладі Фридмана і його загальновідомого „Менделя Маранца“ ми бачимо, як легко цей художній засіб стає готовим шаблоном. З цього боку американський натуралізм без сумніву серйозно загрожений.

Отже, три головних тенденції Андерсоновського стилю виявляють собою три стадії в розвитку американського натуралізму: застосування ритміко-синтактичного паралелізму в ранніх творах відповідає генетичному зв'язкові натуралістичної прози з теорією У. Уйтмена і його школи, — зв'язкові, що поволі слабшає, в міру самоозначення натуралізму, — контраст між буденною оповіддю і вставленими в неї порівняннями і парадоксальними увагами „від автора“ відповідає розцвітові суто-психологічного натуралізму, а застосування „розповіді“ — ступневому (що нині тільки позначається) закріпленню цього

літературного напрямку в рамках мовної стилізації. Еволюція Андерсо-нівського стилю глибоко симптоматична для історії американського натуралізму в цілому; ось чому ми повинні були визначити тут її найважливіші моменти.

Окремо варт розглянути питання, чи в літературній творчості Андерсона є елементи гумору. Чудні, невірніважені психично типи, що на кожному кроці подибуються в його оповіданнях, роблять іводі вражіння гротесків, ц. т., кінець-кінцем, постатей більш-менш комічних. Одначе сам автор категорично протестує проти такого розу-міння його творчості: „Йй треба було, щоб її любили, — довго, спо-кійно і терпляче любили. Певна річ, вона — гротеск, але в такім разі всі люди на землі — гротески. Всі ми потребуємо любови. Те, що ви-лічило б її, вилічило б і всіх нас. Слабість, на яку вона занедужала, — слабість універсальна“ („Насіння“). А коли взяти на увагу, що навіть проста іронія подибуються в Ш. Андерсона надзвичайно рідко, то мусимо визнати, що Андерсон — зовсім не гуморист. Його гумор — позірний.

Надзвичайно важливе з історично-літературного погляду є пи-тання про літературні джерела й протитипи Ш. Андерсона. Простіше сказати: кого він наслідує, і хто зробив на нього вплив?

Про Ш. Андерсона досі написано розмірно мало навіть в Америці; а помилкових думок висловлено непропорційно багато — особливо в Росії, де стало звичаєм зіставляти його з російськими письменниками (зокрема з Чеховим). Правда перший привід до цього дав сам автор, заявивши в листі до свого перекладача (П. Охрименко): „Читаючи мої оповідання ви, звичайно, зауважите, що я багато винен російським письменникам, і я буду дуже радий, коли зможу хоч малою мірою віддячити тим, що дам естетичну насолоду російським читачам або ж дам змогу російському народові повніше зрозуміти наше життя в Америці“. Слідуючи цьому приємному для їх національного само-любства визнанню самого автора, російські критики поспішають взяти до порівняння то Чехова (Е. Ланн, М. Левидов), то Достоевського (В. Лаврецький) і неодмінно при тім помиляються. От, напр., які „че-ховські“ риси знаходять в творчості Ш. Андерсона М. Левидов (в пе-редмові до російського перекладу книги „Тріумф яйця“, М. 1925): „Безглуздя, нудьга, життя, повне страшних, нікчемних диваків, осін-ній дощ, оповідання що називається „З нівідки в ніщо“... Залишаємо читачеві зміркувати, чи така назва пасує до чеховської надзвичайно-стриманої і скромної манери письма. А в тім, коли брати до уваги тільки „читачівські настрої“ і такі „характерні“ для письменника мотиви, як „Осінній дощ“, — тоді, мабуть, кожного побутовця-песи-міста можна буде прирівняти не тільки до Чехова, а й до Чирикова або Куприна. Але що ж власне залишається від Чехова, коли виклю-чити з поля зору чехівський імпресіонізм (Ш. Андерсон не імпресіо-ніст, а натураліст), чеховський гумор (в Ш. Андерсона зовсім нема гумору), нарешті всю чеховську ідеологію, повну спокійної резигнації і втомленого скептицизму, — почувань, органічно чужих Ш. Андер-сонові? Так само не перекоує зіставлення з Достоевським, видви-нене (очевидно, навгад) деякими американськими критиками і під-тримуване В. Лаврецьким (в передмові до російського перекладу романа „В ногу!“, Л. 1927); етичними проблемами Ш. Андерсон

цікавиться досить мало, релігійні й містичні шукання зовсім чужі йому, характерної для Достоевського манери драматизувати оповідання великими сценами, діалогами і внутрішніми монологами — в нього немає, і самотність подібність до Достоевського полягає в підвищеному інтересі до психологічних колізій взагалі, щоб-то в такій рисі, яка властива всім натуралістам і зовсім не потрібує, для свого пояснення, впливу Достоевського. Сцена зустрічі двох суперниць, закоханих в героєві роману, в „Маршируючих людях“ (част. 5, розд. 7), „видимо нав'язана (на думку В. Лавренцького) „Ідіотом“ Достоевського“, на ділі, багато ближча до аналогічної ситуації в Джека Лондона („По той бік щілини“) і скоріше може бути прикладом принципово різнорідної концепції при позірній подібності зовнішніх умов.

Отже до слів самого Ш. Андерсона, що він багато винен російським письменникам, треба поставитися скептично: коли це не простий вияв ввічливості до російського перекладача (що, до речі, психологічно цілком можливо), то в такому разі тут змішане особисте відношення Ш. Андерсона як читача до деяких російських прозаїків (нині ще неможливо встановити, до яких саме) з дійсним літературним впливом останніх на творчість Андерсона. Подібні авторські ілюзії трапляються зчаста; Сумароков, напр., не сумнівався в своїй літературній близькості до Расіна і зовсім не помічав своєї залежності від французької сентиментальної драми¹⁾.

Справжні джерела Андерсонівського натуралізму належать до французької літератури: це майстри французького натуралізму — Золя і, особливо, Мопасан. Вплив Мопасана в виборі фабули, в манері викладу, навіть у кінцевій „pointe“, — найвиразніше помітно в збірнику „Уайнзбург, Огайо“ (оповідання „Добра пристойність“, „Руки“, „Ніхто не знає“). Вплив Золя найлегше побачити в повісті „Надаремно“ (збірник „Коні й люди“). Певна річ, не слід спускати з ока, що Андерсон багато чого навчився в раніших американських натуралістів, — зокрема, в Теодора Дрейзера. В „Маршируючих людях“ Андерсон сильно наслідує Джека Лондона („Мартин Ідн“) і то не тільки в обмальованню постати героя і його долі, а навіть у стилі, напр.: „Обурення Мак-Грегора зростало. Коли в цілому світі панує незадоволення, то чого ж воно безрезультатне? — скрикнув він. Чого ж ви, люди з тренірованим мозком, не спробуйте зробити лад у хаосі? Чом ви нічого не робите для цієї мети?“ — цілком Лондонівська манера аргументації і фразеологія. А втім, цей випадок наслідування Лондона остався, здається, самотнім: в інших книгах впливу Лондона виявити не пощастило.

Чи судилося Андерсону створити школу в американській літературі? Навряд. В Європі натуралізм давно вже вичерпав свої творчі можливості. В Америці він поки що — сьогоднішній день літератури; але завтрашній день належить свіжішим і не таким „аполітичним“ течіям. Проте художнє значіння Андерсона, як найхарактернішого і найпослідовнішого заступника американського психологічного натуралізму, навряд чи хто коли-небудь заперечить.

¹⁾ Дивись статтю Г. Гуковського про Сумароківську трагедію у збірнику „Поетика“ (Госуд. Институт Истории Искусств) І. 1926.

А. МУЗИЧКА

Марко Черемшина (літер. псевд. Івана Семанюка)

13/VII. 1874 р. — 25/IV. 1927 р.

Ніби забуваючи за дату перших виступів у літературній творчості Мартовича, Черемшини та Стефаника (1889, 1896, 1897) й не маючи ще пізнішої творчості згаданих трьох письменників, а тільки оцінюючи на підставі перших збірок їхніх, акад. С. Ёфремов дав перевагу Василю Стефаникові й заговорив навіть за школу, що її ніби то витворив цей письменник. Цей учений приймає цілу Стефаникову школу, що „взяла від його манеру писати мініатюри тими самими штрихами й темними фарбами, переважно з життя галицького селянства¹⁾“. Легко проте сам акад. С. Ёфремов у четвертому виданні своєї історії відмовився від своєї думки не тільки через те, що акад. М. С. Грушевський виступив проти неї й доказував, що „стиль Мартовича цілком відмінний від Стефаникового аж до повного контрасту“²⁾, але й через те, що, маючи перед собою новий твір Мартовичів „Забобон“, виданий 1917 р., побачив, що „Мартович хоча близький до Стефаника світоглядом“, але „цілком оригінальний манерою“ й „вершка досягнув цей письменник у посмертній своїй повісті „Забобон“³⁾. Коли так, то вся післявоєнна Черемшинова творчість напевно примусила б акад. Ёфремова піти ще далі теж і в оцінці цього останнього й не спинитися тільки на тім, що Черемшина „уявляє з себе не просто наслідувача копійста, а дійсно талановитого знавця життя, що вміє порізнені факти зв'язати якоюсь синтетичною ідеєю“. А так ця характеристика — це ніби змодифікована думка Антона Крушельницького ще з 1910 р.⁴⁾, що вказуючи на різниці, між Стефаником і Черемшиною (головно трагізм у Стефаника, пошукування краси поезії навіть у буденних хвилинах людського життя в Черемшини) та признаючи цьому останньому талант оригінальний, не забуває проте говорити про подібності й навіть зазначає, що „говорити про Семанюка без узгляднення впливу на нього Стефаника годі, хоч перший має силу опору супроти таланту Стефаника“, що подібності що до форми, змісту мотивів, спільних замилювань „не дозволяють йому затратити свою оригінальність“, що „суворе, нахмарене лице Стефаника відбиває вельми від письменського виразу лица

¹⁾ С. Ёфремов, Історія українського письменства. Вид. третє. Київ, 1917. Стор. 418.

²⁾ Світлотіні галицького життя. ЛНВ. 1918. IX. Стор. 245.

³⁾ С. Ёфремов, Ор. сіт. IV. вид. Київ — Ляйпціг.

⁴⁾ Та й М. Грушевський писав іще 1902 р., що деякі нариси Черемшини нагадують Стефаникову манеру. ЛНВ. 1902. IX. Стор. 133.

Семанюка" ¹⁾. По-друге остання характеристика С. Єфремова оперта все таки на підставі збірки „Карбі“, а М. Зеров зовсім справедливо зазначив, що „говорити про Черемшину тепер і спиратися на його оповідання з „Карбів“ та на цитати з „Віку“—це приблизно, те саме, що розводитись про повістярський талант Коцюбинського знаючи лише „Хо“ та „П'ятизлотника“ або писати про великий поетичний хист Лесі Українки, прочитавши „Роберта Брюса“ та „Місячну легенду“ ²⁾. Сам Зеров не боїться не розривати групи Мартович—Стефаник—Черемшина, як письменників, що „в багатьох відношеннях—суспільних, ідейних, формальних...сполучаються в одно коло і разом із тим досить різко віддаляються від решти закордонних прозаїків-модерністів і т. і.“ ³⁾, але підкреслює, що це „три сильні індивідуальності, і кожна з них творить свій стиль“ ⁴⁾. Находячи „в ранніх речах Черемшини манеру і стиль різні Стефаникові“, зазначає М. Зеров у цих авторів дуже подібні „взаємовідношення розповіді й реплік, користання діалектом, нарешті ритм і побудовання фраз“ ⁵⁾ і поставивши першу творчість автора збірки „Карбі“ нижче від Стефаникової, підкреслює в ньому, як авторові „Перших стрілів“, „Село вигибає“ та „Парасочки“ талановитого автора з самостійною, своєрідно індивідуальною манерою, з власним обличчям, якого не забудеш і з ніяким іншим не сплутаєш. Поруч Стефаника і незалежно від нього, Черемшина друга вершина закордонної української прози ⁶⁾. Сьогодні так стоїть справа, що одні говорять іще далі за Стефаникову школу, нпр. Ол. Дорошкевич ⁷⁾, інші розділяють цих письменників, як М. Могилянський ⁸⁾ і Дмитро Рудик, що відмовляється від давнішої думки ⁹⁾. Можна-б багато знайти спільного між цими письменниками й навпаки виказати різницю між ними; певно будуть їх іще дослідники виказувати, але не про це нам ходить. Для нас ці всі три письменники—це діти тих економічно-громадських і політично-національних відносин у Галичині, що їх ми бачимо там почавши від 80-тих років XIX ст. до сьогоднішнього дня, це квінтесенція справжньої селянської інтелігенції, що виросла серед тих усіх відносин і літературних зокрема, це корифеї післяфранківської прози, що в ній трьома сторінками селянської психології.

II

Галичина—це країна економічно відстала, з слабо розвиненим промислом, мала й має досі переважно рільничо-селянський характер.

¹⁾ Антін Крушельницький, Українська новела І. Вибір нарисів і новел Василя Стефаника, Івана Семенюка, Лесі Мартовича, Вид. учит. Громади. Коломия 1910, стор. XII. XVII й инш.

²⁾ М. Зеров, Марко Черемшина і галицька проза, Вступний нарис до збірки М. Черемшина, Село вигибає Книгоспілка 1925. Стор. 8.

³⁾ Т. с.

⁴⁾ Т. с. 14.

⁵⁾ Т. с. 15.

⁶⁾ Т. с. 20.

⁷⁾ Підручник історії укр. літератури Київ 1924 і друге вид. 1926.

⁸⁾ Лесь Мартович, Вибрані твори. Вступна стаття.

⁹⁾ Пролетарська Правда 1927. № 99.

Ще 1900 р. 76,82%⁰ всього населення жило з рільництва, а тільки 9,01%⁰ з промислу, 7,81%⁰ з торгівлі, а виключно українського населення жило 93,3%⁰ з рільництва, а тільки 2,5%⁰ з промислу та 1,7%⁰ з торгівлі. Таку економічну відсталість завдячує Галичина політиці польської шляхти, що в її руках опинилося виключне правління краю від початку конституції в Австрії. Шляхта зі страху перед робітничим питанням обертала й використовувала всі сили на те, щоб не допустити до розвитку промислу в краю, щоб патріархальні й напівфеодальні відносини галицького села як найдовше законсервувати. Шляхетська політика — це політика павперизації міста й села, політика анальфabetизму мас, політика корупції та брутального насильства супроти всякого, навіть найневиннішого визвольного руху населення краю з під її панування. В національному пануванні її над українським населенням допомагали шляхті й поступові польські партії, як людовці й соц. демократи, що їх було заложено на боротьбу з шляхтою. Проте не вдалося шляхті цілком зупинити економічний розвиток Галичини, бо й не можливо цього зробити при капіталістичному ладі. Селянство, що після знесення панщини залишилося в великій кількості без землі, без лісів і пасовищ іще більше бідніло, ішла диференціація села й роздріблювання селянських господарств. Обтяжування селянських господарств боргами допроваджувало до масових ліцитацій. Сила сільського пролетаріату й півпролетаріату не могла найти роботи або працювала наймитами в панів за півдурно, або емігрувала до Америки чи пізніше йшла на заробітки до Пруссії. Емігрували теж і 2 — 3 моргів селяни, а решта мучилася напівголодна в своїй країні¹⁾. До кінця 70-тих років ніхто не цікавився селянами й не дивився, що вони, віддані собі, напівтемні, були пасивні, тільки мали надію на бога й на цесаря. Коли навіть робітничий рух у Галичині був на низькому ступні, то селянських організацій і рухів майже не було. Коли ж виступила горстка молоді інтелігенції з Франком і Павликом на чолі з новими гаслами, з працею серед народу, тоді ці селяни закричали на весь голос про своє становище. Ще, коли 1899 р. один із старшої генерації інтелігентів, Романчук, розпочав видавництво популярного часопису „Батьківщина“, що малював селянські потреби щоденні, що подавав інформації про те, що діється на селі, в місті, в краю, в державі, розворушив селянську масу. „Батьківщина“ робила всюди велике вражіння, викликала ентузіазм по галицьких селах. Її дожидали люди цілими громадами геть за селом, визираючи післанця, що мав принести номер з пошти; її відчитували письменні на цвинтарях під церквою по неділях перед цілою зібраною громадою, що слухаючи непривичних для себе слів, звісток і порад, забувала про їду і недільний відпочинок. Її слово було святе, кожна громада, де було хоч кілька людей живої владі, вважала собі пунктом амбіції описати в „Батьківщині“ свої громадські порядки чи злидні; з якого повіту, з якого кута не було звісток у „Батьківщині“, і то звісток майже виключно писаних селянами, там люди ходили мов осоромлені на ціле сусідство, на весь край²⁾.

¹⁾ В. Левинський, Із українського робітничого руху в Галичині, Дзвін 1913. № 6.; Іван Франко, Земельна власність у Галичині.

²⁾ Іван Франко, З останніх десятиліть XIX в. ЛНВ. 1901. VII, стор. 17.

Всенародні віча у Львові 1880 й 1883 р., а потім віча та зібрання по містах, містечках і селах будили селян і вони почали цікавитися громадськими справами й розуміли їх. Але систематична праця серед селян почалася з заложенням радикальної партії 1890 р., що було початком небувалого досі руху в народніх масах. Радикальні часописи „Народ“, „Хлібороб“, „Громадський голос“, де поміщували свої популярно наукові статті радикально-соціалістичного напрямку так галицькі радикали, як і придніпрянські українці, стали справжніми поважними селянськими органами, що несли в народні маси свідомість економічних, політичних і національних інтересів, публіцистично прояснювали й обороняли їх¹⁾. „У народні маси кидано нечувані досі гасла: загальне голосування, свобода друку, податкові та аграрні реформи. Промови і реферати інтелігентних проводирів, то були цілі студії, виголошувані популярно і приступно. Серед селян появилися прекрасні бесідники, що поривали маси до ентузіазму; назви „радикал“, „радикальна партія“, хоч осміювані москвофілами і народовцями, приймалися серед народа“¹⁾. Радикальна партія звертала велику увагу на народню освіту, закладала читальні, намагалася витворити інтелігенцію з народу. „Ми (радикали) в Галичині потратили багато літ праці й заходів на здобування інтелігентів і можу впевнити, що здобули тисячі розчарувань і один великий пшик у результаті“ — писав пізніше Франко про це, але це не зовсім так. Ніхто, як радикальна партія виплекала нашу трійцю письменників. І сам Стефаник посвідчив це своїм прекрасним оповіданням „Дід Гриць“ і своєю автобіографією²⁾. Селяни розворохобились і почали давати своїх синів до гімназій. У гімназіях появлялися таємні гуртки, в яких учні читали заборонену літературу. Сам І. Франко писав популярні книжечки з економіки, природничих і суспільних наук для селян і для учнів, що доповнювали формальну науку гімназійну. „Гімназія, крім формального навчання й ворожого відношення до нас українців, учнів нічого нам не давала. — пише В. Стефаник. Ми усунулися в своє таємне товариство, а як уже трохи підготувалися, то що-неділі й свята виходили читати відчити по читальнях або нові читальні закла-дати. Наслідком цієї читальняної діяльності було те, що мене разом з багатьома іншими прогнали з Коломийської гімназії, і я вже в 7 класі був у Дрогобичі. Директором цієї гімназії був звісний український діяч 80 років минулого століття, Александер Борковський. Він захо-див часто до нас із Мартовичем на квартиру, і бачивши крім писань Франка та Драгоманова ще цілу заграничну соціалістичну пресу, диспутував із нами, стараючись вибити нам із голови соціалістичні ідеї“³⁾. Ось ця молодеца школа життя, що давала селянським дітям розуміти суспільні відносини, давала їм змогу — кажучи словами Черемшини — наче „другий раз на мужицький світ народитися“ й й бути селянським серцем і душею, щоб передати любов до землі, до села, щоб ізмалювати його „красу краснооку, зелені поля й білі

¹⁾ Іван Франко, І. с. VIII. стор. 64 — 65. Як поширена назва радикал, диви Стефаникове оповідання „Мамин синок“.

²⁾ Твори, Держвидав України 1927. Плужанин 1927. № 3.

³⁾ Т. с.

хати, але теж і тугу, біль і розпуку чорну¹⁾, дати селянську філософію таку сувору та тверду, як життя селянське, подати ті закони, що їх має земля. Ці молоді селянські сини „кільчилися“, росли селянам на пожиток²⁾ і своєю працею й своїми творами не дозволяли їй не дозволяють інтелігенції „проярмаркувати інтересів того люду“³⁾. Дальша наука та знайомство з європейською літературою та її технікою давали змогу бачити тисячі конфліктів серед народу й малювати їх незвичайно артистично. Справедливо про цю епоху писав І. Франко, що вона носить „драматично оживлений характер“. „Ніколи досі — читаємо в нього — на ниві нашого слова не було такого оживлення, такої маси конфліктів суперечних течій, полемики, різнородних думок і змагань тихих, але глибоких переворотів“⁴⁾.

III

Від І. Франка вступають у Галичині красне письменство й наука в найтісніший контакт, як це було в Франції від Фльобера й особливо від Золя, а в Німеччині від 80-років⁵⁾. Література намагається перенятися духом науковим, хоче засвоїти собі наукові методи й пізнання. Письменник пересякнений природознавчо-суспільними науками так, як вони представлялись у дарвінізмі, гекеліанізмі, матеріалізмі й озброєний їхньою методою хоче давати безумовно правдиве, вірогідне документування, відкинувши все суб'єктивне. Коли реалізм мав подавати тільки дійсність, то натуралізм ішов іще далі. Він намагався висвітлити темні проблеми, відкрити вади й хиби та рівночасно їх виправити. Вершком цього напрямку є відкриття експериментального роману, що його теорію подав нам Золя, який на його думку мав зробити революцію в мистецтві. Золя, як знаємо, бере готові формули з Кльода Бернара⁶⁾ й доказує, що мистець має робити з людьми експеримент так, як ботаник із рослинами. Письменник виставляє особняка на певні впливи й події та показує, як він на них реагує, щоб тим самим показати людський механізм так індивідуальний, як і соціальний. Отже: „Donner au lecteur un lambeau de la vie humaine, tout le roman naturaliste est là“ (Roman expérimental)⁷⁾. Таким побитом натуралістичний роман не поезія, не казка, не оповідання, а відламок, частина природи й людини, що випливає з досліду „enquête générale sur la nature et sur l'homme“. Натуралісти нишпорять за науковими книжками, роблять записки зі спостережень, збирають до дрібниць матеріял, як напр. ціну за прання, кількість вікон у помешканні. Доде бігає з напруженою увагою й підбирає все, що йому попадається в вічі, а Золя тільки те, що йому потрібне.

Реалізм і натуралізм відкинув теж особу письменника. „Мистець мусить так урядити, щоб потім думали, що поет не жив“, каже

¹⁾ Марко Черемшина, Добрий вечір, пане — брате!... (Етюд, відчитаний з нагоди вечора в честь товариша Василя Стефаника) ЛНВ. 1927. II. Стор. 102.

²⁾ Т. с. Стор. 99.

³⁾ Стефаник, Поети й інтелігенція, Твори. Держвидав 1927. Стор. 319.

⁴⁾ З останніх десятиліть... ЛНВ. 1901. VII. 1.

⁵⁾ Wilhelm Bölsche, Naturwissenschaftliche Grundlagen der Poesie. 1887.

⁶⁾ Introduction à l'étude de la médecine expérimentale 1865.

⁷⁾ Натуралістичний роман має дати читачеві тільки кусень людського життя.

Фльобер. З цього виходить, що письменник не намагається вложити своє я в свої твори, але те переживати, чим живе все те, про що він пише.

В Галичині, як уже сказано, перший І. Франко пише на підставі наукових праць і довго й пильно вибіруваного матеріалу. Він малює природу, економічні й суспільні відносини, щоб на тому тлі змалювати людей, їхні діла, слова, думки. Правда, йде він далі від експериментаторів у мистецтві й малює за Шпільгаґеном у повістях на початку 80 років типу „котрі-б уособляли в собі думки і змагання доби“, і ціле життя дає в своїх творах проповідь, мораль, намагається дати читачам не тільки вражіння естетичне, але й зацікавити їх тими ідеями, що сам їх проголошував, тими питаннями, що його займали, тими людьми, відносинами і чуттям, що їх малював у своїх творах¹⁾. Всюди теж І. Франко пише з психології тих осіб, що їх малює. Через те носить він не раз дуже довго з своїми творами, щоб „вдати тон“, вжитися в психологію типів. І такими оповіданнями, як „Грицева шкільна наука“, „Добрий заробок“, „Домашній промисл“, „Історія мові січкарні“ та всіма тими нарисами, що майже записані з уст народніх і мають дуже мало „оригінальної творчости“, Франко наче підготовляє виступи таких письменників, як наша трійця. Перший нарис Мартовича „Нечитальник“—це наче стенографічна записка монологу п'яного селянина, а Стефаник не боїться під наголовками перших оповідань додавати „фотографія з життя“²⁾. Після Франка письменники, як Мартович, Стефаник, Черемшина, А. Чайковський, Осип Маковей будуть писати з становища своєї науки як юрист, лікар, гімназійний учитель і т. і., а всі будуть уже брати живий і дійсний матеріал. Богдан Лепкий буде навіть подавати, відкіля взяв матеріал до своїх новел³⁾. Коли в письменника було справжнє розуміння суспільного ладу, а не прикрашене філантропією, чи гуманізмом, як у Бордуляка, Лепкого, Маковея й Лукіяновича, тоді соціалістична критика суспільного ладу „давала вказівки, де шукати в тім життю (селянським А. М.) контрастів і конфліктів, потрібних для твору мистецтва“, тоді „в світлі тої теорії набирали глибшого значіння тисячні дрібні факти, яких самі письменники були свідками“, тоді виходили з під їхнього пера мистецькі перлини, хоча „ті малюнки не виходили ідиліями“, як це маємо в Мартовича, Стефаника, Черемшини⁴⁾. Коли західньо-європейські мистці й сусідні польські та російські почали ганятися за темними, хворобливими сторонами життя, то українські письменники мали того жаху повно довкруги, вони не любувалися, не смакували передчуттями скону, як польський письменник Домбровський⁵⁾, не сиділи як два студенти над раненням у поєдинку товаришем, що сильно відчуває нічні шуми, дуже ніжно переживає, як помаленьки проходять безконечні години, як горить лампа та як кипить і бурлить його власна кров⁶⁾. Зв'язок із реальним, дійсним

¹⁾ Іван Франко, З новим роком, Життя і Слово 1897. І. 1 — 12.

²⁾ Підпис, ЛНВ. 1899. III.

³⁾ Богдан Лепкий, Твори, II т. Київ-Ляйпціг.

⁴⁾ Іван Франко, З останніх десятиліть ЛНВ. 1901. IX. 128 — 130.

⁵⁾ Ignacy Dabrowski, Smierc 1892.

⁶⁾ Papa Hamlet (der Tod).

життям не давав цим письменникам перейти в світ казок і фантазій, а розуміння дійсності крило в собі той глибокий ліризм, що закритий об'єктивною, надзвичайно тонкою аналізою психологічною, коли не громада, не квестія суспільна, але душа поодинокі людини, коли логика почувань наче магична лямпочка освічує всі громадські обставини. Не оповідати про щось, але безпосередньо його малювати через мову, думки, почування людини, через дію, як у драмі — ось нові кличі в літературній теорії й практичне переведення в творах, а відсіля монологи й діалоги наче в драмі, що їх добре засвоїли наші письменники Мартович, Стефаник і Черемшина так через чужу літературу, як і просто від селян. Іще в гімназії на Стефаника й Мартовича великий вплив мав Глеб Успенський. І коли взяти вже перший нарис Мартовичів „Нечитальник“ — то тут маємо сліди цього впливу. Нечитальник так розкриває свою душу своїм монологом, як Прохор Порфірич „Нравы Растеряевой улицы“. Відкиньмо всі додатки й ремарки, що їх дає згаданий російський письменник від себе, і залишім тільки діалоги й монологи й будемо мати теж сліди цього впливу на Стефаникову техніку. А виходити з душі селянина могли ці письменники не тільки через те, що були селянськими синами, що були знайомі з соціалістичною наукою, не тільки через те, що записували майже стенографічно чи фотографічно матеріал, але ще й через те, що самі селяни вчили їх, як підходити до творів. Ось Франкова „Свинська конституція“, хоч майже дослівно записана з уст селянина, розходиться в перекладі на багатьох європейських мовах і робить сильне враження. Або в „Народі“ та „Хліборобі“ появляються твори поетів і письменників селян і наче вчать, як писати з душі селянина.

Не тільки вірші Павла Думки, Романа Гудзмана й інші, але й образки Яндрунюка з часів першої еміграції галицько-українських селян до Росії та Бразилії 1892 і 1893 р. мали великий вплив на студентську молодь¹⁾.

Наче з газети випливають і таки справді для газети писані не тільки твори нашої трійці, але й інших письменників, як Бордуляка, Чайковського, Маковця, навіть „модерніста“ Лепкого. Порвано вже думку й бажання серед галицьких українців витворювати „вищу, делікатну, не хлопську літературу“, що її ще так недавно заініціював Волод. Барвінський і в чому „вела перед сім'я Барвінських“²⁾. Молоді письменники не відділяють себе від громадських діячів, не забігають у чисту естетику, не дають байок і видумок, або як німці кажуть „Ein Fabulieren“. „Наше мужицтво само по собі виткало собі свою нитку, а завдання нашого письменного люду зв'язати ту нитку з тими досягненнями, що їх маємо в Європі“ — писав колись Драгоманов і цей ніби заповіт виконали в літературі згадані три письменники. Тут не єднання, а єдність інтелігенції з своїм корінням, із селянством. Навіть нова техніка, стиль імпресіоністичний чи секундовий як його називають німці (der Sekundenstil), поєднаний із тим стилем, що його мали в селян. Мова для цих письменників

¹⁾ Остапчук Я., Із моїх споминів, Іван Франко, Збірник, Книгоспілка. Стор. 286.

²⁾ Іван Франко, З останніх десятиліть.

має своє значіння. Стефаник підшукує слова, щоб у коротких словах як найбільше змісту вложити. Вибір слова виражає найважливіше зміст і тим його можна порівняти хіба з сучасними експресіоністами. Не в тім річ, як виговорюють слова герої Стефаника й Мартовича, але як їх розуміють. Автор „Синьої книжечки“ підбирав слово, що „мужикам у горлі застрягає і білим каменем кам'яніє“, всі три письменники шукають тих „невиповіджених слів, що в мужицьких серцях закам'яніли“¹⁾, але коли два перші дають ритм мови через короткість вислову, коли Стефаник — кажучи таки його словами — так настроює й натягує струни душі нашого селянина, що з того виходить велика музика Бетховена²⁾, то в Черемшини інакше. Черемшина любить „ритм зір на небі і голос життя на землі“ (Автобіографія), він любить мелодійність слова і через те не скупий на слова, що „легонько ластівкою під сонцем літають“. В автобіографії пише він: „Люблю любість гарячу як вогонь, таємну як море, принадну як весна, гнівну як грім у хмарах. Коли-б мені дозволено було перемінитись в птаха, то вибрав-би я собі жайворонка. Люблю місяшні ночі, не прохідні ліси, високі гори. Люблю поезію писану і неписану, мальовану і немальовану, різблену і нерізблену“. Коли отже легко Стефаник відмовляється від говірки³⁾ й легко його покутьські слова замінити літературними, то тяжче це з мовою Черемшини.

Свого часу М. Драгоманов подавав такі ради молоді, що займалася поезією: 1) Старатись, щоб у кожній громадці завести бібліотеку, щоб у ній були, як можна повніше, зібрані твори нашої народньої словесности, це джерело найліпшої мови та народнього духу. 2) Вчитись чужих мов, звертаючи увагу на те, що ближче та потрібніше і нашої народности“.

„Я так думаю, — писав він — що раз ми стали селянською, мужицькою народністю, то раз — уже й нікуди дітсья — а в другий у всій Європі не до того йде, щоб панами робитись, а щоб мужиками; значить і словесність треба починати знизу.... Цією дорогою вірніше доберемось і до Арістотеля та Шекспіра“.

Найдалі, на мою думку, пішов у цьому напрямку М. Черемшина. Коли Мартович і Стефаник через фахову науку й науку суспільствознавства викривали на підставі тисячних спостережень народню душу, то М. Черемшина наче йде за новими досягненнями в новій науці про народню словесність і відчувши та простудіювавши її, дає зразки своєї величавої творчости.

Студіювання народньої творчости в ту епоху було велике. Відбуваються мандрівки студентів і гімназистів поміж народ і збирання матеріялу. Кожний часопис „Зоря“, „Правда“, „Народ“ поміщує матеріяли з народньої творчости й статті. „Житє і Слово“ стає „вістником літератури, історії і фольклору“. Від 1895 р. Науков. Т-во ім. Шевченка у Львові видає „Етнографічний збірник“, де поміщуються етнографічні матеріяли. Збірки Гнатюка, Кузеля, праці Франка, Драгоманова, Хведора Вовка — це все підживлювало наших письменників, особливо Марка Черемшину.

1) М. Черемшина. Добрий вечір... ЛНВ. 1927. II.

2) Стефаник про себе, Плузжанин 1927. № 3, Стор. 23.

3) Т. с. Стор. 24.

IV

„Етнографічних матеріалів я не збирав,— пише на моє запитання в автобіографії Черемшина¹⁾,— бо сам був тим матеріалом, пересякнувши наскрізь народніми піснями та казками із самого малку. Я виріс серед співанок та казок та сопілок, вдихав їх в себе і віддихав ними“. Ще одnorічною дитиною забрали його до себе на виховання на заліску гору дід і баба по матери Дмитро і Настя Олексюки й піклувалися ним шість років. „Дід Дмитро Олексюк був то правовірний і справедливий гуцул, дуже доброго серця, у війську не служив, орав ще деревляним плугом, їздив тільки волами, святкував усі хотьби і найменші свята, вірив у відьми та лісовиків, добре вгадував наперед лиху і добру погоду, нікому не каламутив води і приймав на нічліг всякого, хто тільки того собі забажав. Газди з газдинями і доньками або синами з Брустур, з Жабя, з Ворохти та Гринєви, з Довгополя, з Устерік, Ріжна, з Ясєнева, з Яворова та з Криворівні, їдучи верхом чи возом з набором на доли, щоб замінити скором та посудину на хліб,— все повертали до мого діда на -ніч і майже що -ночі ночувало у дідовій хаті з десять а не раз і двадцять осіб. Дід і баба гостили їх вечерєю і сніданком, а дуже часто приносили з коршми горілки і частували гостей. Дід дуже любив з гостями набуватися тай хоть розповідати хоть слухати оповідань про давнину, як Черешомеш ішла турецька границя, про якогось лихого ката Гурського, про лісових божків і духів, про рахманський великдень, Асафатову долину, про відьми і чугайстра, про Каньовського, про чудне зілля і. т. и. Дід умів красно грати на флюярі і по вечері грали, а гості співали і танцювали, ще й бабу і мене брали в танець і вивчили були мене танцювати гуцулки, аркана і гайдука (танець з присюдами — сільська коломийка). Я пропадав за дідом та його казками та співанками та грою на флюярі та за тими бадіками та вуйнами, що у діда ночували та весело та любо набувались, красну бесіду мали, мене вихвалювали, теплими долонями гладили, баранчиками із бринді топленими та пукавками та денцівками і сурмами обдаровували, красних співанок співали, хату аж до сволоків веселили“. А коли батько відібрав його від діда й бачив, що хлопчина не здібний до твердшої роботи і крім до школи, посилав його також худобу пасти лісами, тут із пастухами виспівував він „до смерік і дубів то все, що у діда навчився і що переймив був від других пастухів“.

Письменників батько Юрій Семанюк, що вчився спочатку на маляра, а потім на дяка, побираючи цю останню науку в кожного дяка у кожному селі у горах від Путилова до Жаб'я, звернув на себе своїм голосом (змалку гарний сопрановий голос, який опісля перейшов у тенор) увагу Юрія Федьковича, що саме тоді проживав у Путилові. Федькович „полюбив дуже металічний голос могого деді, я і сам любив дуже співати. Федькович майже що -дня кликав до себе мого дедю і учив їх співати світських та церковних пісень, давав їм із своєї бібліотеки книжок до читання і взагалі опікувався

¹⁾ Ціла автобіографія є відповіддю на низку моїх запитань. Виривки з неї подаю без ніяких змін навіть правописних.

моїм дедом як своїм молодшим братом. Дедя відвдячувалися великим приятельством, привязанням та пошаною до Федьковича, за яким — як опісля казали — „штрикали б були у вогонь і з яким варт було жити тай умирати“. Дедя мали дома дві шафи повні книжок і піддаючи мені по книжці, казали вечерами читати ті книжки голосно при вуйках і дедевих знайомих. Читалося: „Дністрову Русалку“, — „Правду“ за рік 1869, Федьковича, Нечуя, Марусю Квітки, Вовчка, видання „Просвіти“ і переповідалося якісь російські та німецькі книжки від місцевого пароха визичені. При тому читанню вуйки пригадували собі дещо цікавого із свого життя і оповідали годинами, чим рівнож і я переймався. Коли читано книжки Юрія Федьковича, дедя мої не могли нахвалитися того свого „тезка“ і розповідали про него: як-то він нераз співав у церкві в Путилові так сильно, що усі гзуки у його кабаті були потріскали і попадали на землю наче б їх ножицями обтято, — як Федькович на святвечір все своє окруження частував усіма стравами і горівкою та медом, а навіть худобу і кури заливав горівкою, — як всі свої гроші роздавав вбогим мужикам або брав дедю і дяка Никефора Розбіцького до Вижиці і тут купував книжки та гердани та порохниці та коні вороні. Нераз сходив з Путилова дяк Розбіцький і приносив дедеви листи від Федьковича і я бачив як дедя тими листами захоплювалися і читаючи їх, нераз плакали із радости та великої зичливости. Ото в мене раз чололовік, то золота душа — казали дедя — з ним не нажився - би, ні наговорився - би, — то нема понад того чоловіка понад всі гори й долини“.

„Того року, в якому Федькович помер, зійшов був Розбіцький до мого деді і розповідав дедеві про послідні дні життя поети. Оба плакали як діти над тою втратою, а дедя нарікали на Розбіцького, що не дав їм знати про недугу і смерть Федьковича.“

„Мої дедя були на свій час і селянський стан досить очитані, любили все, що гарне і добре, любили багато читати а навіть самі брались принагідні вірші писати“. Під добрим керуванням сільського вчителя та управителя кабацької школи Омеляна Казневича навчився Марко Черемшина ще сільською дитиною німецької мови й говорив нею гладко і плавно та читав німецькі повісті, що їх виписував йому згаданий управитель від місцевого пароха.

Дедя „були дуже вражливі на чуже нещастє і на чужу кривду і хотіли дуже, щоб мені слабовитому хлопчині не довелося переживати твердо мужицьку недолю, але щоб я пішов у школи і добився якогось лекшого хліба чим мужицький. І повезли мене до польської гімназії в Коломиї (про це я згадую в новелі: „Як дим піднімається.“¹⁾

„Я не умів говорити по польськи і з першу дуже бідував у гімназії, а особливо знеохочувався я дуже, коли професорі, натакаючи на мою мужицьку ношу в низшій гімназії, цвіркали мені в очі, що я повинен скинути хлопську одіж і в сюртук убратись або залишити школу і пійти гній возити. Я швидко поборов труднощі мови і вже від першого півроку був відзначаючим учеником через всю гімназію“. Вираховуючи своїх учителів, ізгадує Черемшина історика д-ра Кубіцтала, чоловіка вільнодумного і поступового, що вщі-

¹⁾ Короткий зміст подає М. Зеров, Нові твори Черемшини, Життя й револю. 1925 р.

плював у молоді відвагу і охоту до поступу, а не любив лизунства і сервілізму. „Михайло Почавський, автор розвідки про „Билини і думи“ і короткої історії укр. літератури „вимагав від учнів більшої читаності з усеї отже із найновішої нашої літератури і більшої граматичності“.

Отже ще в гімназії радо брав на себе Черемшина в Шевченкові роковини відчити про його творчість і ще в другій або в третій класі сам почав писати вірші.

„Гімназистом я не був близько знайомий із радикальною партією в Коломії. Десь коли я був в III або IV класі, з'їхав був до Коломії соціаліст Нарольський, чоловік середнього віку, за яким слідила жандармерія. Він ховався у мене через довгий час, а тільки в ночі ходив над Прут, щоб собі сорочку випрати. Його розмови про суспільний лад були для мене нечуваною новиною“. Занятий приватними лекціями не мав Черемшина часу бувати на таємних зібраннях гуртка шкільних товаришів, тільки позичав із того гуртка книжки і сам виписував: „Житє і Слово“, „Зорю“, „Дзвінок“, — „Правду“ і „Буковину“. Ще в гімназії познайомився з цілою українською літературою від „договорів із Греками та Данила Заточника до Франка і Грінченка“. Дуже велике вражіння робили на нього: Шевченко, Франко, думи та народні пісні у збірнику Головацького, захоплювався теж Гомером, Шекспіром, Словацьким, Шілером і Гоголем.

Підчас університетських студій на правничому факультеті у Відні, куди записався, не маючи грошей на студіювання медицини, хоча до науки прав не мав охоти, а тільки, „вчився для хліба“, займався Черемшина більше літературою й освітою серед віденських робітників - українців, що рекрутувалися переважно з галицьких селян. „Записавшись в члени академічного товариства „Січ“ у Відні, разом з товаришами: Романом Сембратовичем, Іваном Саноцьким, Володимиром Загайкевичем, стали ми „Січ“ реформувати, виступаючи дуже різко проти кнайпівського (каварняного А. М.) та буршівського життя, а тим самим і проти старших січовиків, — а натомість вводячи в січове життя відчити з обсягу науки і красного письменства. Ми скомунікувались були з поступовим „Обществом студентов з Росії“ і ходили також на їх відчити і сходини і багато користали, бо там під проводом дуже хоровитого а не менше ідейного і читаного товариша Вегнера були люди дуже образовані і умні та незвичайно пильні і працьовиті“.

Цей гурток чотирьох і Михайло Пасічник та Яхимович закладають робітниче товариство „Поступ“, де кожний із членів основоположників мав обов'язок бодай раз у місяць мати відчит. Заглибившись і зачитуючись у красне письменство німецьке й російське, нерado заглядав він до римського та німецького права. Тодішній „сеніор січовий др. Евген Левицький, людина з широкою і всебічною освітою, виклав їм елементарний курс „національної економії“ і велів читати Мирного: „Хіба ревуть воли“ та Чернишевського „Что делать“, що зробили на нашого автора сильне вражіння. „Капітал“ Маркса і вся суспільницька наука видались мені тоді надто твердими, надто безнадійними і буденними і я забігав крадькома до красного письменства і симпатизував зі школою, якої осередок

концентрувався тоді довкруги монахійської: „Ді Югенд“.¹⁾ Навіть у себе на помешканні, куди заходили дуже часто свідомі українці наддніпрянці, влаштовував Марко Черемшина літературні гутірки, запрошуючи до себе галицьких товаришів-письменників, як Сильвестра Яричевського, Мелетія Кічуру, Романа Сембратовича, Павла Демця й інших. А постійні сходи́ни відбувались у центральній кофейні першого повіту, багатій на літературні журнали, куди заходив теж поет Петр Альтенберг. На літературному тлі переписувався наш письменник із Франком, якого „подивляв за його великий розум, а любив за „Зівяле листе“ та його повісти-новелі і драму „Жандарм“. („Украдене щастя“—ніби літературне джерело його „Раз мати родила.“ А. М.), з Ол. Борковським та й О. Маковеем.

V

Так отже дуже велике літературне підготовлення й певну літературну вправу мав М. Черемшина, поки „виступив за порадою Франка в ЛНВістникові з своїми неореалістичними новелами“, в яких правдиво й сильно переданий образ гуцульського життя. Ще в нижчій гімназії (2 або 3 класі) писав він, як було вище згадано, поезії, а в 5 або 6 класі „відважився... вислати до черновецької „Буковини“ (редагував її тоді Осип Маковей) своє оповідання „Керманич“, яке О. Маковей надрукував у числі 73—74 Буковини з дня 3—4 квітня 1896 р.“ До 1896 р. написав уже теж і драму в 5 діях „Несамовиті“ й вислав на конкурс Виділу краєвого у Львові. Драма не дістала премії, але за те дістала незлу рецензію від тодішнього професора львівського університету, тепер академіка М. Грушевського.²⁾ З цього огляду довідуємось і про короткий зміст п'єси. Це боротьба „батьків і дітей“ у темному галицькому селі так, як її розумів автор, що в автобіографії каже про себе: „Більше пасивний чим активний, хоть живо і невгавно шукаю, але не борець я. Швидко запалююсь, але і швидко остигаю“. Школа виховала молоде покоління, на чолі якого стоїть Микола Сівчук, вихованець рільничої школи. Молодь перенята громадською ідеєю, свідомістю про потребу освіти й піднесення морального й матеріального селян. Молоді „несамовиті“, як їх звали темні сили селянські, згуртувались і переняли в свої руки провід села, вибрали єпоміж себе вї́йта й раду, піднесли школу, заклали читальню, селянські крамниці, заходилися проти п'янства. Це мало добрі наслідки для села, але викликало проти „несамовитих“ молодиків боротьбу старих провідників села, що тужать за старими „веселими часами“, кидають різні обвинувачування на молодих. Душею незадоволених із праці молодих побіч старого вї́йта, який не хоче видати своєї доньки за Миколу і проти її волі заручує з іншим, є арендар Манашко, що підкуплює сільського нетягу підпалити церкву й вивабити на цей час Миколу. Ніби спійманого на гарячім

¹⁾ Журнал, що його заснував Георг Гірт, 1896 р. мав модерністичний напрям у літературі й мистецтві й виступав проти філістерства й односторонності в мистецтві, літературі, житті й політиці.

²⁾ М. Грушевський, Українсько-руські драми на сьогорічнім конкурсі галицького Виділу краєвого, Огляд, Зоря 1896, ч. 5. стор. 97—98.

учинку Миколу б'ють і ледви живого разом із його товаришами віддають до тюрми. Стара партія тріюмфує, давній війт Курій знову займає давнє місце, в сільську раду вибрано тільки його однодумців, село знову п'яне, школа впала й Манашко знову радіє. Сівчуки виреклись і прокляли сина, все майно пропили й пішли на прошаків, а війт видав доньку заміж. Але вона тікає до міста й, коли довідується, що Микола вмер, топиться, а батько з туги за нею коле себе ножем. І старій партії приходить край, бо справжній палій викриває всю справу. Темою, як бачимо, коли не випереджує Черемшина Франкової п'єси „*Quem di odere*“ (Учитель), то бодай іде рівнорядно з нею, бо цікавлять його однакові питання, а про виконання теми свідчить акад. М. Грушевський, який каже: „Перша половина драми, що представляє нам ситуацію на селі й боротьбу двох партій, гарна й дуже цікава: гуцульська громада виступає реально й характерно: треба занотувати й мову з відданням місцевого колориту“.¹⁾

Легко отже кинув Черемшина поезію в прозі, що її, ідучи за модерною, почав був писати та друкувати в „Буковині“ та „Дзвінкові“, вирікся нездорової символики, фантазування й надмірної чутливості, кинув образки з великоміського життя („Нечаянна смерть“), і „на візвання Франка“²⁾ почав давати новореалістичні оповідання на драматичній основі, що 1901 року вийшли окремою збіркою³⁾. „Темнота народня, школа, лікар, залізниця, державний устрій, — все те новини, що на них Гуцул дивиться з погордою або зі страхом, уважаючи їх або непотрібною новиною, або ділом „нечистої сили“ — каже А. Крушельницький⁴⁾. Черемшина хоче боротися проти тієї темноти, підкреслює її в своїх творах і стає поетом, „народнього горя й народньої темноти“⁵⁾. „Хіба даруймо воду“ так нагадує цю темноту з драми „Несамовиті!“ Незадоволення школою й боротьбу батьків із учителькою тільки малі школярі перемагають, отже знову варіант боротьби дітей із батьками й перемога вчительки через свою працю на селі. Нариси „Святий Миколай у гарті“, „Злодія зловили“, „Раз мати родила“ — теж тільки варіанти мотивів, що їх мав уже Черемшина в оповіданнях І. Франка „Добрий заробок“, „Злодій“ і драмі „Украдене щастя“. Могли в їх основу лягти й дійсні факти, що їх міг зустрічати письменник, коли він по скінченні правничих студій у Відні й короткій практиці судейській у віденському суді перейшов до Делятина, де серед улюблених зелених гір перебував 6 чи 7 років і як адвокатський помічник, займався січовою організацією й освітою селян і залізничних, салінарних і тартачних робітників. У кожному селі знала тоді його й мала дитина, а мужики дуже любили (Автобіографія). Тоді пізнав він іще більше, яке в того темного й ніби грізного селянина добре серце та як він може любити того, хто йому прихильний. Ця праця між тартачними робітниками дала йому матеріал

¹⁾ І. с. Стор. 98.

²⁾ Осип Маковей теж писав: „І самому авторові, що знає життя в Карпатах, я радив би заправляти спершу свій талан на живих подіях, а не на заморожених фіялках та ледових квітках“. З життя і письменства, ЛНВ. 1899. IV. Стор. 49.

³⁾ Іван Семанюк (Марко Черемшина) Карби, Новелі з гуцульського життя. Чернівці 1901.

⁴⁾ Українська новеля (Вибір нарисів і новель) Коломия 1910. Стор. XVI.

⁵⁾ Гнат Хоткевич, Камні оглядаєме, Українська Хата 1909. Стор. 535 — 538.

до дуже сильного й талановитого оповідання з того часу п. н. „Більмо“. Тут викрито злидні й величезну нужду темного селянина, що має злидений заробіток на трачці. Батьки, що впали в лихварські лапи, віддають дочку на службу до лісничого за харчі й одіж і ще радіють, що лісничий, який кожну дівчину, що служить у нього, робить покриткою, не приглянувся до більма в дівчини на оці.

Оповідання тим сильніше, що батьки ніби закривають очі на майбутнє своєї доньки й на ту долю, що її зазнає покритка, якої образ дав нам Черемшина в малюнкові-плачі „Зведениця“. Сміх крізь сльози п. н. „Лік“, що так нагадує нам Мартовичеву манеру писання, — це розмова темного селянина з лікарем, це його відповіді на лікареві запитання. Автобіографічне оповідання „Карби“ — це згадки з дитячих років, це літературний пам'ятник дідові, що його так любив у дитинстві наш письменник. Недаремно поставив це оповідання Черемшина на чолі збірки під тією ж назвою. Багато згадок із дитячих років помістив теж Черемшина в оповіданні „Основини“, де маємо розмови про коляду, про суд, про правування, про Каньовського, про чорта, через якого стара Семениха перебуває хату.

VI

Але вже в цій збірці завважив М. Грушевський цілу низку нарисів, що ніби-то визначаються „модерністичною манерою“, особливо підкресленим і незатаєним ліризмом автора, й через те до згаданих реалістичних оповідань ніби мало пристають. Це його „Чічка“, „Набоже“, монологи „Горнець“, „Дід“, „Зведениця“, „Бабин хід“, а навіть почасти „Карби“, що має ліричний заспів. Їх поставив цей учений саме через ліричний підхід до теми, через „суб'єктивну закраску“ нижче від попередніх оповідань „об'єктивних“ і написаних чисто реалістичною манерою, що „мусить уважатися його спеціальністю“¹⁾. Це було незрозуміння. Всі ці твори так само „об'єктивно писані“, як і попередні, тільки що тут тема сама надавалася до того, щоб виявився ніби-то суб'єктивізм авторів, а властиво — Черемшинова техніка писання.

Всі ці нариси — це властиво народні голосіння в художній формі, що є підвалиною майже всієї творчості післявоєнної, що вже пробились у поезії в прозі, та виявилися в першій збірці „Карби“.

Кривдується дід перед бабою, заломлює руки, тужить і наче голосить, що вся Гуцулія на старців переходить. Кінець оповідання виказує справді піднесений настрій тужливий, бо дійсно баба вмирає (Карби). Голосить Ілаш над умерлою жінкою (Груша); молиться, тужить і плаче, до землі припадає, землю цілує баба, як і всі інші, що вирядили синів до війська. Це плач — голосіння (Набоже). Плаче — тужить дід за бабою, що вмерла, й розбиває горнець, де зварив жінці курку, а вона вмерла (Дід). Наче за вірною жінкою плаче й голосить гуцул, коли згинула його конячина, що 15 років вірно попрацювала (Чічка), плаче, заводить і в сльозах дитину колише

¹⁾ Л. Н. В. 1902. IX. 133 — 134.

й смерть у думках собі готує. „Зведениця“ й т. ін. Ці твори, коли вслухатися в них уважніше, „плачуть гірким заводом“; їх психологія — психологія голосіння“, як каже Анічков про пісні чумацькі, бурлацькі, козацькі, гайдамацькі, жовнярські, а Філ. Колесса про думи¹⁾. „Показується, що голосіння зложені переважно віршами, які виявляють у своїй будові й групуванню ту саму свободну форму, що й думи“, — пише дослідник і знавець дум проф. Філ. Колесса; показується далі, що голосіння визначаються високорозвиненим поетичним словом та образною мовою, що знаходимо між ними правдиві перлини народної поезії, які могли бути взірцями для пізніших творів тим більше, що були вони розширені й спопуляризовані на всьому просторі українських земель. Речитативна форма голосінь, так само як і дум, не зв'язана сталими відношеннями строф ані ритмичними мотивами, одкриває широке поле для імпровізації — у голосіннях більше ніж у думах — і тим пояснюється, чому ті два роди речитативної поезії були плекані професіональними співцями. По своїй формі голосіння виявляють лиш нижчий ступінь того самого рецитаційного стилю, який так буйно розвинувся в думах. Думи в'яжуться з голосіннями також ліричним характером, поетичним висловом, символюкою й мотивами“²⁾.

Марко Черемшина поет і лірик по своїй вдачі, що любив і відчував „ритм зір на небі і голос життя на землі“, що „сам був етнографічним матеріалом“, пересякнучи змалку народною поезією, дав нам як найінтелігентніший гуцул прекрасні зразки тієї поезії в своїх творах. Він уже в першій збірці „Карби“ дав нам ці напівречитативні твори. А коли критика не зрозуміла їх, закидала йому суб'єктивізм і вимагала від нього іншого реалізму, він замовчав, щоб ізнову по війні заблиснути цим родом творів і дати голосіння, невідільні плачі, а то й думи ХХ століття.

Ще до війни 1909 р. нагадував українській інтелігенції цього письменника, що його вона ніби відкинула, а радше забула, Гнат Хоткевич, підносив його великий талант, називав деякі твори перлами й писав: „Якби одну лиш таку „Зведеницю“ написав (Черемшина А. М.), і то уже був би вставив своє ім'я в гроно наших поетів“³⁾. Хоткевич жалкував, що Черемшина замовчав і боявся, щоб він не забув техніки письменницької. Показалось одначе, що письменник тільки ще більше виростав і допровадив до доскональної техніки. Реалізм, малювання з психології селян і то не поодинокі, а загалу, до чого привик уже Черемшина від дитинства, втягаючи в себе розмови гуцулів, що гостювали в діда, яскравість у малюванні картин, навіть тонка іронія селянська залишилися у нього з першої творчості. Темнота селянська й той трагізм війни, що ще побільшується через темноту, і навіть мотив використання орендарем нової ситуації, що його маємо в особі спритного Дзельмана, все це

¹⁾ Філярет Колесса, Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і похоронних голосінь. Записки Науков. Т-ва ім. Шевченка у Львові т. СXXXI. Стор. 5.

²⁾ Опр. cit. т. СXXX. Стор. 4. Давніше цю думку висказав у студії „Ритмика укр. народніх пісень“. Т. с. т. XLIII. (1907 р.).

³⁾ Гнат Хоткевич, Камні отметаємис, Українська Хата 1909, 537 — 538.

відомі теми з першої доби його творчості, тільки тепер, підчас війни, приймають нову й жахливішу форму та викликають цілу низку творів таких, як „Бодай їм путь пропала“, „Поменник“, „Зрадник“ та й інші. Арендар Дзельман підчас австрійсько-російської війни, вдаючи з себе то австрійського то російського патріота, доносить на гуцулів, щоб їх повісили, щоб так загарбати майно й ще влає перед темними й безрадними гуцулами з себе їхнього добродія (Бодай їм путь пропала) і таким чином доробляється маєтку. Тепер за польської влади в Галичині „він іде на руку новій владі“, ¹⁾ а властиво він уже цілковитий пан і все тепер у нього в руках і комісар (давніший війт), що тепер присланий новою владою, живе в нього в покоях і виконує його розпорядження, жандармерія і піп і учитель. Тепер уже немає інтелігенції, щоб боронила селянина, немає „несамовитих“, бо їх чекає доля Мокана з новелі „Писанки“ і через те маємо в реальнім оповіданню „Верховина“, що писане відомою манерою з думок тих, кого письменник малює, — сцени відомі з Франкових п'єс „Учитель“, „Украдене щастя“, чи з самого Черемшини. Тут уже не тільки темнота, але й цілковита неможливість боротьби гуцулів, коли вся влада змагається й усе веде до того, щоб знищити гуцула, щоб усе загарбав Зельман, який насправжки є справжнім хазяїном села й кожного гуцульського господарства, що має вже й гуцульські полонини, тартак, пишний двір, але тримає ще досі й шинок. Він навіть видає заміж і женить на селі по своїй волі, а гуцульські полонини дарує поповій утриманці й жінці коменданта жандармерії на імєнини. Ціле оповідання надзвичайно драматичне не тільки через те, що тут маємо два світи, між якими страшний контраст (самовільне панство й безсилий селянин), але й через те, що йде боротьба між ними. Це змагання мужика жити в сьогоднішніх обставинах і неможливість життя. Тепер уже не треба, як у драмі „Несамовиті“ аж підмовляти на підпал і брати до тюрми, бо тепер державні слуги мають кращий засіб; убивають гуцула й цьому кінець. Навіть у нарисі „Писанки“, що теж відноситься до теперішніх часів панування Польщі над Галичиною, маємо давніші мотиви, боротьбу свідоміших селян і своєрідну боротьбу дітей проти батьків.

Війна дала нашому письменникові не тільки матеріал, але він відчув її ритм цілий і то той ритм, що його маємо в голосіннях, невільницьких плачах і думках. Через те в його творах ми маємо змальовані такі моменти, як вражіння й близькість війни (Село потерпає), наслідки війни, коли цілі села вигинули (Село вигибає), такі жахи війни, як „Парасочка“, або зрада чоловіка („Козак“) і т. і.

Як прислухається Черемшина до ритму та як його передає, цікаво простежити хоча б на творі „Перші стріли“. „Село привикло до війни, гей до ярма“, каже в цьому нарисі Черемшина, війна стала буденщиною. Всі гуцули однаково відносяться до неї, отже автор не передає думок однієї людини, а це думки, слова, почування цілого села. З кожного речення, з кожного образу, навіть із кожного слова видно малюнок війни, настрої селян і їхнє розуміння та їхнє відношення до війни, до тих тягарів, що на них накладено, до яких вони

1) Верховина.

вже ніби пристосувалися. „Перші стріли“, це глибока іронія з точки погляду гуцула на австрійське військо й на тих, що не боронять гарного куточка землі над Черемошем. Уся ця буденщина війни передана звичайною прозою, що найбільше вільним ритмом, довгими реченнями. Але надійшов храм. Настрій у гуцулів піднесений. Піп у церкві виголошує теж у піднесеному настрої промову, бо ворог близько, і тут уже в промові маємо зазначений ритм. Селяни „попіс-ніли, бо жаль їм стало за цим зеленим клином над Черемошем“. Ще більше настроїй підноситься, коли пушкарі (стрільці-добровільці) донесли, що ворог близько й „комендант із лянштурмою“ просто втікає. Короткі, вривчасті речення передають той поспіх, із яким усе це відбувається й той настрої у пушкарів, що почули свою важність як одинокі оборонці своєї землі. „Але село храмує. Хатами за столами не містяться газди й газдині. Харчують, набувають, веселяться.

Сопівки говорять жилами, а співанки б'ються крильми по шибах, аж вікна дрожать“. І знову інший ритм веселої чи навіть весільної пісні. Розвеселені гуцули згадали своїх синів, що мусять воювати й тоді молодичі розжаліблені заводять плач і маємо ритм голосінь. Виносять пушкарям їсти й ціле село вийшло на гору до пушкарів, починається забава. З самого ритму чуємо, що підпиті гуцули веселі, що в молодичь „фловри під серцем скоботали“, чобітки притупували і лупали кремністу землю. „Очі свічками світили“ й коли радість і веселість доходить до вершка, раптом стріли й гине чорнобрива молодича. Це перелякані лянштурмаки таки австрійські стріляють у них, гадаючи, „що то неприятель на їх життя важить“. Незадоволені селяни „загійкали на жовнірів, що стріляють до людей, як до звірів“.

- То ви на нас з ненападу стріляєте, гей на вовків?
- То ви нам наших синів убиваєте?
- На таку роботу лиш би нахарькати

Здивування села, настрої упав, немає якогось одностайного ритму, проклони газдів.

- Аби вам путь пропала, цуріки безчесні!..

А потім сходить у тузі село на дорогу.

Воно „шпоталося, дивом дивувалося, чудом чудовалося“.

Коли ж війна, що вже другий рік триває, коли смерть, до якої привикли гуцули, не роблять уже вражіння, стали вже буденщиною, тоді вже не маємо ні ритму, ні римів, тоді звичайні короткі речення продиноких людей, що становлять думку 'всього села, як ось у нарисі „Йордан“. Салдат убиває бабу, пограбувавши її, а жінки кажуть одна до другої:

- Говорить своє: Бабі царство, людям чорний гід, коби й нам борше!
- Не бійте-си, любки, аді Йордан воду розливає, недалекі гони й нам.
- Який Йордан бабі, такий буде й нам.
- Видко ділу, що так. Віді з-за цієї війни усім нам буде бабин Йордан.

А що життя „нічого не вартує“, бачив скрізь і на собі пережив цей „скептик до філософії, ентузіяст до мистецтва“, як себе сам називав Черемшина. В автобіографії пише він: „Коли весною 1919 р. Румуни мали зайняти Покуття, я з делегацією станіславівського пра-

вління (Галицьке українське правительство, що підчас війни з Польщею мало осідок у Станиславові А. М.), виїхав був до них для переговорів, щоб заждали аж наше військо само уступиться, щоб не прийшло до проливу крови, — Румуни задержали нас... через цілу ніч, а світанком заграбили нам наш віз і коні і казали вертати пішки до Снятина навперед їх війська уставленого назад нас в розстрільну і раптом розпочали назад нас формальний наступ. Кулі дзвеніли нам попід пахи і тоді я кинувся у придорожній рів з пливучою весняною водою і пролежав тут у студеній воді годину або й довше та із тої перестуди занедужав я на нирки і доси з тої упертої недуги вилічитись не могу. Це осталося мені на спомин¹. Чи тільки на спомин, чи тільки дало йому змогу пізнати відвагу „любих“ сусідів, що зазіхалися на нове добро, чи може що більше? Чи не та недуга принесла смерть і загнала передчасно в могилу співця гупульської смерті? Її передчуття, або її дійсність викликала в нашого письменника згадані мистецькі голосіння. („Село потерпає“, „Село вигибає“, „Туга“ й інші), цим голосінням пронизані цілі рядки інших нарисів.

„Ця архаїчна мелодія співаного плачу... складається не тільки з нагоди смерти близьких людей, але також під впливом інших нещасть, напр. пожару, побиття, сільські жінки починають нераз голосити під мелодію похоронних заводів“, каже Філ. Колесса¹). Отже тут у Черемшини війна та її нещастя викликають цю форму. З оплакуванням чи з тугою в'яжеться тісно й прославлювання померлого так у голосіннях, як і думах і це маємо теж у Черемшини (Туга).

Побіч цього маємо й інші мотиви, що їх зустрічаємо в народній пісні, але що їх теж принесла війна. Це примусове видавання доньки заміж за старого, коли син пішов на війну й трагічний кінець, коли син вернувся (За мачуху молоденьку), це свого роду новий вид потурчення-побусурманення (Парасочка), це втеча жінки з козаком (Козак), це мотив жіночої вірності чи радше невірності (Зарікайся мід-горівку пити²).

Не раз обидва мотиви, веселої пісні й голосіння, зливаються в одному нарисі, як це ми вже бачили в оповіданні „Перші стріли“, або в інших, як „Парасочка“, „Зарікайся мід-горівку пити“. В останньому малюнку переходить автор від голосіння, від спадового ритму до найвищого піднесення, що виливається в веселість у природі, коли „любистки з челядинських городчиків підіймаються й весні приспівують“:

Зарікайся, файна любко, мід-горівку пити
Та лишень ся не зарікай Івана любити.

В таких випадках навіть не знати, чи Черемшина брав готові від народу коломийки, чи сам їх творив і пускав між народ, коли напр. старому Орфенюкові (Верховина) в уста вкладає співанки на попадю.

В цьому реалістичному оповіданню маємо теж поєднані найрізноманітніші ритми. Від звичайної прози, перехід до справжньої ритмованої и римованої поезії, від веселого тону до голосіння. Але

¹) Ор. cit. СХХХІІ. 11.

²) Цей останній мотив маємо теж у нарисі „Верховина — це Орфенюків сон.

бувають цілі нариси, витримані в одному тоні, де збережений однаковий ритм і рими, як напр. „Село потерпає“, бо тут малює поет-письменник піднесений тужливий настрій. У формі віншування-колядки збудоване коротеньке „Колядникам науки“¹⁾ в формі поезії-думи присвята Стефаникові „Добрий вечір, пане брате“²⁾. Цей останній твір, це справжній кобзарський спів-рецитація під гру бандури, що цілою будовою, як і окремими частинами нагадує нам думи, але рівночасно виказує дуже добре розуміння Стефаника, як письменника та розуміння його творчості й любов до неї. А взагалі про всю післявоєнну творчість можна сказати, що вона тектоникою цілих творів, складовими частинами, паратактичною будовою речень, стилем, підбором слів, синонімів, епітетів, навіть стереотипних виразів нагадує голосіння, плачі й думи. Однак це вже окремий розділ мови праці над творчістю Черемшини й виходить поза межі журнальної статті.

¹⁾ Вичікування в гості з далекої дороги, з невідомої сторони, що його тут маємо — це теж тема, що її маємо в думках про „Сестру і брата“ та „Прощання козака“. Ф. Колесса Оп. сіт. СXXXII. Стор. 15.

²⁾ В голосіннях маємо теж, як у цьому творі, не раз ціле життя померлого: „Не раз жінка за чоловіком як стане приказувати, то ціле життя від кінця до кінця викаже“ Етнографічний збірник, XXXI — II, 28.