

Наші літературознавці і полемісти

...fratres Helenae, lucida sidera...

Hor. Carm. I, 3.

...браття - близнецы лучистых звезд
четою...

П. Порфи́ров (перекладач).

1

На початку лютого, в київській „Пролетарській Правді“ можна було прочитати таку уважну і характерну оповістку:

„Цими днями у виданні „Глобус“ виходить з друку дві книжки: 1) Дмитра Загула „Література чи літературщина?“ — науковий аналіз творчості української „неокласики“; 2) Якова Савченка „Азіятський апокаліпсис“ — теоретична праця про взаємовідносини пролетарського мистецтва з греко-римським“.

Всього кілька рядків, але все в тих рядках знаменне: і самий факт оповіщення (досі рідко яка книжка удостоювалась такого ласкавого відзначення в газеті), і логічні наголоси, любовно покладені на підзаголовки „науковий аналіз“, „теоретична праця“ (цим праці т.т. Д. Загула і Я. Савченко мають вигідно різнитись від наших поглядів і оцінок, потаврованих, на думку „Пролетарської Правди“, суб'єктивним“, „некритичним“ і ще якимся „естетизмом“), і навіть шрифт (корпус), яким ту оповістку складено і яким у відділі „Культура і Мистецтво“ не набираються навіть статті про улюблений газетою російський драматичний театр у Києві. Очевидно, з брошурами обох авторів солідаризується ширший круг письменників, об'єднаний довкола „Пролетарської Правди“, і, очевидно, сама редакція надає обом книжкам якогось більшого літературного значіння. Це зобов'язує і нас, читачів, пильніше приглянутись до теорії Я. Савченка і до науки Д. Загула. Обидві праці в світ уже з'явилися і давно чекають на справедливую і заслужену оцінку.

2

Брошура т. Я. Савченка, випущена під № 2 — „Азіятський апокаліпсис“ — становить собою трохи запізнений відгук на „Камо грядеши“ Хвильового, саме на ту частину памфлета, де М. Хвильовий викладає свою концепцію „великого Азіятського ренесансу“ — цей, на думку автора, лише „абетковий абзац до теорії нового мистецтва“, а на

думку критика „іменно теорію, широку з претензіями на науковість мистецьку концепцію.“ В цій концепції мистецькій т. Савченко бере „на удар“ твердження Хвильового, що „Азіятський ренесанс“ має бути „епохою європейського відродження плюс незрівняне, бадьоре і радісне греко-римське мистецтво.“ Він (Я. Савченко) не зважає на те, що серед теоретиків пролетарського мистецтва не один Хвильовий „обертає свої очі“ до античної культури. Йому байдуже і те, що, як сам він ладен визнати, „антична культура довгий час жила в свідомості культурного людства від століття до століття, з епохи в епоху, як колосальна традиція, що сприймалася без жадного контролю, як канон, чи як непорушна, застигла у віковій славі, нормативна, геніями стверджена й освячена мистецька категорія“ (Азіят. ренес., ст. 15). Сміливий і вільний від упереджень, т. Я. Савченко гадає, що спроба Хвильового знову підкреслити культурне значіння цієї традиції в гріх і ересь, різко виявлена і шкодлива апологетика минулого („высшее никогда не достигается в настоящем: оно всегда не позади нас, а впереди“) — і свідчить ця апологетика минулого у Хвильового тільки „за поверхове розуміння історичного процесу і за втрату будь-яких перспектив.“ На цьому фундаменті наш критик будує перший поверх своїх тверджень. „Наша культура — пише він — не має нічого спільного з античним світом не тільки абсолютно, але й відносно (!) ні в економіці, ні в соціальній структурі, ні в відчуттях часу і простору, ні в загальному, так мовити-б космічному тонусі“ (Азіят. ренес., стор. 16). Греко-римське мистецтво, а значить і вся греко-римська культура (бо-ж „не можна одривати мистецтва від загальної культури“) давно уже здані (хто здав?) в „архів людства“. Ні як учителі стилю, ні як збагачувателі життя письменники греко-римської давнини не можуть нам нічим прислужитися, надто-ж митці римські, що самі світять одбитим світлом.

Другий поверх теоретичних міркувань Я. Савченка скерований, власне, проти римської літератури. Взявши до рук короткий, але змістовний курс літератури римської золотого віку проф. О. Ю. Малєїна, наш критик робить генеральні оглядини римської поезії Августової пори, перетворюючи їх часом на генеральську „распеканцію“. І все те для того, щоб закінчити патетичними „питаннями-відповідями“:

— Чи зійдуть митці-комунари на гору Гелікон і засвітять там світильник?

„Не бачить ім ні Гелікона, ні світильника.“

— Значить?

„Значить, — да буде пролетарське мистецтво мінус „греко-римський плюс“.

„І хай мерці ховають мертвих!“

Такий порядок думок у нашого нового знавця античності і нового опонента Хвильового, по змозі його словами переказаний; такі три поверхи його аргументації, його принципові сутерени і полемічні надбудування.

Отже візьмемо перше твердження: „Стаття Хвильового є апологетика минулого“ — і перше навчання: „Треба знати, що вищі стадії розвитку нас ждуть у майбутньому.“

Твердження — невірне, а навчання, що найменше, недоречне. — Звідки Я. Савченко взяв, що у Хвильового, як у давно знайомих персонажів популярної картини, „все в прошлом“! Всякому, хто хоть трохи обізнаний з теоретичними викладами тієї славнозвісної тепер „абетки пролетарського мистецтва“, а також з настроями „Синіх етюдів“ та „Осени“, ясно, що всі ті уявлення Савченкові є чиста фантастика. Хвильовий одкидає твердження про абсолютний реалізм пролетарського мистецтва, пробує накреслити його шляхи від героїчно-життєрадісної романтики юности до тверезого реалізму дозрілого віку, коли воно (мистецтво переходною добою) увільняється широким гирлом у творчість майбутнього суспільства безкласового. А Савченко називає Хвильового апологетом минулого! Хвильовий окреслює терен нового ренесансу, говорить про конечне піднесення культурної творчості східних народів елементами європейської культури, бере Європу нинішню (Європу здобутків) і Європу античну (Європу великих зародків), як „психологічну цінність, що вигоняє людськість на великий шлях прогресу“. А Савченко каже, що у Хвильового немає перспектив! Як так, коли в кожному рядку памфлета брешуть і пером Хвильового водить „почуття радості, що по жаром палахкотить біля наших сердець, почуття, що з кожним моментом нашого інтелектуального зросту підіймається, як Йогансенові „сереброкриллі кораблі“:

все вище, вище, вище д'гори!..

Ні, Хвильовий не апологет минулого і не антиквар, так само мабуть, як не є антикваром мистецтва і Луначарський, коли він, як каже Савченко (Азіат. ренес., стор. 14) боронить поглядів, що грецьке мистецтво „є тим джерелом, звідки пролетаріят має брати зразки своєї творчості.“

Додамо тут тільки одне міркування з приводу слова „зразок“. Я. Савченко, видимо, не знає тієї літератури, яку знають т. Луначарський і М. Хвильовий, а тому і висловлюється не скрізь і не завжди обережно. Річ у тому, що про античне мистецтво, як про „норму“ і „освячений геніями“ „зразок“ для сучасности, давно вже не говорить ні один із „оборонців“ греко-римської давнини. Ті часи, коли античність сприймалася „без контролю і критики“, минулися остаточно з кінцем XVIII століття. Уже перші роки XIX-го принесли нам працю і постать такого гострого критика античної традиції, як Б. Нібур. А коли — б Я. Савченко, перш ніж сідати за свій непатмоський апокаліпсис, перегорнув відповідні (і далеко не зайві для його теми) матеріали, він би знайшов у одного з найвидатніших, європейського масштабу і значіння, проповідників античності такі справедливі і влучні слова:

„Ми всі, що працюємо на ґрунті античности, свідомі всієї ваги й користи нашої праці для сучасників і нащадків, всі ми в один голос протестуємо проти того погляду, який накидають нам инколи надміру щирі („не по разуму усердныє“) спільники, а частіше — нетямущі або безсовісні супротивники. Ми не маємо жадного наміру повертати до того, що було. Наші очі дивляться не назад, а вперед. Коли дуб... глибоко пускає коріння в землю, то не тому, що хоче в землю вросли, а тому, що з тієї глибини бере

їн силу, яка гонить його вгору і дає йому переростати всі інші, що лише поверхнею живуть, кущі і трави. Античність повинна бути не нормою, а живучою силою („живительной силой“) сучасної культури“.¹⁾

Так в-очевидячки, мислить і Хвильовий. Перше європейське відродження — на його думку — занадто ще стояло під знаком християнського світогляду і аскетичного ідеалу. Гуманісти раз-у-раз ішли на службу християнському упокоренню, терпливості і містици. Цидерон не переміг Галілеянина і, уживаючи терміну Блаженного Ієроніма, не Цидероніянцями, а назарейми бували часом і великі представники європейського відродження, як Піко Мірандола в Італії і Шварцерет-Меланхтон в Німеччині. Сподіваючись відродження нового, Хвильовий згадує про етичний ідеал еллінської давнини, про життєрадісність греко-римського мистецтва, згадує про них, як про антидот християнській „терпливості й покорі“, готовий пронизати ними все майбутнє мистецтво пролетарське. Він сприймає життєрадість античну, як зерно, що з нього прорости має пишна рослина соком віків наповної і при тому світлої, не пригніченої внутрішньо, життєтворчости.

Тільки це і значить формула: „Європейське відродження плюс життєрадісне греко-римське мистецтво“. Мова йде не про повертання очей назад, не про ідейну „рокоходію“, а про зміцнення елементів греко-римського світопочуття у відродженню новому, в інтересах майбутности. А що всякий розвиток приводить до „складніших, а тому і вищих, явищ життєвих“ та що „вищі стадії розвитку перед нами, а не позад нас“ — це знає не тільки Фукс, автор праці про мистецтво, на яку Я. Савченко посилається. Знає це і Хвильовий, — інакше, мабуть, не вглядався-б він з такою тугою в обличчя наших часів і з такою вірою — в лице прийдешности...

Так само недоведеним лишається і друге твердження, з якого виходить наш критик, нападаючись на книжку Хвильового. Недоведено, що позитивна оцінка античного мистецтва в „Камо грядеши?“ свідчить про поверхове розуміння історичного процесу і навіть за втрату будь-яких перспектив. Той, хто йде вперед, і хоче знати, оскільки він вперед посунувся, мусить раз-у-раз озиратися на перейдену путь. Хто намічає програм роботи, мусить відзначати все досі пророблене і давати йому оцінку. Отже і концепція Хвильового, його прокидання шляхів азіатського ренесансу мусить базуватися на критичній оцінці нинішнього плужансько-жовтнівсько-гартянського фронту, його методів та принципів праці. Подібно до того, як кожний програм громадський є разом з тим і історична теорія — а це ми знаємо давно, ще з книжки проф. Р. Ю. Віппера „Общественные учения и исторические теории XVIII—XIX вв.“ — так і нове прямування літературне завжди сполучене з критичною переоцінкою літературних цінностей минулого. Кожна школа відшукує собі предтеч і попередників, в свій час непомічених або неоцінених належно. Т. Я. Савченко може пригадати, як розвиток психологічного роману у Франції спричинився до популярності затертого було другорядними і третєрядними літературними іменами Стендала, або, щоб не

¹⁾ Ф. Ф. Зелинский. Древний мир и мы. Из жизни идей, т. II, вид. 3-тє. СПб, 1910. стор. 77.

ходити за прикладами далеко, як зростання російського символізму піднесло на п'єдестал Тютчева і Фета, з яких, особливо з Фета, ще порівнює недавно глузували читач і критик. А раз критична переоцінка традиції і літературний (чи взагалі мистецький) програм є дві сторони того самого життєвого інтересу,— то і нова, незвична для нашої революційної літератури, висока оцінка греко-римського мистецтва у Хвильового може свідчити не про відсутність перспектив, а навпаки про їх широту і далекосяжність. Коли дуб жене коріння в гліб, то це значить, що його верховіття здіймається вгору.

Але, передбачаю, тут т. Я Савченко почне протестувати. Конкретно: „Що може дати греко-римське мистецтво?“ Аджеж воно є плід давно пережитих умов економічних, іншої ніж наша техніки, іншого розподілу праці, іншої соціальної структури. „Наша культура“— скаже він— „нічого спільного не має з античним світом не тільки абсолютно, але й відносно (!) ні в економіці, ні в соціальній структурі, ні в відчуженнях часу і простору, ні в загальному, так мовити -б, космічному тонусі“.

Думка сформульована гостро, виразно, недвозначно,— але на жаль вона слабо в'яжеться з другими формулами Савченка. Так на стор. 15 наш критик визнає, що в свідомості європейського людства антична культура довгий час жила, як „колосальна традиція“ (та невже-ж вона так до останку вивітрилась?). Сторінкою вище він погоджується, що в духовній історії європейських народів були епохи буяння й розцвіту— під могутнім повієм і впливом античного генія (невже від тих епох не залишилося жадного сліду?). Тепер ми— каже наш критик— переросли давній світ, Еллада стала для нас символом прекрасного минулого, але і нині— несподівано прохоплюється у нього— вона стоїть перед нами, як чудесний і живий досвід... Чий досвід?— питаємо тут ми. Та очевидно, досвід європейських народів,— сам досвід, без його носителя, неможливий. А раз так, то чи не значить це, що в свідомості сучасного європейця античність живе, що ...якісь нитки теплого порозуміння і внутрішнього споріднення у нього з античністю єсть? Це для нього не Мексика до Кортеса, не Перу перед Пісарро... Не що інше свідчить і кілька цитат із Марксового „Вступу до критики політичної економії“, наведені на сторінках 23—26 нашої „Апокаліпси“. Для Маркса античний світ— дитя, новий світ—людина літня і доросла... Але хіба не тішить дорослого— питає він— наївність дитини і хіба він сам не повинен змагатися, щоб на вищій стадії розвитку так само повно виявити своє внутрішнє єство? Специфічна термінологія, що зберегла дещо від Гегелевського розуміння взаємовідношення античності і нового світу („молодість“— „мужність“ людства) підкреслює, що для Маркса античний світ і ми становимо одну лінію історичного розвитку. Отже, лишаючись на ґрунті Марксової думки, ми ні на хвилину не можемо говорити про давній світ, як щось органічно чуже нам, навіть своїм космічним тонусом.“ Щось подібне Савченко міг би твердити, тільки прилучившись до теорії Шпенглера про чужі одна одній і замкнені в своєму житті душі античну, арабську-магічну й фаустівсько-європейську.

Савченко поспробував з'єднати в своїх теоретичних міркуваннях те, що ні до якого поєднання і полагодження внутрішнього не надається — Маркса і історичну морфологію Шпенглера; прилучив, як казав старий Гораций, *humano capiti servicem equis* і з'явився перед читачами в образі такого теоретичного кентавра. Та хто-ж передо мною, з ким маю приємність говорити? вправі тоді запитатися свідомий справи читач. Та й чи не будете ви, товаришу критику, триматися надалі якогось одного порядку і стилю думок.

Від теоретичної генези т. Я. Савченка перейдемо до його тверджень: зрештою нам важно, „не хто, але що і чи правду говорить“. Спинившись перед грецьким мистецтвом (власне літературою), наш критик і теоретик говорить: „Що звідси міг би взяти для себе пролетаріат за зразок?“ (додамо — про зразок ніхто вже не говорить) — „Одиссею“? Іліяду“? Перенести звідти в нашу добу „прыжка из царства необходимости в царство свободы“ формальні елементи цих епічних творів? Чи елементи свідомості, психології, філософії мітологічного обожнювання природи тої епохи? Епохи, про яку Гаузенштейн так говорить: „Она (егейська культура) является все же этапом феодальной и прежде всего весьма монархически заостренной хозяйственной и общественной организации. Гомер, эпос которого служит литературной формулировкой этого мира, излагает факт и одновременно выводит из него социальную мораль эгейской эпохи: должен быть один царь, один господин. Весь мир „Илиады“ и „Одиссеи“ — это мир властителя определенного феодального типа“. Від Гомера Я. Савченко переходить до Атен, до грецької трагедії, скульптури і будівництва часів перемоги над феодальним світом буржуазної демократії (до речі, як тут бути з твердженням про відсутність усякої спільності у нас з античним світом, коли там знаходимо ті самі форми соціальні), але і тут наш критик лишається при давніх своїх запитаннях і давніх сумнівах.

Перш за все два-три слова про зв'язок гомеровського епосу з тим, що німецька історіографія (Едв. Мейер і инш.) називали егейською культурою, і з тим, що вона-ж уживає „грецьким середньвіччям“. Невже цими вказівками („феодалізм“, „торговельна буржуазія“) гадає т. Савченко скомпромітувати в очах нинішнього читача Гомеровські поеми? А що, коли ми, читачі, в даному разі станемо на позицію одного з найбільших знавців грецької літератури: — Горазд, гомеровська суспільність справді феодальне і грабіжницьке, як на допомогу Савченкові вицитовує Д. Загул (знаємо це давно, читали у Белоха і Віппера, у Петрушевського і инш.), але гомеровські поеми, як діяли раніше, так діють і тепер. Грецьке середньвіччя одійшло в минуле, а любов Гектора до Андромахи від того не стала анахронізмом“. Про те саме нам говорить і російський поет-пресимволіст Володимир Соловйов:

Все, изменяясь, изменило,
Везде могильные кресты,
Но будят душу с прежней силой
Заветы творческой мечты.
Пускай Пергам давно во прахе,

¹⁾ „До людської голови конячу шию“. Horat. Ad Pisones (De arte poetica).

Пусть мирно дремлет тихий Дон, —
 Все тот же ропот Андромахи
 И над Путивлем тот же стон,
 Свое уж не вернется снова,
 Немеют близкие слова, —
 Но память дальнего былого
 Слезой прозрачною жива.

Що художні образи Гомеровські живуть, те саме відчув підчас великої війни і польський поет Леопольд Стафф. В його книзі віршів „Tecza lez i krwi“ (р. 1918) він скрізь і всюди бачить довкола себе ці постаті, гостро відчуває реальність їх існування:

Scichnij na chwile, wrzawo wojenna oreza ¹⁾
 I ty, nieszczęścia jeku! Niewiaste i meza
 I dziecko widze! Oniz to? Zywi? Czy cienie?
 Iestze to jawa oczu, czyli przywidzenie?
 Zaiste, to ich boskie wieczyste postacie
 W niesmiertelnej bolesci wznioslym majestacie,
 W posagach piekna piesnia oddane wiecznosci
 Swieta apoteoza rozlaki milosci...

Рядок за рядком проказує він сцену прощання Гектора з Андромахою коло Скейських воріт, щоби закінчити так:

Pez tysiecu razu dzis na naszej ziemi
 Z najmniejszymi drobiazgi, z barwami wezystkiemi
 Powtarza sie bolesna ta scena codziennie
 W niesmiertelnej prostocie wiernie i niezmiennie?
 Która - z kobieta mloda, w lzach cichych mecenstwa
 Nie jest dzis Andromacha w przedjutrze wdowienstwa!
 Które - z z dzieci dzis nie jest, pod matki pieszczota
 Astjanaksem, bezwiedna, jutrzejsza sierota!
 J przytomna rozlacie, slyszaca to samo,
 Ach, ktora - z dzisiaj brama nie jest Skajska brama!

Цього чару і вічності грецького мистецтва не може заперечити і т. Я. Савченко. Але він пробує з'ясувати всю справу инакше. Грецьке мистецтво тішить нас — каже він — „тим, що є воно перш за все суцільне і, як ніяке инше, виявляє суть своєї доби“.

Але тут Савченко має проти себе Маркса, котрого сам до речі і цитує, не догадуючись, яку зброю має в нім проти себе. „Трудність заключається не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными общественными формами развития. Трудность состоит в понимании того, что они еще продолжают давать нам художественное наслаждение“ (Азіят. Апок., стор. 24). Ту-ж думку висловлює і Л. Д. Троцький, навіть розвиває її докладніше, деталізує її. „У классового общества“ — говорить він — „несмотря на всю его изменчивость, имеются некоторые общие черты. Развившиеся в средневековом итальянском городе произведения искусства (як приклад, взято „Божественную комедию“) могут, оказывается, заражать и нас. Что же для этого требуется? Немного. Требуется, чтобы эти чувства и настроения получили такое широкое, напряженное, могущественное выражение, которое поднимало бы их над ограниченностью

¹⁾ За браком у друкарні польського шрифту точно передати текст було не можливо. *Ред.*

тогдашней жизни. Конечно, и Дант продукт определенной социальной среды. Но Данте гений. Он поднимает переживания своей эпохи на огромную художественную высоту"... „И когда мне говорят, что художественное значение Данте для нас определяется тем, что он выражает быт определенной эпохи, то приходится только развести руками"... І трохи нижче: „Против такой карикатуры (на марксизм) и сказал свое крепкое слово Антонио Лябриола“. І далі в примітці іде цитата з Лабріоли: „Таким путем глупцы могли бы свести всю историю до степени коммерческой арифметики, и в конце концов новое оригинальное толкование творения Данте могло бы представить нам „Божественную Комедию“ в свете тех счетов на суконные товары, которые продувные флорентинские купцы продавали с великой для себя выгодой¹⁾“.

Що-ж ми можемо взяти з Гомеровських поем? запитує Я. Савченко — моменти формальні чи, може, елементи свідомості, психології, філософії. Що хочете, що можете, те й беріть! — така наша на те відповідь. Ми вважатимем, що уже добре, коли ми навчимося ті твори читати і добре їх розуміти, як не в оригіналах, то у добре прокоментованих перекладах. Коли-ж вам хочеться щось з того використати, що ж? використовуйте форму, використовуйте ідеологічні моменти, до чого маєте охоту і скільки вашої стане снаги. Тільки не думайте, що це так легко. Малпувати Гомера, його засоби, вірш і інше, брати його, як норму, користуватися з нього, як із збірника літературних рецептів — річ безперспективна, педантична і невдячна. А от знайти в ньому щось цінне для нас, пристосувати до сучасного світоприйняття й смаку, взяти собі за приклад не аптечного учня, що виконує рецепти, а бджолу, що літає по квітках, витягти з нього медову росу елітської життєрадості, як про те марить Хвильовий, — це завдання високе, складне і варте багатолітньої праці. Зразки такої роботи єсть. Хіба не збагатило нашого досвіду і чуття тлумачення античного трагізму у Ніцше („Походження трагедії з духу музики“) або артистичне відчуття Теокритового ідилізму у Дельвіга?

В сподіванні такого мистецького синтезу, Гете і радив вивчати не так сучасників, як великих письменників старовини, що їх твори „протягом віків зберігали однакову цінність і вагу“. Та й інші теоретики не раз та й не два вказували... хоч-би на „інтелектуалізм“ давніх літератур, як на рису надзвичайної цінності, як на з'явище, що його слід-би було прищепити іншим літературам. Хто знає, може студії над якимсь із грецьких поетів-трагіків утримали-б і Я. Савченка від тої надсоновщини, від тої ріденької, як нізчимний борщ, балаканини, якої так багато мають його вірші в новій книзі „Життя й Революції“.

Такі міркування Савченка що-до грецької літератури, яку він ладен ще визнати. Коли-ж справа доходить до літератури римської, його тон стає терпким і прикрим. „У великій мірі“ — пише він — те, що сказано про грецьке мистецтво, можна прикласти й до римського. Та коли пильніше поглянемо, побачимо, що питання з римським мистецтвом набирає ще більшого значіння, більшої гостроти, і що про

¹⁾ Л. Троцкий. Литература и революция, вид. 2-ге, ст. 199, 200, 201.

нього слід би дійти до категоричних негативних висновків". Коротше мовити: *Guarga e passa!* ". „Глянь — і мимо“ — як говориться у „Божественній комедії“.

„Категоряючи“ римську літературу, т. Я. Савченко полемізує з вступною приміткою до перекладів у моїй збірці поезій „Камена“. Прочитувавши з мене абзац про близькість римських авторів до настроїв і почувань сучасності, — бо „всі вони учасники великого революційного зрушення“, „вони теж праймали революцію“ „з тривогою вглядалися в майбутнє і, заспокоєні, співали гімни новому порядку речей, вітаючи його, як еру вселюдського щастя“, — т. Я. Савченко додає: „Висновки ці звучали-б переконуюче тільки в тому разі, якби Зеров зміг довести, що римські автори монархічного періоду, виспівуючи одами „божественного“ Августа, дійсно близькі нашій сучасності настроями і чуттями, або навпаки, що наша доба близька своїми монархічними настроями римським авторам“.

Дозволю собі сказати по 1), що, говорячи про спільність багатьох настроїв і почуттів, я зовсім не говорив про почуття монархічні, бо не вони творять в даному разі основу і тло. По 2), монархічні вірші писав і Пушкин, але це не завадило Сосновському в полеміці з Чужаком уперто рекомендувати Пушкина пролетарському літературному молоднякові. І нарешті 3) монархічні почуття давніх римлян зовсім не слід собі уявляти по типу монархічних почувань російської еміграції та колишнього союзу руського народу.

Бо, не вважаючи на „*Quo vadis?*“ Сенкевича та кінематографічні його переробки, римська імперія була безперечно формою молодого і прогресивною, в порівнянні до консервативної, на погибіль призначеної республіки, яку вона собою змінила¹⁾. Доба імперії це та пора, коли провінції переставали бути провінціями, тоб-то країнами завойованими, утримуваними на воєнному праві, коли право горожанства поширювалося на провінціалів, і периферійні землі поволі ставили коліскою новоевропейських т. зв. романських народів і культур. Те, що зве т. Савченко монархічним чуттям, не спліталось у римських поетів (розуміється, у кращих із них, бо і серед літератів Рима було досить лизоблюдів, готових на все „за-для лакомства нещасного“) з тужливими зітханнями, що щасливий поворот коштував багатьох жертв, з припливами теплої прив'язанності і любові до своєї землі, з прославленням нової доби, як ери спокою —

Твой век, о Цезарь, вновь обилием плодов
Порадовал труды оратаев счастливых...

Додамо, що прийняття нового порядку багатьом поетам коштувало чималих мук і вагань. Треба було миритися з утратою політичної волі, правда, досить ілюзорної в республіці останніх десятиліть перед Августом; треба було прощатися з політичними принципами юности, виправдувати жертви, і, вітаючи нові форми правління, переступати через старі симпатії і власну гордість, говорити собі: так, ти помилявся, поборись з собою, подолай себе! Хіба це не сумніви, думи і настрої наших днів? І хіба не варт навчитися пізнавати їх

¹⁾ Цю думку красномовно боронив Г. Буассе.

в іншій одежі, в іншому вислові, не чіпляючись до титула „божественний“ (бо і цей титул по іншому звучав для тогочасних поетів). Коли ми до всього цього приглянемо, зрозумімо, відчуємо, тоді й перечитування римських поетів безперечно загострить і поширить наш досвід сприйняття сучасності — приблизно так, як загострює і ширить хоча б... уважне читання „Боги прагнуть“ Ан. Франса.

Гадаємо, матеріялу уже досить для того, щоб т. Я. Савченко міг з успіхом відповісти собі на питання, поставлені на стор. 31-ій (Чи є що спільного в настроях золотого віку римського письменства і нашими? etc).— Переходимо до третього ряду міркувань Я. Савченка, до його розгляду поодиноких представників римської поезії. Чи-ж справді римська поезія така безбарвна і слаба, як собі уявляє автор нашої Апокаліпси.

Римське мистецтво неорганічне, заявляє нам т. Савченко на початку і далі поясняє: „Воно навіть у найкращих своїх зразках є копія грецького, результат ретельного наслідування останнього“.

Горазд! А „De natura rerum“ Лукреція? Що мені вкаже т. Савченко такого сильного в філософичній поезії у Греків? Де той зразок, що його переложив римський поет? — А вся *Musa pedestris*? Луцилій? Гораційів „*Sermones*“ і „*Epistulae*“, Ювенал,— вся сатира, цей специфічний витвір, урочисто висловлюючись, римського генія? Але Я. Савченко мав перед собою тільки „Золотой век римской литературы“ проф. Малеїна; Луцилій же і Лукрецій письменники — один ще архаїчної пори, а другий — пори Цицеронові. Так само по-за розглядом лишився і Ювенал, письменник т. зв. срібного віку.

Отже весь тягар критичного, нічим не ослабленого нападу довелося прийняти поетам Золотого віку, Августової доби: Горацію, Вергілію і особливо представникам любовної елегії, яким, крім їх неоригінальності, сильно досталося за... „неморальність“. Пригляньмося, як легко справляється з ними „Апокаліпсис“.

Вергілій — копієст Теокрита, наслідувач Гомеровських поем, хоч додамо в дужках — проф. Тадій Ф. Зеліняський говорив: „Треба мати дуже багато оригінальності, щоб добре наслідувати Гомера“.

Горацій, Овідій — поети вузького аристократичного кола, великі облесники.

Тибулл? — „Творчість Тибулла“ — читаємо у Я. Савченко — „обмежується двома книжками елегій на любовні теми. В трьох елегіях він розповідає про насолоду від педерастичного кохання... потім розповідає про свої романи з кількома жінками. Поезії його на ці теми насичені еротикою“. Так „єдиним махом“ касує „Апокаліпсис“ римського елегика, а разом з ним і російського поета, що, заприязнившись з Тибуллом, так хороше писав:

Смотри: навстречу, словно пух лебяжий,
Уже босая Делія летит.

Але хто знає Тибулла, той одразу зложить ціну і цій характеристиці. Поет, якого характерною ознакою є „rozbieznosc myśli“ (Моравський) він ніде не насичений еротикою остільки, щоб за еротичною темою спустити з ока сільський пейзаж і таку дорогу йому ідилію затишного

пастя. Вся поезія його немов народилася в лагідну передвечірню годину, серед розлогих нив.

Над светлой косой, над серпом и над плугом,
Размеренной речью впервые запел,
Лелею землею — и полем, и лугом —
Наскучив трудом, земледел.
И он же впервой заиграл на свирели,
На нежной и слабой тростинке сухой.
Чтоб высшие боги с улыбкой воззрели
И слух преклонили бы свой.
И сельская песня венчает, благая,
Любима богиня, земные труды:
Певец, благозвучные строки слагая,
Сторицею жнет с борозды.
Вечерний покой усаждая свирелью,
Он мирной и мерной свирельной игрой
Находит земному, людскому веселью
Богам ниспосланный строй¹⁾.

От уривок з 1-ої елегії 2-ої книги, присвяченої Немезисі другій і останній з тих „кількох“ жінок, про яких писав Тибулл. Подаємо його авторів „Апокаліпси“ з уклінним проханням бути поміркованим в характеристиках.

Ще менше пофортунило Проперцієві. „Особливим, майже хоробливим еротизмом“ — читаємо на стор. 35 — „відзначався Проперцій“. „Еротизм“ — вірно, „майже хоробливим“ — питання. Проф. О. Ю. Малеїн, головне і єдине джерело т. Савченка, говорить про те обережніше, відзначаючи в поетові темперамент і „густую кров умбрийца“ — риси, які нашим критикам, незадоволеним блідістю емоції у „неокласиків“, мусять здаватися -б, подобатись. Але тут Савченко розминається з Д. Загулом: „Його любовні елегії“ — характеризує він Проперція — „дають специфікацію любовної науки. В одній напр. „поет рисує портрет бога любви с общественными атрибутами“ и остроумно объясняет их назначение“ (читачеві хай не робиться непристойно: мова мовиться про крила, лук і стріли). В другій поет розказує, як його п'яного затягли амури до коханки“. (Читачеві хай не робиться неприємно: оп'яніння Проперція легке, викликане воно натуральним виноградним вином; на чолі у поета вінок, а крім того, вино не зовсім позбавило його тої італійської гнучності і легкості рухів, про яку так яскраво писав Розанов у своїх „Итальянских впечатлениях“. Ніщо не дає права уявляти собі зміст цього віршу в „сивушно — пропойських“ тонах. А що з Проперція поет непоганий, читач може те побачити з нижче поданого перекладу подібної елегії. Беру переклад акад. Ф. Є. Корша, бо український, Т. Франка²⁾, не скрізь точно віддає тон оригіналу:

Как Кносianка, когда корабль ушел Тесея,
Лежала томная на берегу морском;
Как на твердыню скал склонилась дочь Цефея,
По избавлении забывшись первым сном;

¹⁾ Переклад Ю. Н. Верховського: Див. альм. „Лирический круг“, страницы стихов и прозы М. 1922, стр. 9.

²⁾ Тарас Франко Збиточний амур 1918, стор. 44 — 46.

Иль как плясавшая с лихих вакханок роем,
 Едонка спит, упав на Апидамов луг,—
 Таким же Цинтия об'ята покоем
 Дремала с головой меж зыблющихся рук,
 Когда я с пира шел неверною стопою
 И светочи рабы несли передо мною...
 Хоть бурно властью внушали мне двойною
 Здесь Либер, здесь Амур, суровая чета,
 Поддетою слегка обнять ее рукою
 Иль, за ланиты взяв, поцеловать в уста,—
 Но нарушать не смел сон девы я любимой,
 Уж зная, как она к винам моим строга
 И взором лишь в нее впивался недвижимо,
 Как Аргус в дивные Инаховы рога.
 И то, со своего чела венки снимая,
 На лоб, о Цинтия, тебе я надевал,
 То косами играл, в прическу их собирая,
 То в руки я плоды тайком тебе давал,
 И всякие дары слагал на деве сонной,
 Дары, скользившие по груди наклоненной...
 Меж тем пред окнами луна, свершая круг,
 Луна, готовая продлить свои дозоры,
 Ей светом трепетным открыла очи вдруг,
 И молвила она в руке ища опоры...¹⁾

Далі не продовжую. Читачеві ясно, яка різниця в тоні між латинським елегиком і його українським переповідачем. Додамо тільки, що в оригіналі вірш ніде не слабший від тлумачення акад. Ф. Корша, а останнє місце про місячне сяйво:

... diversos percurrens luna fenestras
 Luna, moraturis sedula luminibus
 Compositos levibus radiis patefecit ocellos.

без порівняння сильніше. Чи не ясно, що так розповідаючи, як розповідає автор „Апокаліпсиса“, можна все споганити і все „спаллюжити“? І чи не нагадує це старого (і досить тривіального) єврейського анекдота, як старий і поважний комерсант переповідає про своє вражіння від опери „Евгеній Онегин“. В вище-поданому переказі не більше відчуття Проперція, як у анекдотичному оповіданні відчуття Пушкіна і Чайковського. Повіриш Я. Савченкові, і рішуче незрозуміло стає, як читання такого брудного і брутального поета могло надхнути великого Гете, котрий, як про те говорить і проф. Малеїн, єдине джерело відомостей нашого критика, признавався, що читання Проперція „потрясло всю його природу“.

Особливо ж не ведеться т. Савченкові в формальних характеристиках римської поезії. Тут він инколи робить відкриття, але на превеликий жаль усе невдатні. „Не можна минути“— починає він свою доповідь про одно з таких відкриттів— „що вся майже римська поезія написана розміром гексаметру“. „Через те поезія ця в формальному розумінні прикро, як на наші часи, вражає холодною пишнотою аристократичного церемоніялу, врочистою патетикою і вітєватою кучерявістю“.

¹⁾ Ф. Е. Корш. Римская элегия и романтизм. „Вопросы философии и психологии“. 1899, кн. II (47), стор. 311 — 313.

Явне непорозуміння: по 1), дактилічний гексаметр зовсім не такий загальноновживаний вірш, як про те пишеться в „Апокаліпсисі“. Горацій і Катулл пишуть свою ліричну поезію найрізноманітнішими метрами і системами (великий і малий сапфік, алкавва строфа, п'ять асклепіядових систем, ямби, галліямби etc.); Тибул, Проперцій, Овідій (в половині своїх творів), Марціал користаються елегічним дистихом; по 2), межі повільно затриманим гексаметром Вергілієвої „Енеїди“ і бистрими гексаметрами Горацієвих сатир — ціле провалля, і характеристика епічного вірша у Савченка („урочиста патетика“ etc.) ані трохи не в'яжеться до гексаметрів усіх інших, крім Вергілія, поетів.

Для ілюстрації холодної пишноти латинського гексаметру, „Апокаліпсис“ користується відомою епіграмою Доміція Марса на смерть Тибулла (даємо її тут в українському перекладі):

От і тебе за Вергілієм хутко, юначе Тибулле,
Смерть неблаганна взяла на Єлісейські лани, —
Щоб не було кому в дистихах плакати про муки любовні,
Ні в героїчних рядках славить царів і війну¹⁾.

„Чи можна уявити собі — запитує нас „Апокаліпсис“ — щоб на розмір як оцей написати поему, скажемо на тему революційної боротьби, чи на тему громадської й особистої лірики“ (стор. 37)? Не знаємо. На цей розмір ніхто не писав поем і серед римських поетів. Гексаметром же на теми з революційного життя писати можна, що блискучо довів Тичина своїм „Клеоном і Діодотом“ та епічним уривком „Повстанці“. Це по перше. По друге, рядки, процитовані в „Апокаліпсі“ як гексаметр, (до речі процитовані з помилкою в третьому рядку), зовсім не гексаметр, а елегічний дистих. Очевидячки, з нашим теоретиком сталося щось подібне до Чехівського „Учителя Словесности“. Пам'ятаємо: Варя і Никитин сперечаються про те, чи був Пушкин психологом. Никитин хвилюється, але за нього вступають офіцери:

„Штабс-капитан Полянский стал уверять Варю, что Пушкин и в самом деле психолог и в доказательство привел две строки из Лермонтова“.

На казусі з гексаметром Савченко і кінчить своє нещасливе плавання по водах римської літератури, пускаючись в історію загально-європейського відродження та псевдокласицизму. Полишимо ж його на цих шляхах у спокої і попробуємо зробити висновки.

І. Чи захитав Я. Савченко хоч трохи теорію Хвильового про Азіатський ренесанс?.. Гадаємо, що ні.

З його „Апокаліпсою“ сталося те, що буває з стоградусними спеками та циклонами, що їх провіщають метеорологічні бюлетені та дозвільні чутки і які страшними бувають лише здалеку. Оповідка газети віщувала нам теоретичну розвідку. Вийшла в світ невелика

¹⁾ Пор. оригінал:

Te quoque Vergilium comitem non aequa, Tibulle,
Mors juvenem campos misit ad Elysios,
Ne foret aut elegis molles qui fleret amores,
Aut caneret fortī regia, bella pede.

брошура, скомпонована на швидкуруч із не зовсім погоджених між собою цитат, і здатна тільки на те, щоб проілюструвати старе і справедливе твердження: „Чтобы судить об античности, требуется очень много знания,“ — інакше:... але читачі дозволять мені не кінчати речення.

II. Яку ціну має вісь „Азіятської Апокаліпси“ т. Я. Савченка — його думка, що античність „не має нічого спільного з нашим світом? Чи вдалося авторові довести, що античність віджила свій вік — і „нехай мертві ховають мертвих“? Так само, ні! Бо-ж у історії культури немає нічого мертвого, крім того, що з самого початку було мертво. Коли-ж т. Савченко хоче знайти якийсь образ, щоби конкретно уявити собі відношення античного мистецтва до сучасного і до майбутнього пролетарського, — то варт йому звернутися до прекрасної статті проф. Т. Ф. Зелінського „Цицерон в історії європейської культури“. Ось що прочитає він там:

„Чи-ж можна помирити і погодити з ідеєю прогресу уявлення, що ми залежимо від творів людей, які жили 2000 літ тому. Гадаю: так, коли ми не засвоюватимем неправильного розуміння поступу... Що до мене, то я уявляю його собі на зразок одного з вищих і найшляхетніших представників рослинного царства — на зразок довговічного дуба чи ясеня, у якого єдиний колісць наросток молодої лозинки зберігається до кінця, творячи найдавніший, найтриваліший і найближчий до серцевини шар тисячолітнього дерева“¹⁾.

III. Чи-ж може нам в майбутньому ще дати щось цільно засвоєна і глибоко простудійована антична культура? Безперечно може.

Так думає не тільки Хвильовий, так думав Т. Ф. Зелінський, так думав Інокентій Анненський, у якого теж була виразна ідея третього, нового відродження. Ці два видатні учені і тонкі перекладачі грецьких трагиків та римських ліриків знали, що „давній світ був не одним, а багатьма“ і, що коли романські народи в XIV віці взяли від нього його стилістику і утворили нові романські мови літературні, коли німецький світ у XVIII столітті взяв від нього методи наукової та філософської думки і наслідком мав розвиток власної мисли теоретичної, — то єсть іще обдароване плем'я слав'янське, єдине на думку Ніцше, „яке може ще обіцяти“. Його зустріч з античною культурою, його оживлення її елементами буде початком третього великого відродження. „Античність іще не сказала свого останнього слова“ — запевняв один: „Не внесет ли славянский темперамент новой и оригинальной черты в воскресающие гимны античности? — запитував другий із видатних популяризаторів греко-римської старовини.

В зворушливому некролозі І. Анненського Т. Ф. Зелінський розповідає, як в них часом оживали надії на близькість цього ренесансу, як падали вони „в виду окружающей мглы“, щоби згодом воскреснути знов. Як то повторяли вони один одному „месіаністичні зітхання Адріанової доби: „трава ростиме із наших щелепів, дорогий друже, а обіцаного відродження ще не буде“, то знов починали вірити і ждати.

¹⁾ Из жизни идей т. IV. Возрождения, выпуск I, стр. 57, — Цицерон. Полное собрание речей, том I, СПб 1901, стр. LVIII. — Cicero im Wandel der Jahrhunderte. Leipzig — Berlin 1908, стр. 339 — 340.

Багато років минуло з того часу, коли привид третього відродження повстав у думці тих вдумливих обсерваторів, виїмково-талановитих педагогів і тонких поетів. Відмінилися люди, обставини, задачі. І от, з инакше сформульованими прагненнями сполучена, в інший ряд сподівань ув'язана, ця думка повстає знову в „Камо грядеши?“ М. Хвильового. Молода класа пролетаріату на терені Східної Європи, творячи свою культуру, своє мистецтво, мусить за-своїти багатовіковий досвід європейської творчості; в основу свого світовідчуження вона мусить покласти життєрадісне світовідчуження еллінське, — і тільки тоді розідме вона блискуче вогнище пролетарського ренесансу, протиставляючи його здобутки здобуткам старої Європи і зваблюючи до себе поневолені, експloatовані народи Сходу.

Концепція Хвильового ще ледве намічена, але, видимо, автор думав над нею уже не раз і ще торкнеться її ґрунтовніше, не боячись ні „Азіатського апокаліпсису“ т. Як. Савченка, ні хохлацького скепсису інших опонентів. Проти його допитливої і тривожної думки що вдіє „волове військо“ неповоротних аргументів і баштанницької іронії? Царю Латинів у Котляревського колись корисне було те військо зальотне „волове, кінне і піхотне“, — нам воно непотрібне. Нам давно пора вже ставати на шляхи найінтенсивнішої і найпотужнішої творчості, і тільки девальванти культури, заперечуючи то те, то инше, можуть стояти за звуження нашого духового досвіду.

3

З тяжким почуттям переходиш від брошури Я. Савченка до „наукової“ розвідки Д. Загула. Як бо не ілюзорна ерудиція Савченкова, як не слаба його аргументація проти „елінсько-римських борзостей“, і хоч як не в'яжеться назва „Апокаліпсис“ з усім ходом і тоном його міркувань, а одного його брошури відмовити не можна: це певної широти жесту, елементарної коректності літературної, старанно додержуваного правила не приміщувати до теоретичної розправи особистих мотивів. Нічого цього про Загулову „Літературу чи літературчину?“ сказати не можна: мало не від кожного її абзацу віє якоюсь незатаєною, сливе особистою ворожнечою. Даремно автор робить вигляд, що памфлетна манера йому не до вподоби; даремно говорить, що не збирається писати памфлетної статті на тему: „Флейта мистецтва та балалайка просвіти“. („Такі статті, мовляв, тепер дуже в моді... Але я не вважаю себе за хорошого памфлетиста, а тому і не беруся за цю справу“), — ці відмовляння нікого не одурять, як і гримаса старого питця над чаркою спірту. Мимоволі спадає на пам'ять та сценка із літопису Самовидця, де козацька старшина вибирає на гетьмана Многогіршого, а він усе від булави відмовляється... „як старая девка хорошого жениха“¹⁾... Чи-ж не так і Загул, заперечивши для пристойності своє бажання встрявати до полеміки, кидається на-осліп у найбільший її вир, одразу переймаючись найгіршими її засобами, як перекручування сказаного, пересмикування цитат і т. п. і т. п. — На цих методах, прикрих і дрібних, варт зупинитися спеціально — в статті Загула це є тон, що „робить музику“.

¹⁾ Літопис самовидця К. 1878, стор. 102

Головна мета, в яку б'є Загулова „Література чи літературщина?“ — це українська т. зв. „неокласика“, мистецька група, що, на думку нашого критика, хоче „повернути колесо історії“ і прищепити читачеві „мистецькі уподобання минулих часів“. „Що далі, то все виразніше“ — пише Д. Загул — „лунають голоси, що зараз українська література у нас в занепаді, ба навіть, що української літератури зовсім немає“... „нам треба взяти за зразок велику європейську творчість“. І далі: „Нам вказують на неокласику, як на справжнє мистецтво, нас хочуть переконати в тому, що в ній згуртовані „всі вищі математики мистецтва“... „Коли рівнятися“ — говорить з приводу цих порад Д. Загул — „хай ми знаємо, на кого рівняємось, хто має бути для нас дороговказом“. І потім, після кількох старанно отруєваних фраз, які я без жалю пропускаю, ставить перше питання брошури: хто такі неокласики і з якого часу вони взялись?

Тут починається ряд історично-літературних сенсацій. Оказується: українська „неокласика“ є провінціальний відгомін на виступ неокласики московської, репрезентованої альманахом „Лирический круг“ і маніфестом Абрама Ефроса. Виникла українська-ж група неокласична р. 1922 — 23 з тих же самих настроїв, що і московська, і відрізняється вона від московської тільки тим, що „з більшою ворожістю ставиться до інших літературних шкіл і течій“. А далі наш критик виписує з маніфесту російських неокласиків 1923 р. (Варвара Бутягіна і інші) весь другий пункт про те, що „неоклассицизм есть литературное течение, строящее свое творчество на базисе чистого классицизма“, щоб потім заявити переможно: „Під цим напі неокласики безумовно підпишуться“. І на доказ наводить — ви думаєте, відповідні заяви українських поетів? — ні, різні грецькі та латинські імена, які зустрів коли в віршах Зерова, Рильського та Филиповича і яких (додамо) є досить і в писаннях принципового ворога „неокласики“, друга поезії „сучасної“ Дмитра Загула¹⁾.

Другий і третій розділи дають спробу схарактеризувати творчість „неокласиків“, як „літератури на ґрунті літератури“. Неокласики, на думку Загула, є „література утертого шаблонного стилю минулих часів, література наслідувань, переробок, перекладів, переспівів, не творчість, а підроблення, не стиль, а стилізація“... „Неокласики нас хочать переконати, що класична література є альфа і омега всіх мистецьких досягнень“. Їм властивий ідеалістичний погляд на старі мистецькі цінності, як на щось вічне, ідеально-чисте й годяще для всіх часів, країн, націй, станів і класів“. Вони не розуміють завдань і замовлень класу. Навіть цитату з Вороного:

Моя девіза: йти за віком
І бути цілим чоловіком —

витає Загул на побиття неокласиків, для більшої авторитетності приписавши її Франкові („Літ. чи літературщина“, стор. 13).

1) В книзі „Наш день“: „А балерина голову наклонить чутливим жестом, як сумна весталка“; „Нас не злякають ваші орди, ні ваші флоти, ні когорти“; „Ввірвався вікнами новими в твої притвори мій борець“; „Ти не герой, не Прометей“. Не можна сказати, щоб усі ці античні образи були завжди умотивовані.

Третій розділ присвячений ілюстрації твердження, що класичний стиль завжди був на послугах у пануючих і нудьгуючих. Озброївшись, як сам каже, „долотом діалектики“, Д. Загул починає з Гомера. Гомеровські поеми утворені торговельно-грабіжницькою аристократією давньої Греції. Французький псевдокласицизм є продукт дворянсько-паркетного середовища. Ворожнеча супроти революційних течій свого часу породила в другій половині XIX в. Французький Парнас, а крах революції 1905 р. і задуха реакції спричинилися в російській поезії до акмеїзму та греко-римських трафаретів Брюсова¹⁾, того російського клубка літературних ідей та стилістичних засобів, з якого вимотуються українські неокласики.

Установивши, таким чином, на „прокляті питання“ відповіді прості й категоричні, Д. Загул низкою прикладів, здебільшого невдатих, пробує показати, що неокласиків характеризує „розлад“ з читачами, розлад з громадянством, що вся їх поезія є утікання від немилої їм революційної дійсності в прекрасну мрію, в далеку Елладу, в грецьку мітологію і римські реалії.

Само собою, на тих стежках утікання від дійсності та наслідування античних зразків неокласики ніде не досягають справжньої майстерності. Образи їх узяті „на прокат“ у інших поетів (навіть один у одного запозичаються), словник убогий, синтакса одноманітна і т. д. і т. д. На цьому Загул і кінчить, ставить крапку, а нам дає змогу розглянути цей, витягнений з купи безладно наверганих цитат стовбур його основної думки. Пригляньмося-ж і ми до міркувань та обвинувачень нашого прокурора, в тому порядку, як вони виникають у брошурі.

Отже перше: коли і в зв'язку з чим постала українська неокласика. Загул, як ми вже бачили, відносить її постанову на сезон 1922—23 р. і ставить її в причиновий зв'язок з Абрамом Ефросом і маніфестом російських неокласиків 23 р. Але що з хронологією тут не все гаразд, — він потаїти не може і зазначає, що до того часу, а саме р. 1920, вийшла „Антологія римських поетів“ Зерова. Ми не знаємо, яка пам'ять у нашого критика, і тому нам трудно сказати, свідомо чи ні забуває він де-які факти. Мусимо нагадати, що напр. перші переклади Зерова з латинських поетів з'явилися друком уже в 1918 р. (4 еклога Вергілія ЛНВ. 1918, II—III); в тому-ж році було надруковано і книжку М. Рильського „Під осінніми зорями“, книжку, в якій Рильський-поет явився уже зформованим, укінченим, приблизно таким, яким знаємо його й досі. І протягом того самого сезону (р. 1918—1919) вихід нової книжки зустрінуто було двома статтями-рецензіями: Філіповича в „Книгарі“ (яку Д. Загул міг пропустити) і Зерова в „Музагеті“, одним з організаторів якого Загул був і яку трохи чудно було-б йому забути. Таким чином, ще р. 1919 визначилася та основна трійця, проти якої Д. Загул скеровує свої

¹⁾ До речі „класичні трафарети“ Брюсова зв'язані також з вражінням та досить гострими переживаннями революції 1905 і 1917 р. р. („Юлій Цезарь“, „Довольным“ і инш.). Навряд чи вірне твердження Загула і про Леконта де Ліля. Принаймні, новий біограф останнього Едм. Естев говорить, що французький парнасець, „a caressé de beaux rêves de justice de fraternité, de félicité universelle“ і навіть признавався до футуризму. Edm. Estève *Léconte de Lisle*. Paris, Boivin et C^{ie} 1909. 63—64.

найгрізніші громи і зложилася вона „без всякого постороннього подвождення“ і задовго до знайомства з Абрамом Ефросом та Варварою Бутягиною, яких т. Загул накидає „неокласикам“ в ролі хрещених батьків.

Як зложилися мистецькі уподобання групи, поки-що ніколи над тим думати. Але безперечно одно, що і для Рильського і для Филиповича чималу вагу мав характерний для російського літературного життя передвоєнного часу культ Пушкіна і Пушкінської плеяди „Золотого віку“ російської поезії (року 1917 вийшла велика робота П. П. Филиповича, присвячена Боратинському). Другим формуючим враженням було пильне читання символістів російських, при чому поруч Брюсова, В. Іванова і Блока впливав і найтонший з поетів символізму — Інокентій Анненський. Його „Книги отражений“, як і „Символізм“ А. Белого довгий час визначали уподобання і власну методу „неокласиків“. Пам'ятаю, як на зборах університетської української громади р. 1912 мені прийшлося на літературному суді говорити про курорську промову проти поезії Чупринки і як я, спершися на формальну методу А. Белого, доводив ритмічну бідність поета, тоб-то робив те саме, що р. 1918 в „Літературно-Артистичному альманасхові“ робив Я. Можейко.

Я не торкаюся інших впливів, щоб не зловживати уваги читача. Але гадаю, що безперечний зв'язок Рильського з гуртком „Української Хати“ та літературні інтереси інших товаришів вказують нам на якийсь кардинальний відрив від старосвітського українського народництва та його літературних позицій. Що-ж до теоретичних поглядів на літературу, то вони вироблялися у групі в атмосфері боротьби межі концепціями „матеріалістичними“ та „ідеалістичними“, коли методи історичної та й історично-літературної науки поволі модифікувалися в залежності від ідей марксієвського соціологізму. Все це визначило і літературні уподобання групи; в попереднім здобутку українського письменства у них були свої улюблені письменники: Франко (головно як поет), Леся Українка, почасти Коцюбинський та Кобилянська; Нечуй-Левицький та Панас Мирний видавалися де-що чужими, а поети з гуртка „Української Хати“ невиразними, а їх літературні досягнення нерішучими. Через російську поезію група на той час доходила до чужомовних джерел російського символізму та споріднених з ним явищ.

Цією лектурою та уподобаннями з'ясовується і відношення Филиповича, Рильського, Зерова до перших кроків українських символістів. Було те відношення безперечно прихильним. Хай наші символісти були літературно німецькі, нехай занадто схематичним було їх засвоєння російського символізму, — Загул і Я. Савченко, Слісаренко і Ярошенко були зустрінуті, як цікаве і потрібне з'явище. Хто тоді думав, що Загул і Савченко будуть остільки безхарактерні, що зречуться свого дальшого розвитку і зростання, зійдуть з свого ґрунту і волітимуть усохнути, як поети, на жертву простолінійно сприйнятим „замовленням“ часу.

Впливи символістів і символізму на наших неокласиках помітні ще й досі. В поезії Филиповича їх виявив у своїй вдумливій рецензії Ан. Лебедь („Ж. і Р.“ 1925 р.). В поезії Рильського їх знайти так само,

нетяжко; побіжно принотовані вони в моїй статті „Літературний шлях Максима Рильського“ (Збірка „До джерел“). — Не минув „неокласиків“ і російський акмеїзм: „Камень“ О. Мандельштама, „Вечер“ і „Четки“ Ахматової, маніфест Городецького, як і Гумільовські огляди російської поезії в „Аполлоні“ безперечно сприймалися їми. Стаття В. Жирмунського про поетів „преодолевших символизм“, („Р. Мысль“ 1916) спалася з їх власним вибором межі обома течіями. Коли-ж у власній практиці „неокласиків“ одначе злилися в одній поточині і відгомони символічної техніки і навіяння акмеїстичної маніри, то це з'ясовується умовами літературного життя українського. В російській поезії акмеїст Городецький виступав проти символістів останнього періоду. У нас і символізм, і акмеїстична поетика, і футуризм Семенка, і навіть модерне рафінування народньо-поетичної спадщини у Тичини виконували ту саму роль. Всі вони з'явилися одночасно, всі вони були союзниками і мали спільний фронт проти кволих переспівів Олесея, проти культу Чупринчиної „музики віршу“, проти атаківських виявів до-Олесівської маніри. Що це так, Загул може знайти численні докази в рецензіях „ЛНВ“, „Шляху“, „Книгари“ і инш. виданнів.

Після всього цього нашому критикові може стане зрозумілий і „прилюдний виступ неокласиків у червні 1922 р. Дозволю собі коротенько, всього в кількох словах, пригадати, як намічала тоді група свої задачі і план чергової роботи. Нам увижалося, що першим завданням нашим повинне бути ґрунтовне вивчення того, що є в українській літературі справжня вершина і наша хороша традиція (перш за все: Леся Українка і Франко), а в зв'язку з цим і де-яка переоцінка багатьох поетичних репутацій; 2) треба засвоювати українську поезію, в міру сил і змоги, все, що є найпоказнішого в літературі всесвітній: 1917 рік і пробудження нових суспільних сил примушують поставити цю справу ширше, як коли-будь вона ставилася і 3) на черзі повинне стати питання про підвищення літературної техніки. — Таким чином, з погляду неокласицизму засуджувалася всяка старосвітчина українська і розперезаність. Засуджувався напр. марксизм, коли він обмежувався, як у Загула, на цитатах із схематичного Фриче і не провадив до багатогранної роботи над перекладом класичних праць: засуджувався верлібр, коли він був стежкою до розслабленої і невпорядкованої прози. І навпаки, все, що єсть змагання до вищого ступня, в принципі не заперечувалось: марксизм, коли він диктував широкі побудування наукові; прокладання нових стежок в художній прозі, і навіть верлібр, коли він справді вносить міцну синтаксису і є природне виявлення ритмічного відчуття автора.

Чотири роки пройшло з часу, як ці слова було сказано: не раз і не два вони повторялися на різних літературних виступах і вечірках. Кожний читач може приглянутися, чи робить що „неокласична“ група на визначених нею стежках. І коли з читача обсерватор супокійний і об'єктивний, він зрозуміє все: і органічність цієї роботи на українському ґрунті під революційний час, і продиктованість її умовами українського життя, і суто-українську генезу її, що ніякого місця не лишає ні Абраму Ефросу, ні иншим, з Загулової ласки, батькам українського „неокласицизму“.

Ці формули (свої власні, не проказані з Москви) з'ясовують і те, чому неокласики не писали свого маніфесту (не організовувались і не кололись) і чому вони ніколи не заходжувались коло утворення „школы“. Даючи повний простір один одному, вони ніколи не окреслювали спільної для всіх рамки; однаково перекладали і „залізні сонети“ німецької робітничої поезії, і давніх римлян, і польських романтиків, і французьких унанімістів. Їм однакові гексаметри і октави, чотирьохстопові ямби і свободний вірш. От чому вони, всупереч авторитетному твердженню Загула, ніколи не підпишуться під § 2 маніфесту російських неокласиків, — не скажуть, що свою творчість вони „засновують на базі чистого класицизму“; от чому вони воліють свою назву „неокласики“ брати в лапки, і вже, розуміється, ніколи не погодяться з Д. Загулом, що „мистецтво“ існує „ради мистецтва“ та що „класична література є альфа і омега всіх мистецьких досягнень“. Неокласики гадають, що грецькі і римські автори можуть бути корисні в справі утворення „великого стилю“, але вони ніколи не вважатимуть, що на давніх авторах їм світ зав'язано і завжди проситимуть Д. Загула не одмовлятися від авторства блискучої формули „про альфу і омегу“.

Не більше рації має Загул і в другім ряді своїх міркувань про неокласиків, — там, де він закидає їм настрої самотності та втікання од світу. Хоч як наш критик напрошується на компліменти, доводячи з Плеханова, що наукова праця може переходити в гарячий тон публіцистичної відозви, а проте „не перестає задовольняти найстрогіші вимоги науки“ („Література чи літературщина?“ стор. 36), — але ми мусимо сказати, що науковість його памфлету, принаймні в розглянутих розділах, невисока. Правда, наш критик скрізь посилається на автентичні цитати з неокласиків, але запал публіциста сліпить йому погляд ученого і кривотлумачить цитати.

Так, навівши з Плеханова виписку про те, що нахил до формули „мистецтво для мистецтва“ виникає там, де мистець від свого сировища відривається (формула „мистецтво для мистецтва“, згадаймо, накидається неокласикам без їхньої на те згоди), — Загул пише: „Вчитайтесь тільки в їх („неокласиків“) твори, і ви побачите, як далеко вони хочуть втекти від нашої дійсності, які вони самітні в сучасному оточенні“. Ідуть цитати —

з Зерова:

Душе моя, тікай на Корабель,
Пливи туди, де серед білих скель
Струнка, як промінь, чиста Навсикая.

Справді, ясно: автор у цьому вірші втікає. Але до чого і від чого?
— Це з'ясовують попередні рядки:

І Саломея. Ще дитя (дитя!),
А п'є страшне отруєне пиття
І тільки меч і помсту накликає...

Автор тікає до здоров'я і ясности Гомеровської Навсикаї від пранощів рафіновано-розпусної Саломеї Уайльда... Чи, може, у нашого критика єсть якісь докази, що образ Саломеї тут треба розуміти „иносказательно и духовно“?

Знову дамо слово Загулові: „Зеров“ — пише він — „дивиться на нашу сучасність і зітхає: „З якою-б радістю я все те проміняв на брук і вулиці старого Херсонесу“. І знову, щоб справа була ясна, перегляньмо весь цитований вірш спочатку:

Високий, рівний степ. Зелений ряд могил
І мрійна далечінь, що млою синіх крил
Чарує і зове до еллінських колоній.
Ген-ген на обрії силуети темних коней,
Намети і вози, і скити-орачі.
І з вирію летять, курличучи, ключі,
А з моря вітер дме гарячий, нетерпливий...
Але пощо мені ці вітрові пориви,
І жайворонків спів, і проростання трав.
З якою-б радістю я все те проміняв
На гомін пристані, лиманів сині плеса,
На брук і вулиці старого Херсонеса.

Звідки нашому дотепному критикові відомо, напр., що під степом, наметами і орачами треба розуміти нашу сучасність, а під Херсонесом — Херсонес. Я, знаючи обставини, в яких вірш писався, радий посвідчити, що протиставлення одноманітного степу і шумного, старого Херсонесу скидається скоріше на протиставлення містечка, в якому автор кілька літ жив, і Києва, куди марив він перебраться. Тільки!

Не краще виглядають цитати з Филиповича. Яким чином може свідчити про самотність Филиповича серед сучасного громадянства вірш, з яким він звертається до другої особи:

Серце твоє, мов маленький будинок
На неосяжній холодній землі.

Холодній, очевидно, для тебе. Неосяжний — для тебе, для другої особи. — І вже зовсім скандал виходить з цитатою, взятою на доказ „самотности“ і „одірваности“ Рильського.

А серце, так: ти-ж той листок єдиний
На гілці всеземної деревини...

Цитату виписано з сонету Рильського (стор. 47 книжки „Крізь бурю й сніг“). В поезії перед нами образ світового ясеня Ігдразила, що ми всі тільки листки на ньому; і ні про що інше виписані рядки не свідчать, як про сповість частини з цілим, одиниці з масою.

Зумій же чуть, як переходять соки
Крізь дерево плодюче і високе,
Спізнай, яка у цілім глибина.

І от на таких цитатах, чотирьох сумнівних, а двох невиразних і блідих („Тепер такий самотний я“, „Мамо, сива мамо, що за самота?“) будується висновок про мистецьку самотність „неокласиків“ та ще й пересторога їм робиться, що „така самотність за наших часів може перейти в приховану ворожість до „бруду“, до „плебсу“, до того *pro-fanum vulgus*, що його римський поет Горацій, улюбленець Зерова, „ненавидить і держить осторонь“ від себе. — „Може перейти“, це ще не біда. От коли-б т. Загул доказав, що перейшла... А що

Горацій заявляв „Odi profanum vulgus et arceo“, то не що інше писав і Пушкін в своїй „Черні“ і в своїм сонетові „Поету“. Невже ці вірші кидають тінь на російських цінителів Пушкіна, як Троцький або Сосновський?... Ні, „плебсу“ неокласики не відкидають від себе; що-ж до „бруду“ і „в тому числі“ до нечистої аргументації брошури „Література чи літературщина?“, то тут вони справді мають ворожість, і навіть не приховану, а явну.

Але досить про одрив від мас, від сучасности та про мистецьку самотність неокласиків. Перейдімо до питання, що стоїть в найтіснішому з ним звязку, до питання про неокласичну літературщину.

Характерно, що це, як показує назва наукової роботи Загула, центральне обвинувачення ніде не зформульоване з належною ясністю та докладністю. Але такий вже з Загула прокурор, початкуючий, недосвідчений — прокурор, у якого легше доглядити ліричне зафарблення, а ніж логічну структуру обвинувачення.

Найвиразніше закид що до літературщини подано в словах уже цитованих: Поезія неокласиків є „література на ґрунті літератури... література безцеремонних запозичень та ремінісценцій... не стиль, а стилізація“. Сюди-ж до цієї формули тяжить і те спостереження, що неокласики люблять одягати свої настрої в одіж далекої старовини і тим подібні стають до захожих різьбярів, що нічого спільного не мають з нашим народом і нашою сучасністю: „для них наш народ — скити, а одчизна — далека Еллада“. Сюди-ж належать і закиди в надмірному захопленні мітологічною та географічною номенклатурою давньої Греції, цими, як каже Загул, „Тифрестом та Олімпом“, „Етою і Летою“.

Гадаю, що це обвинувачення може стосуватися, головне, до одного з неокласиків — Зерова та ще хіба до Бургардта, що опублікував досі два-три оригінальні вірші і в одному з них характеризує нашу добу образами великого переселення народів.

Що-ж, можу посвідчити; відносно свого поетичного хисту Зеров тримається дуже поміркованої думки, і, коли-б до поетів у нас ставилися вимоги великі й серйозні, певно ніколи-б не надрукував своєї „Камени“. Він і сам признає за собою відсутність ліричної безпосередности, і Загула, як автора „Нашого дня“, запрошує зробити те саме. Але разом з тим він мусить застерегти свого суворого критика, що навряд чи годиться так легко, як він, орудувати терміном „літературщина“. Візьмім для прикладу згаданий вірш О. Бургардта:

Ой так само у примерках давнього Риму
Дикий вітер гуляв у розірваних хмарах,
Лютий грім над полями зчорнілими гримав
І грозою літав яснозбройний Аларих.

Коли-б т. Загул міг мені довести, що цей вірш написаний ради самого способу зіставлення, ради прикладу стилістичного або літературної забави, без тіни внутрішнього заінтересування, я може-б і приєднався до його присуду. А так, — це така-ж література, як і все інше. І я жадної причини не бачу, чому я не міг описати нашого з Бургардтом життя у торговельному, спекулянтському по термінології 1920 — 1921 р. містечку, як становище двох захожих різьбярів

у півварварській Ольбії. Чому це такий злочин, коли я, скажемо, дрібну метушню авторських самолюбств в укр. поезії перенесу на ґрунт давньої Олександрії:

В столиці світовій, на торжищі ідей,
В музеях, портиках і в затишку аллей,
Олександрійських муз нащадки і послідки,
Вони роїлися поети і пійтки...

Загул скаже, що це „література на ґрунті літератури“, тоб-то літературщина. Гаразд! а що тоді „Камінний господар“ Лесі Українки, „Визволений Прометей“ Шеллі? — Попрошу приглянутись до творчости Лесі Українки. От захопили її вражіння 1904—1905 року, і в уяві її оживають жирондисти та монтаньєри, давній Вавилон, суперечки пророків на руїнах Єрусалима. Українська критика „доброго старого времени“, з якою навряд чи захоче т. Загул солідаризуватися, теж уважала все те самою лише „літературщиною“: Лесі Українці радили писати популярні статті—огляди європейського письменства; вихваляли слабі її речі, як „Блакитна троянда“, за те що в них знати „живе життя“ (це був тоді такий же фетиш, як нині „сучасність“). Десять років повинно було минутися, поки зрозуміли, що у Лесі Українки без порівняння більше „живого життя“, аніж у десятка її сучасників. Невже-ж приклад з оцінкою Лесі Українки нічого не сказав Загулові?

І ще одна справа, — „Si licet in parvis exemplis grandibus uti“ (коли дозволено в малій справі користуватися великими прикладами). Маю на увазі „Історію одного города“ Салтикова-Щедріна. Написана на самім початку 70-х р. р., прекрасна, гостра сатира на сучасну Росію, „Історія одного города“ була, на горе своє, „стилізацією“, не „творчістю, а підробленням“ спочатку під розповідну маніру XVIII століття (вступні нотатки Глушовського архіваріуса), в кінці („оправдательные документы“) під канцелярський стиль XVIII—початку XIX в. Відкривається сатира „описью градоначальникам от вышшняго начальства поставленным“ з 1731 по 1825 р. (явна несучасність!), при чому скрізь додержано одну рису: характери градоначальників строго відповідають стилю царювань, з якими хронологічно спадаються. Ця риса та ще пам'ять про писаревське тлумачення сатири Щедріна, як „цветов невинного юмора“, надали рецензентові „Вестн. Европы“ думку трактувати твір, як „сатиру історичну“, знайти в ній елементи „карикатури для карикатури“ і зробити трохи несподіваний висновок про неповноту та однобічність сатири, як історичного етюдю. Сатирик відповідав рецензентові листом, де зазначав: „Не историческую, а совершенно обычную сатиру имел я в виду, сатиру, направленную против тех характеристических черт русской жизни, которые делают ее не вполне удобною“. Але і ці заперечення зробили діло лише на половину, — бо ще Овсяннико-Куликовському довелося спростовувати непорозуміння в своїй „Истории русской интеллигенции“¹⁾.

¹⁾ Цей епізод докладно розповідає В. Євген'єв-Максимов. Из журнальной деятельности М. Е. Салтыкова-Щедріна. Печать и Рев. 1926, I, стор. 42—44.

Мені цікаво тепер, як би розв'язав цей інцидент наш новий арбітр в справах сучасності. — Бувши послідовним, він мусів би визнати сатиру за несучасну.

Хіба неясно, що Угрюм-Бурчєєв є карикатура на Аракчєєва, Беневолєнський — на Сперанського, а Ераст Грустилов — на Карамзіна з його літературним сентименталізмом та культом російської державності. Таким чином історична маска прийнята була-б за справжнє обличчя сатири.

Яку ціль і причину мають літературні засоби, до яких звертається Леся Українка в своїх драмах, Салтиков — в „Історії одного міста“? Відповідь на це питання завела-б нас далеко. Але що-б не диктувало письменникові цей літературний засіб, чи була це вимушена „Езопівська“ мова, чи відривання постатей та ситуацій від їх питомого ґрунту служило цілям художнього узагальнення, типизування; — ясно одно, що в Загуловському означенні „літературщини“ немає головного, що спричиняється до вироджування літератури в „літературщину“: внутрішнього заміниня, внутрішньої мертвотности, того, що може бути часом в творах, де античних імен немає або майже немає. Чи не є прикладом такої літератури без літературного нерва „Жовтневий вихор“ в книзі Д. Загула „Новий день“?

Так, крок за кроком, наблизилися ми до методів літературної науки Загула. Маємо уже і вражіння, що всі вони (методи) фактично зводяться до засобу підтасування і натяжки. На цих-же засобах побудовано і формальну аналіз „неокласичної“ маніри, на яку (аналізу) наш критик покладає де-які надії: „Формальний аналіз наших неокласиків“ — пише він — „може бути для них корисним, бо вони й самі, певно, несвідомі того, що переспівують один одного“. І далі приклади. У Зєрова: „струнка, як промінь, чиста Навсикая“ У Рильського: „ніжна Навсикая, струнка дочка Феацького царя“. У Зєрова: „Феацький квіте, серце Навсикає“. — Хоч і дуже сильні приклади наводить Д. Загул, а проте мушу сказати: наслідування вони ще не показують. Вірш Зєрова є відповідь на вірш Рильського, і Зєров, відповідаючи, свідомо, так мовити-б, цитує епітети свого кореспондента. Так само свідомо Рильський скористався у Зєрова з епітету „стрільчастий“. Що-ж до виразу Рильського „Співець рибалок, меду й Навсикаї“, — то він сюди зовсім не стосується. Це є цитата із докорів, що кидалися на адресу поета в рецензіях. Рильський і відповідає: „Хай буду класик, а не футурист, співець рибалок, меду й Навсикаї, — але“... і т. д. Отже до переспівування мотиву Навсикаї ця виписка не належить. — Подібний конфуз виходить і з „посохом“. Наш критик уважає чомусь, що „посох“ Рильського („І білий посох розцвіта в руках“) є той самий образ, що у Зєрова; „Твій посох поламавсь і світloch твій погас“. Але-ж... посох у Зєрова є просто „ціпок“, як радить заміняти Загул, що з якогось часу не любить слов'янізмів, а у Рильського це образ процвітання сухого дерева, символ душевного оновлення і прощення, мандрівний образ, популярний, як відомо, мабуть, нашому критикові, і в німецькій поезії.

В своєму бажанню вивести неокласиків на чисту воду, Д. Загул звертається до російського поета Кусикова і знаходить у Филиповича наслідування його образів. Пор.:

Він тікав і дививсь і знову
Зупинявся між тихих трав,
Загубив золоту підкову
І на обрію десь упав.

І у Кусикова:

Пробежал по небу черной тучей конь,
Потерял подкову золотую он.
Лягнула подкова, в небе дрогнул звон
Под копытом искрой выблеснул огонь.

Але радити Загулові знов таки рано. Обидва поети дають кожен одмінне застосування образу. У Филиповича — сонце на заході і вітряний день, у Кусикова — гроза. І потім чи-ж доведено, що Филипович писав свої рядки, уже знаючи Кусикова. А чому не припустити думку, що на нього в даному разі вплинув Куліш, у котрого теж єсть „тонкий полумесяц, стоящий в небесной висоте, как золотая подкова“¹⁾.

Але навіть коли-б у Филиповича і справді була тут ремінісценція, то й тоді нема ще приводу тягти поета до криміналу. Мало хіба ремінісценцій у Пушкіна з Державина, у Лермонтова з Пушкіна, у Шевченка з Лермонтова, нарешті у Загула з Рільке. Див. вірш „Майбутнє“:

Чи-ж не для тебе родяться співці,
Що в холоді убогої кімнати
Збирають вирази та образи багаті,
Виносять їх на площі й вулиці?
Вони, самотні все своє життя...
І малярі малюють без кінця
Картини, кравиди та портрети.
А потім з рук голодного митця
Оті ескізи, радісні сюжети
Так ваблять і милують очі...

Хіба це не Рільке?

Für dich nur schliessen sich die Dichter ein
und sammeln Bilder rauschende und reiche,
und gehn hinaus und reifen durch Vergleiche,
und sind ihr ganzes Leben so allein...
Und Maler malen ihre Bilder nur.
damit du undvergänglich die Natur,
die du vergänglich schuffst zurückempfängst:
alles wird ewig²⁾

Не свідчить про науковість Загула і тон його брошури, причіпливий, дрібничковий, такий далекий від спокою та об'єктивності справжнього наукового викладу. Щоб не обтяжувати читача, подам тут один лише приклад. На сторінці 16 Загул нападається на мене за те навіть, що я „по всіх наших журналах розсилаю свої „прекрасні переклади з Ередія“ (останні слова з підкресленням, у лапках).— А чому-б і не послати? Чотирі сонети: два в „Червоний Шлях“ (два

¹⁾ Огненный змей. Соч. и письма П. А. Кулиша, вид. Каманина, т. V, стор. 42.

²⁾ R. M. Rilke Das Stunden Buch, Leipzig 1907, стор. 55.

роки тому), два — в Катеринославську „Зорю“. А що редакція „Зорі“, друкуючи ті переклади, назвала їх прекрасними, так я тут ні при чому. І Загулові річуще нема чого ображатися.

А от цитати йому треба - б наводити точніше, без перекручувань і вигадки.

Знов приклад. На стор. 16 Загул цитує, а на стор. 36 повторює два рядки з моєї ніби-то програмової поезії:

Леконт де Ліль, Жозе д'Ередія —
Оце твоя, поезіє, дорога.

Після цього — дужки, і в дужках: „Цитату беру з вірша, що друкується зараз у Гумористичному декламаторі в видавництві „Час“. Хороша „програмова“ поезія, що може знайти собі місце тільки серед гуморесок! Але спочатку — кілька слів до відомому читачеві: в гумористичному декламаторі „Часу“ моя поезія не друкується: т. Загул, здається, поспішився з інформацією. Написана - ж моя поезія р. 1921, як жарт; для друку ніколи не призначалася, і елементарна чемність мусіла - б показати Загулові всю незручність його посилення. Аджеж йому, певно, не сподобалось - би, коли - б ми почали публікувати, не питаючи згоди, його слов'янські поезії або розкривати де - які з його псевдонімів. Нарешті, і це не біда. Але для чого т. Загул, цитуючи, перекручує мою думку, подаючи її у зміненому контексті? От цей сонет: „Нова укр. поезія“.

Яка - ж гірка, о Господи, ця чаша,
Ця старосвітчина, цей дикий смак,
Ці мрійники без крил, якими так
Поезія прославилася наша!
Що не митець, то флегма і сіряк,
Що не поет, сентиментальна кваша...
О, ні! Пегасові потрібна паша,
Щоб не зав'яз в болоті, неборак.
Класична пластика і контур строгий,
І логіки залізна течія. —
Оце твоя, поезіє, дорога,
Леконт де Ліль, Жозе Ередія —
Парнаських зір незахідне сузір'я
Зведуть тебе на справжнє верхогір'я.

Отже в моєму вірші Леконт де Ліль та Ередія (д'Ередія у мене немає), як бачить тепер читач, не дорога, а провідники, рецепт на малоросійську сентиментальність.

Ще приклад, щоб остаточно відчутти тон брошури; Д. Загул на стор. 10 — 11 пише: „Неокласика має в Києві своїх герольдів, що люблять сплітати їй лаврові вінки та величати їх на всі заставки, як єдиних справжніх українських ліриків... Це вони заклали в Києві неокласичне видавництво, вони влаштовують в залах Академії „вечірки неокласичної літератури“, вони пишуть на твори неокласиків „восторженные“ рецензії, вони утворюють ту читацьку базу, що на ній ґрунтується літературна течія, що будує свою творчість на ґрунті чистого класицизму“. Трудно сказати більше злісної неправди протягом кількох рядків. Чи - ж треба нагадувати, що на ґрунті „чистого класицизму“ хотіли колись будуватися неокласики московські,

які „в залах Академії“ не виступали ніколи; що „герольди неокласиків“ запрошують на вечірки і інші групи літературні, і вже, розуміється, ніхто з них не вихваляв цих поетів, як єдиних українських ліриків, та й ні одна з тих вечірок не звалася „вечіркою неокласичної літератури“. Ця дріб'язкова причіпливість і злоба, цей тон образи і роздразнення так і віє від брошури Дмитра Загула, наводячи на пам'ять Коцюбинського в „Intermezzo“: „Повідчиняти-б вікна, провітрити оселю... Хай увійдуть у хату чистота і спокій“.

4

Наша стаття наблизилася до краю.

Виринає питання, що-ж дали нам обидві брошури, про які з таким притиском і увагою говорила київська оповістка?

Гадаємо, навіть побіжного їх розгляду було досить, щоби визначити питому вагу наукових методів одного автора і теоретичне підготування другого. Не розминаючись з правдою, можна сказати, що ні „Апокаліпсис“, ні „Літературщина“ не належать до найсильніших чи найпочесніших сторінок літературної полеміки 1925 — 1926 р. І хоч якою „азбучною“ здається де-кому і може здаватися наша сьогорічна суперечка, але і вона потребує зброї соліднішої і гострішої.

Творчість С. Васильченка

Серед письменників початку 20-го століття, серед блискучої плеяди „європейців“, що перші спробували одягти українську літературу в „європейський фрак та циліндр (як тоді говорилося), особне місце займає творчість С. Васильченка.

Ця окремішність його серед своїх сучасників цікаво змальовує його роллю в свій час і долю його творчості в наші дні. „Великонадійна сила“, „талант з божої ласки“ — так одзначила появу його оповідань 1915 року критика, і вона мала рацію. Багатство і гнучкість мови, що нею, ніби тими перлинами, за виразом С. Єфремова, прикрашав автор свої твори, оригінальність і разом з тим невимушеність художньої уяви, що нескладну, простеньку фабулу розквітчувала у високо-мистецькі конструкції, простота і щирість стилю — все те, що справляє враження оригінального дужого таланту, всіми цими прикметами позначалася ця збірка творів, під безпретенсійним заголовком „Оповідання“.

Але, проявивши себе так блискуче протягом якихось 4 — 5 років письменницької діяльності, автор починає чим раз рідше з'являтися з новими речами, разом з тим і ті нечисленні твори, що вийшли пізніше, не вражають своєю новиною. Автор починає повторюватися, потім переходить на різні казочки, і зрештою майже замовкає — ставлячи нас перед фактом неминучого присуду про передчасне закінчення письменницької кар'єри. Це дійсно трагедія дужої сили і разом з тим сумна подія в житті української літератури. Чим же пояснити цей інтересний для українського письменства факт?

Звернімось до становища письменника в порі найбільшого розцвіту його таланту серед інших його знаменитих сучасників. Українська художня проза на початку 20 століття становить дві літературні школи, нерівноцінні своїми художніми досягненнями і неоднакові що до своїх тенденцій. На літературному Олімпі перед ведуть такі одиниці як М. Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Винниченко, Стефаник, Яцків і ще невеличкий гурток „європейців“. Різні своїми талантами, вони однаково запроваджують в українське письменство нові теми, нові методи оформлення словесного матеріалу, позичаючи з багатой скарбниці чужих літератур. Коцюбинський та Кобилянська прищеплюють на українському ґрунті європейську новелу з її стилістичною, елегантним символізмом, з вишуканою та виплеканою мовою. Винниченко вносить в свої твори елементи модерної філософії та психологізму, що доти не мали охоти заглядати на наші хутори et cet. Їхнє спільне завдання було боротися із задушливою традицією побутового етнографізму, що протягом довгенького животіння погрожувала

обернути письменство з живої, діяльної сили на задубілий, мертвий трафарет.

Поруч цих новаторів розвивається й інша течія, представлена численнішою групою авторів, що продовжує старі традиції побутово-етнографічної школи, тільки злегка одбиваючи на своїх творах нові модерні течії. Такі письменники, як М. Левицький, Григоренко, А. Тесленко, Яновська і навіть Чернявський та Черкасенко (що розробляючи ніби-то незвичкі теми, стилістично лишалися на рівні старих досягнень) — розробляють стару спадщину. Візьмімо хоча-б твори А. Тесленка. Їдине, чим признається він до нової школи, це нахил до коротких, стислих новел, замість „епопей“ та „хронік“ — Мирного, Нечуя й інших — все-ж інше: народня — до елементарної простоти доведена мова, іноді навіть говірка, звичайний прийом оповідання цією говіркою від першої особи, що вертає нас до блаженних традицій М. Говчка, спеціально-народницьке трактування своїх тем, що обернулося в літературі 19 століття в трафарет, і нарешті дуже обмежене коло фабульних ситуацій — все це є характерні прикмети старої школи.

Головне, чим споріднені ці твори з нашими побутовцями — це гола фабульність, панування сільсько-господарського та інших інвентарів над художністю, над тонким розробленням словесного матеріалу.

Своєрідність становища Васильченка, його сила і разом з тим слабкість полягає в тому, що його твори займають середнє місце між цими двома школами. Обсягом своїх художніх спостережень, мотивами своїх оповідань він не виходить із зачарованого кола тем, усталених традицій. Круг його інтересів — село. Представник селянської інтелігенції, народній учитель з спеціальности — він закоханий в красі української сільської природи („Дош“, „На хуторі“), добре обізнаний на соціальних обставинах села за царського режиму („На чужину“, „В темряві“, „Ларко“), найбільше і найцікавіше відтворення знаходить в ньому близький йому побут учителів („Вова“, „Вечеря“, „На перший раз“, „Над Россю“ і т. ін.) і дитяче школярське життя, з його першими мріями та бажаннями („Циганка“, „Роман“, „Свекор“, „Вдома“). За межі цих специфічних тем автор майже не виходить, давши останніми часами велику повість „Талант“ так само з учительського життя. Теми, давно вже спопуляризовані в українському письменстві від О. Кониського, І. Франка, надто Б. Грінченка, здавалися чимсь зовсім неоригінальним, і автор, виступаючи з ними з 1910 р. поруч таких майстрів, як Коцюбинський та Винниченко, засуджував задалегідь свої оповідання на значіння другорядне.

Правда, в цьому відомому багажі він знаходить свою ділянку і дає в ній дещо нове — це змалювання дитячого життя.

Зі знанням справжнього спеціаліста в цьому своєрідному жанрі він, безсумнівно, — з'явище нове, дарма, що на ці теми писав і Грінченко, і Франко. Прекрасне знання дитячої психології, її найскладніших психічних рефлексів, підносить ці оповідання з шерегу інших і значіння їх, педагогічне й художнє, не раз находило визнання в критичних рецензіях, що головню освітлювали ці як-раз моменти творчости Васильченка.

По-за тим і в інших оповіданнях помітно, що, оперуючи певним обмеженим матеріалом спостережень, автор намагається утворити

якісь нові оригінальні сюжетні комбінації, дати щось свіже. Так в основу цікавої фабули покладається читання задачника Євтушевського „Мужицька Арихметика“, або на втручання нечистої сили побудовується цікавий спосіб лічби, що затіяли були статечні Македонські старшини „В хугу“. Така оригінальність і нешаблонність помітна і в сюжеті пізнішого оповідання „Лист“, де кинутий на волю вітрам лист становить цікаву зав'язку до побудовання новели.

Але авторові сили не вистачає на вишукування нових тем і сюжетів, бо він органічно був прив'язаний до свого ґрунту, боротьба з старою спадщиною провадиться в нього в іншій площині, в площині нового стилістичного оформлення цих старих тем, в їх, так би мовити, „омоложенні“ засобами нової західно-європейської науки.

Таким засобом сталося засвоєння манери західно-європейського імпресіонізму, з його емоційністю та ліризмом. Не важко помітити, порівнявши твори Васильченка з попередниками, що сюжетність, інтрига відіграє другорядну роль в його творах, натомість виступає характерний для імпресіонізму ліричний шкід, де настрої і вражіння самого автора одсвоюють на задній план інтригу. Характерні під цим поглядом оповідання є „На світанні“, „Осінній ескіз“, „Чорні маки“.

Властивості імпресіонізму, як літературної манери, досить добре формулює О. Вальцель в своїй праці „импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии“¹⁾.

„Мальовничий імпресіонізм швидко наближався до поновлення образності в засобах свого мистецтва. Він розумів слово „вражіння“ в найтіснішому значінні і намагався передавати лише кольорові вражіння, не зважаючи на речі, що збудили їх. Він засвоював кольористі плями, не турбуючися за локальне зафарблення предметів, не зважаючи на їх обриси. Під поглядом принципіальним він не хотів добачати чітких обрисів, бо як в локальному зафарбленні, так і в них він добачав лише результат довгих і повторних спостережень і об'єднуючого процесу думки, що однаково псують свіжість вражіння.“

У нашого автора є власна „поза“, є вихідна точка, якою він ніби обґрунтовує особливості своєї манери, — це переважний нахил до змалювання вечірнього присмерку, чи ночі, коли фарби й лінії зливаються у дивні „вечірні арабески“, „в імпресіоністичні плями“, як каже про це ще С. Єфремов: „любить письменник спинятися не на тому, ще єсть, а на тому, що здається в непевному миготінні присмерку, в сутінках ночі — і через те так багато у його оповіданнях засновано на суперечності між тим, що є, і тим, що здається“. (Істор. укр. письм. 1917, 433).

В приємках вечірніх світ одмінюється, речі набирають якогось загадкового характеру, починається нове життя, повне таємниць і своєрідної краси, що її так майстерно відтворив Ф. Тютчев у вірші: „Ночные голоса“.

„На мир дневной спустилася завеса,
Изнемогло движеніе, труд уснул...
Над сонным градом, как в вершинах леса,
Проснулся чудный, еженочный гул...“

¹⁾ Російський переклад О. М. Котельникової „Академія“ ПТБ — 1922.

Откуда он, сей гул непостижимый?
Иль смертных дум, освобожденных сном,
Мир безтелесный, слышный, но незримый
Теперь роится в хаосе ночном?..

Автор чуйно прислухається до цього „гулу“, вдивляється в нічні тіні і от різдвяна ніч перетворюється у нього на одвічну боротьбу темної та світлої сили („Відьма“), школярика - бурсака непевне місячне сяйво обертає на чарівний образ королівни („Королівна“), сторожика з рогаčem на охороні добра своїх господарів „в тінях липневої ночі“ стає тасмною постаттю єгипецького жерця з патерицею і навіть звичайнісінькій собі пристав Андрій Макарович в мереживах травневого саду робиться „великим чарівником“ — „Там, за книгами великими, сидить чарівник, паличками на папері чари мережає — хмурым оком поглядає, важким духом надихає, лихо комусь накликає“ („Крамольна ніч“ — 235). Але накидаючи на реальність намітку фантастики, автор не одходить від неї. Елементи фантастичного відображають у нього іншу художню роль, аніж у творах типу „Вечорів“ Гоголя, чи „казок“ Гофмана, де мотиви чудесного стають останньою метою творчого імпульсу. Автор виходить з ідеалізуючого значіння нічних полутонів, з цієї невловимої гри світла й тіней і тому в ґрунті лишається реалістичним. Це його основний прийом.

Переглядаючи всі такі його оповідання, можна пересвідчитися, що він ставить дію в специфічну обстановку: коли не нічні тіні утворюють цю „реальну фантастику“, то це буде сприймання довколишнього світу або п'яною уявою — „Ларко“, або дитячою психікою („Вдома“, „З дитячих спогадів“), або нарешті у сні („Сон“, „Крізь дрімоти“), чи навіть пізнавання речей по запаху — „По асоціації“.

Одно слово, автор виходить із специфічного стану психіки, коли припиняється рефлексуюча діяльність свідомого „я“, почуття звільняються від його контролю і сприймають довколишні вражіння з яскравістю й безпосередністю первісної уяви. Поетичний „фокус“ авторського уміння, патос його художніх концепцій полягає саме в характері розвязки його творів, коли нагромадивши цілу низку фантастичних образів, він наприкінці зриває запону з реальности і одразу ця фантастика освітлюється на тлі звичайнісіньких, життєвих фактів. Нам зрозумілі візії п'яного Ларка, коли він, думаючи, що потрапив до панів, вибрався з п'яних очей на вербу і бачить, що „стоять скрізь столи застелені дорогими килимами, рядочками креселка з червоного бархатину, в чудових зільниках ростуть дивовижні квітки, а серед кімнати висить кришталеве паникадило... люстри, золото, срібло... так і сяє, так і сяє... Придивляється Ларко і бачить, що крізь муровані стіни видніється місяць із зорями, і не розбере він — чи то в будинку, чи то за будинком... („Ларко“, 17¹).

Не важко побачити, що в мрії Ларка про панське життя впливається вражіння від віток верби, вкритих блискучим на місяці снігом та льодовими бурульками. Особливо по-мистецькому витримано в цій манері оповідання „Сон“, де вчителька Настя Григоровна,

1) С. Васильченко. Оповідання. 1918 р. Друге видання.

напередодні випускних іспитів у своїй школі, в сонних мріях відтворює знайому обстановку „публичных испытаний“ з суворим інспектором на чолі. Але ця знайома картина постійно змінюється під впливом сторонніх вражінь, що доходять до її сонної свідомості: нічник-вітрець, що влітає у відчинене вікно, гавкання пса на дворі, шелест паперів, спів парубка — все це надзвичайно оригінально змінює річище думок учительки, водячи їх безвладно за собою. Ця залежність думки представлена так майстерно і з такою докладністю, що без прибільшення це маленьке оповідання можна визнати за шедевр в своєму роді. З неменшою дотепністю закроеме і инше оповідання „По асоціації“ — де герой, попавши до свого села темної осінньої ночі, дістається домівки, керуючись єдиним активним органом в таких обставинах — нюхом. „Нашпорошивши носа“, мандрівник принохується до пахощів, що несуться звідусіль і, з'язуючи з ними зорові асоціації, безпомилково угадує ulиці й перевулки, якими він проходить.

Це постійне протиставлення того, що є, з тим, що здається, як спосіб побудування своїх творів, спонукало деяких критиків, при визначенні ідейної вартості їх, указувати на цю саме рису, як на прагнення автора до ідеалу, до ілюзії в умовах жорстокої дійсності.

„Як людина з органічним світовідчуттям романтика, Васильченко любить у своїх оповіданнях ставити проблему привабливої мрії в умовах жорстокої дійсності. Туга романтика за далеким, хорошим і нездійсненим ідеалом учувається нам у таких новелах, як „Волошки“, „Вечеря“, „У панів“, „Осінній ескіз“ та багато инших¹⁾.

Але-ж чи не простіше буде пояснити це просто тенденцією автора суто літературного характеру, як спосіб модифікації старої побутово-реалістичної продукції, спосіб виведення його на нові рейки. Таке пояснення, принаймні, очевидніше.

Це спосіб ілюзіоністського, імпресіоністичного відтворення дійсності через перевагу безпосередніх зорових, звукових і инших вражінь над рефлексуючою діяльністю розуму. Звичайно, об'єкт письменницьких спостережень мусить відповідати такому методові роботи і цим треба пояснити виключний нахил автора до малювання пейзажу чи взагалі *natur-mort'u*. Дійсно, тільки життя природи, що насичує в першу чергу наші зорові органи, є найвигідніший об'єкт для ілюзіоністського письма — життя людини з його складними ідеологічними та емоціональними рефлексамі може входити лише окольными шляхами через фіксацію імпресіоніста — шляхом тих же зорових і инших вражінь, як це ми бачимо у Васильченка. Пейзаж і взагалі нежива обстановка становить кращі художні досягнення письменника. Йому великою мірою властива здатність бачити по-новому речі, надавати своєрідного життя таким дрібницям, на які звичайно не звертається уваги. Ось, наприклад, своєрідний малюнок обстановки в хаті в ночі проти Різдва:

„В хаті у Максима Чичуйка, як у вінку.

Стіни білі, долівка жовта, од рушників стоїть рожева темрява, тихо в хаті.

В сухих квітках ритмічно блимає лампадка, мов грає якусь мелодію без гуку.

¹⁾ О. Дорошкевич. Підручник історії української літератури 1924, стор. 262.

По запічках, по лавах, по-за рушниками, навіть на новому килимі, що застеляно стіл — скрізь німі танцюристи — тіні.

Трісне лямпадка, захвилює на всі боки полум'я — і пішли навирисядки, напідскоки, вихиляються, руками вимахують — усі разом, як одно". (Відьма — 259).

Не кажучи вже за такі цікаві своєю свіжою спостережливістю деталі, як „рожева темрява від рушників“, сценка вражає своїм життям, в центр якого уводиться танці тіней. Це уміння надавати якогось таємного життя неживим речам нагадує висловлену десь думку Генріха Гейне про дитячу спостережливість і вкладання живого змісту в домові речі, які дітям говорять незрівняно більше, як дорослим.

Ще мальовничіше, і з більшою настроєністю, передано другий малюнок в цьому оповіданні, де так само в центру дії гра тіней.

„Все завмерло в бору, мов після лютого бойовища, коли все живе вибито до ноги. Тільки мертві привиди й тіні, довічні й невмирущі, повиринали на руїнах, задумані й сумні. Вгорі то виднішає, то потьмариться... Од соснового гілля впали гільчасті тіні на голівки, на мармурові лиця — і немов осміхнулися снігові діти на холодний промінь. Здається, тиша навіть скувала бір, і вже тіні немов з нудьги затіяли свою довічну гру...“ („Відьма“ — 262).

Виняткова послідовність у малюванні, через фіксацію вражіння якимсь одним органом відчуття, так само становить характерну манеру Васильченка, як пейзажиста. Коли пейзаж сприймається органами зору, автор ніде не зраджує себе, накладаючи відповідні фарби; ось приміром прекрасний своєю мальовничістю малюнок людей, що йдуть на санках в бору зимової ночі: „Стиха засвистіло, затріщало по снігових заметах, моб-би в білих хвилях, розкидаючи бризки, швидко плвли між деревами два човни із зеленястого снігового гребня. Немов з морської хвилі, виринули дві гостровухі голови. За ними в човнах — дві страхітні фігури, кожна з великим рогом на голові“. („Відьма“ — 263).

Навпаки — коли авторові хочеться склепити очі, і дати волю своїм слуховим образам, ми одержуємо малюнок видержаний, так само послідовно, але у звукових образах, як ось цей уступ з того-ж таки оповідання:

„А - гу - гу, страшним голосом перегукувалося щось у степу.

Здавалося, якісь злочинці поралися біля темного діла, подаючи один одному голос здаля.

А біля вікон щось жалібно вило, просило, тужило. На напільному вікні одірвало од степу край матки й тіпало нею, як щось живе.

— О - ох, о - ох... ох, ох... — тримтіло щось на дворі у голос, — підскакувало, мов за дрижаками слова не скаже.

— Авва - вва, — скрючилося од холоду й пішло качатись по снігу“. — 261. (Малюнок заверюхи).

Неважко помітити, що в цьому уступі нема зовсім зорових вражіння. Такі вирази як „підскакувало“, „скрючилося од холоду і пішло качатись по снігу“ є не що інше, як спосіб пояснення звуків, що доносяться з двору — це автор виразно підкреслює способом розміщення асоціацій — спочатку звукова, а потім коментарі до неї через зорову.

Вказуючи на своєрідне життя nature - mort'у в прикладі з тінями, я прохопився словом „дія“. Справді, пейзаж чи взагалі nature - morte у Васильченка не є звичайним допоміжним аксесуаром до інтриги. Він має своє закінчене буття, становлячи певну закінчену композиційну концепцію. Під цим поглядом твори його наближаються до етюдів М. Коцюбинського, де пейзажові так само одводиться поважне місце. Проте у Васильченка йому надається більш домінуюча, самостійна роля. Не кажучи вже за такі його оповідання, як приміром, „Дощ“, чи „Осіньна казка“, де пейзаж є темою, навіть в фабульних оповіданнях, от як „Осіньні ескіз“ — пейзаж має характер різко „кавзального“ — цеб-то діяльного чинника самого в собі, а не мертвої декорації: „На дворі осіння ніч — місячна й видна. Низько у небі стремить, як золотий серп, пізній місяць — блискучий, блискучий мов недавно викований. Через нього спотикаються хмаринки, прудкі й ворухливі, як рибки. Біжать вони кудись отарами й табунами, розгойдуючи по землі хвостатими тінями. А внизу видно дерево — чутке, заплакане й шумке: загуде десь вітер — воно тремтить уже й плаче, як живе. Упхне вітер — і воно примовкне, дрімає, а поміж ним ходить тоді щось невидимкою і немов руками обриває лист... (38).

Але не тільки виразною самостійністю в фабульних оповіданнях визначається пейзаж у Васильченка, в багатьох з них роля його значно активніша. Він становить головніший чинник в сюжетній композиції, визначаючи і направляючи в певний бік розвиток інтриги. Так, приміром, зимова ніч на Поліссі „в густий туман сповиваному, туманами пов'язаному“ є єдиним чинником, що керує вчинками бурсака Щура в його авантурних шуканнях Оксани, („Оксана“), так в прекрасному оповіданні „На розкошах“ розкішна весняна ніч із соловейками є важливий композиційний чинник до розвитку сюжету, як аналогія до відповідного факту в житті людей.

(Артиста — селянин, що співає серед панів в їх маєткові, і спів солов'я в панському саді, що так само перелетів на панські розкоші).

Найтиповішим прикладом такої композиційної ролі пейзажу є ескіз „Крізь дримоти“, де у вчинки й мрії героя владно втручається місячне проміння, відповідно зі змінами якого міняється й потік вражень артиста Швидкого. Та й крім названих оповідань, це явище можна помітити майже скрізь в оповіданнях Васильченка, що простісінько витікає з його своєрідної манери. Вияснювання специфічної ролі пейзажу в кожному з таких оповідань зайняло-б чимало місця.

Можна додати хіба до сказаного, що навіть і в тих оповіданнях, де пейзаж не має домінуючого значіння в побудованні сюжету, описовість, „освещение“ є завжди найбільше ефектними властивостями творів Васильченка, що прикрашає іноді немудру й простеньку інтригу.

От хоча-б оповідання „На чужину“ — гама почуттів, думок, що обіймають людей напередодні прощання, набирає своєї сили лише на тлі яскравого нічного й ранкового освітлення, що й сприймається головним чином, як ніч і ранок.

„Сидять вони (старі Жуки) задумавшись, мовчать... про віщо-ж їм розмовляти. Не про щастя-ж їм марити, не його-ж, справді, їдуть вони шукати в чужу сторону, на заході свого життя. Стоїть місяць

серед неба, засіває срібним пилом блискучий хрест і сині шибки старенької дерев'яної церковці. А там, за церквою, стоять хрести... хрести... і сумні білі постаті під тінню ясеня немов похилились у той бік" — 177.

Веселий весняний ранок; горить на сході мало не половина неба червоним полум'ям. У саяві рожевого ранку пишаться сади в білому буйному цвіті, немов у снігу, зеленіє молода трава на майданах і берегах: немов для свята вирядилася вона й завітчалось село...

На вигоні, біля возів і на возах стоять і сидять люди. Червоні, білі, блакитні хустки й спідниці, чорні й сірі свитки, кудлаті голови — все хвилювалося й вигравало проти сонця різно-барвними кольорами. Між людьми відніються вози з усяким селянським добром: діжечками, скринями, плугами й усякими іншими речами (180).

Виняткова мальовничість його пейзажів, прозорість і несподіваність образів, залишає позад себе ту літературну традицію, на якій він зріє, підносячи його твори на рівень досягнень знаменитих його сучасників¹⁾.

Проте і тут Васильченко лишається письменником своєрідним. Коли рівняти його твори що до цього з оповіданнями Коцюбинського, О. Кобилянської, впадає у вічі величезний вплив селянської стихії у Васильченка. Безперечно, він так само де-чого навчився у західно-європейських учителів, але так органічно перетопив ці впливи, що відшукувати їх дуже важко, тимчасом як твори тих двох письменників носять на собі досить виразні сліди чужого походження. Стилістика, поетичний словник — все це переважно вказує на виняткове користування з скарбів народної поезії і це помітно в кожному творі.

Перш за все пісня. Пісня фігурує в багатьох оповіданнях Васильченка, являючись переважно не простим поетичним місцем, а стаючи композиційним вузлом в розвитку інтриги, або в крайньому разі входить як „зачин“ та „кінцівка“ оповідання. — Перше значіння мають пісні „Яром, яром пшениченка ланом“ („На хуторі“), „Ой в неділю рано пораненьку та й посилав син свою неньку“ („Під школою“), „Зібралися всі бурлаки“ („Ювілей“), кінцівкою — „Чого вода каламутна,

¹⁾ Чіткість і прозорість його пейзажу можна навіть прирівняти до творів такого майстра, як Кнут Гамсун, звичайно, лишаючи на боці психологізм і філософію норвезького письменника. Ось, наприклад, два однакові своїм осіннім настроєм пейзажі, що по художньому обробленню важко дати якомусь з них перевагу:

„Море вчора було лагідне, немов свічадо, а сьогодні воно так само непорушне: Почалося „бабине літо“ і на острові тепло, — так незвичайно тихо та тепло. Минуло чимало років з того часу, як я почував такий спокій — може двадцять, чи тридцять років, а може це було в іншому житті... Гробинові дерева із стиглими коралевими овочами розкидано скрізь по борю. Овочі падають з них цілими гронами, важко гупаючи об землю. Вони сіють самі себе, їх так неймовірно багато: на одній деревині я нарахував щось над тридцять грон. А навкруги, на пагорках, стоять ще голі квітки, що ніяк не хочуть помирати, хоча час їх вже минув“ Кнут Гамсун — „Під осінньою зорею“.

„День був гарний, погожий. У городі і в саду цвіли свіжі, живучі осінні квітки, різнобарвні айстри, палка красоля, гвоздика, гарячий, як кров, королів цвіт. Між зеленим морем листя на дереві подекуди визирали, як сивина в голові, холодні листочки; на рові од поля палав куцй глоду, вище над деревами снувало біле, як срібло блискуче, бабине літо, а вгорі прослалося небо — чисте, спокійне, холодним чаром повите.

Дунув вітерець, свіжий, аж бренить“. С. Васильченко — „Осінній ескіз“ — 42.

чи не „хвиля збила“ („Талант“), „Де ти бродиш, моя доле“ („Над Россю“) „Зоря моя вечірня“ („За мурами“) і т. д.

Поза тим, з пісенного матеріалу користується Васильченко так само і для побудування своєї оригінальної стилістики. Отой ліризм, що, як зазначив уже О. Дорошкевич, становить характерну ознаку новел, є власне наслідком поширення ліричних пасажів в його творах, що головне складаються із змодифікованого пісенного матеріалу, як наприклад, хоча-б цей уступ:

„... як чужі люди, не кохавши, ночами не встававши, взяли чужу дитину, побили, покарали, присудили в чужу чужину. А як чужу кров судили, то матиного серця й не питали. І лежить шматок материнського серця десь далеко за ріками, за городами, за чужими країнами, засипане чужою землею. І мало там сонця, там сніги біліють, і гудуть там днями й ночами одвічні бори. І ніколи сніги не розтануть там, і вітри не одвіють.

І сумно й далеко линути туди матерній думці темної ночі до дитини на розмову“... (Осіній ескіз).

Або: „А кому заздро тільки на перекоти-поле. Мандрує, світ розглядає і добре йому: сонце світить, вітер повіває; десь зірка сяє, сопілка грає—послухає, осміхнеться, пожуриться із вербою, дивлячись, як лист з неї сипле, попрощається та й покотить далі. А настигне ніч та негода серед голого степу, тоді бережись, перекоти-поле... бо нема тобі затишку. І виллють на нього хмари свої дощі всі до останньої краплі, за довгу ніч повтішається до схочу ним вітер лютий, поки сонце блисне. А припекло сонце—то й знов радіє на широкий світ...“ („Осіній ескіз“—49, 50).

От такими власне стилізаціями під народню пісню з її лексикою, ритмічністю прикрашає Васильченко, крім згаданого, ще й такі твори, як „Королівна“, „Осіня казка“, „За мурами“, „На хуторі“, „На розкошах“, „На чужину“, „Про жидка Марчика“, „Петруня“, „Талант“ (прелюдія).

Не кажу вже за те, що ліричне побудування фраз, словник, і инш., з помітним запозиченням з пісні можна знайти в кожному оповіданні, за винятком хіба побутових та гумористичних.

(Взагалі, треба сказати, що не тільки пісня як така домінує в його творах, виконанню її і тим вражінням, що вона справляє на слухачів, присвячено так само чимало місця, і цей спеціальний жанр наближує його твори до творів другого майстра в цьому роді—російського письменника Скитальця.

Такі, приміром, оповідання, як „Талант“ в певній частині, чи „Спасенник“, написані, мабуть, не без впливу де-яких оповідань Скитальця.)

Не менший слід полишає на його творах і инша барвиста галузь усної словесності—легендарний і казковий матеріал. Коли пісня головним чином прислужилася для ритмізації і мелодичності в мові, то звідти він бере засоби побудування своєї оригінальної імпресіоністської символіки. Зовсім не випадково, що автор переносить дію в обставини свят, головню різдвяних.

Такі оповідання, як „Оксана“, „Відьма“, „Ларко“, „Чарівний млин“ і инші, як-раз присвячені вечорам, коли на хуторах „ясною

марою вертиться різнокольорна зоря, лящать бадборі пісні про райські сади, про золоті розкоші". Вся та поетична чортівня — відьми, привиди і інші витвори передісторичної фантастики служать Васильченкові багатющим матеріалом для стилізації, для поглиблення свого уміння підводити під неї реальний ґрунт, лишаючи проте свіжість і безпосередність цих первісних уявлень.

Найкращим зразком такого поєднання традиційної фантастики з яскравими зоровими враженнями є не раз вже цитоване оповідання „Відьма“. Закроене за звичайним типом „рождественских рассказов“, з бідуванням дітей сиріт, що зрештою знаходять якийсь рятунок, стилістично воно є найвище досягнення автора, саме через строгу витриманість його в легендарних тонах. Ось, приміром, стильний опис місяця, що від нього тхне сивою, дикунеською давниною:

...„Місяцю — біжчику
Виглянь мало...

співали дівчата, повертаючися із колядок.

І місяць, ясний божок із золотими ріжками, вплив у танку дівчаток — зірок, осяяв у полі свіжі сніги

і місяць уклонявся ріжками здаля зіркам, сам тихо одступав, спускаючись у бір“ (263).

Уміле поєднання фантастики й звичайного зорового враження можна бачити хоча-б з цього уступу:

— „Стійте — спинив зразу один гурт — дивіться, дивіться: он-он-он пішла. Всі як одно змовкли, дивляться в далину: попід лозами пливла тінь, було чути, як рипів під чобітьми сніг. На білому снігу чітко малювалась постать зігнутої жінки з великим горбом на плечах“ — (образ відьми) — 264.

Як і пісенний матеріал, матеріал легендарний розкидано в багатьох оповіданнях, іноді він відіграє ту-ж роль зачину й кінцівки, як прикладом в оповіданні „Крамольна ніч“, де початок і кінець „обрамляються“ орнаментами із мітологічних мотивів: „В лузі під капиною зірка полощеться в криниці: срібні ключі впустила — витягає.

Вийшла мати воду брати, питається у ясної зорі:

— Зоре, зоренице. Що ти бачила з високого неба“ (233, 239).

Загалом, треба сказати, що на символиці Васильченка переважно відбивається матеріал народніх понять, уявлень.

Схід сонця малює він у звичайних обставинах релігійної процесії — „Здавалося, якісь зореносці, обійшовши землю, вибиралися до нас на гору з корогвами, з бунчуками, з радісними сурмами, високо підіймаючи вперед золоту зорю“ („На світанні“ — 287).

Навіть тоді, коли дія переноситься десь в обстановку фронту чи гомінкого міста і там багаж народніх уявлень лишається основним чинником при побудуванні художніх концепцій. Його військове оповідання „Чорні маки“, написане в такім стилі народности, є тому характерним прикладом. Ось образ, взятий ніби цілком з есхатології, з малюнку про кінець світу: „Гордо і побідно маяла біла корогов, яснозоряний ангол злетів в мертву пустиню і пізньої ночі сурмив

у срібні сурми:— вставайте, мертві, воскресла правда, воскресла радість“— („Хрестоматія“— М. Плевака. (370).

Або малюнок ночі з „її чарами“: „З-під мертвого покривала вийшла ніч, ніч травнівка, в шовках, в дорогих каміннях, в срібних мережевах.

Ніч лікарка, шептуха з пахощами, з любощами, з купальними травами, з цілющим огнем...“ (371).

Але чи не найбільше цей вплив сільської стихії помічається на творах Васильченка саме в мові. Фразеологічне багатство й різноманітність, оригінальні синтаксичні конструкції, семантична яскравість і так би мовити „ароматичність“ особливо підкреслює його оригінальність поруч інших письменників. При незвичайній еластичності мови, що надається до виразу найделікатніших нюансів думки, автор зрештою не виходить за межі народніх джерел. У нього непомітно „літературщини“, русизмів, рутенізмів, як приміром у В. Винниченка, але разом з тим він далеко позад себе лишає своїх попередників, що йшли за народньою мовою. Що до цього, то він вже оцінений, хоча ми й не маємо ще докладної студії лінгвістичної, що підвела б підсумки тому надбанню, яке придбала українська мова в творах Васильченка. Наведенням двох уступів я хочу підкреслити лише одну властивість її— як автор користується фонетичною виразністю народньої мови в своїх настроєвих етюдах— „Легко і радісно зітхнув густий хutorянський парк із столітніми дубами, забриніли маленькі шибики в низенькій хаті землянці... Пішла хвиля аж засвістила, по ланах засхлого жита... Щось насувало грізне.

Потемніло, завітрило, закрутила курава, гримнуло ближче, немов звалив хтось деревину, загуркотіло й покотилось у небі.

Вітер ущух. Між листом зашелестів густий рівний дощ. А в небі счинилась гуркотнява. Кидало колоддям, ламало, трощило й луною розкочувався гук на просторах. А з-під тієї тарахкотні тихо сіявся на прив'яле листя, на присмажені трави й хліби, як із-під каміння у млині борошно на кіш, дрібний, як роса холодний дощ.

Тихо шуміла трава під бризками, захлинаючись, ковтала воду суха земля, пирскало й плюскотіло віття на дереві“ („Дощ“— 72.) Коли виписати ці насичено-звукові дієслова, дістанемо дуже яскравий фонетичний підбір.:

зітхати
бриніти
крутити
вихрити
гримнути
гуркотіти
шелестіти
шуміти
розкочуватися
трощити
захлинатися
пирскати
плюскотіти

І все це становить невеличкий уступ, що займає півсторінки місця. Своєю динамічністю уступ цей нагадує вірш другого майстра музичності і фонетичного багатства мови — „Іще пташки блакитний день... купають“ П. Тичини, що в свій час дістав захоплену характеристику саме під цим поглядом в книзі „А. Ніковського „Vita Nova“.

Заплакав дощ... і віщух.

Мовчить гора. Мовчить долина.

— Господня тінь — прошепотів полин...

І враз — роздерлась пополам завеса. — Тиша. Мертва...

Метнувся огонь: розцвівесь, розпавсь — аж води закипіли.

І полилася піснь, принеслась жертва

Курять шляхи, біжать, біжать... ¹⁾

Другий приклад, характеризуючи так само звукове багатство мови, разом з тим показує, як автор використовує стислість і семантичну яскравість народного словника: „І відразу тоненько-тоненько заговорила в чиїхся руках скрипочка, як засміялась; крикнула, як на морі утка, мідна труба; загула, як пчілка, якась дудка, ревнув бас. Усе кагалом заскиглило, загуло, заревло.

Далі бринь-бринь... усе сплелось в обіймах, легенько, в один лад — і вихором полинув задьористий козачок“ („Оксана“ — 34).

Отже з усього видати, що стилістично творчість С. Васильченка носить на собі дуже оригінальні прикмети: з одного боку уважна й тонка робота над стилем і значні досягнення в ній виносять його в перші ряди письменників-модерністів, але з другого — джерела, з яких він користується і, головне, вплив цих джерел на стиль його творів — ставить його на окреме місце, що до нього важко знайти аналогію в нашому письменстві. Використовування народної поетичної мови, як стилістичного матеріалу, характерне для російських модерністів — таких, як О. Ремізов, О. Толстой, Бєлий, і в наш час Пільняк та інші. В поезії такими прикметами одзначаються вірші Клюєва, Єсеніна, Орешина і інших так званих селянських поетів.

Їхні твори сповнено оцими прикрасами народної фразеології, запашних „словечек“, яскравих провінціалізмів. Проте ближче порівняння їх з нашим письменником показує велику різницю в підході до матеріалу. В той час, як очевидна парадоксальність, закрутистість цих „словечек“, нарочитий добір архаїзмів, що вже давно вийшли з обігу, — у російських письменників показує на явну тенденцію до стилізації, до відшукування звукових ефектів і фокусів ²⁾, наш письменник

¹⁾ „Соняшні кларнети“ Видання 2-е, стор. 23.

²⁾ Як, напр.:

„Не сестра місяця из темного болота
В жемчуге кокошник в небо запрокинула
Ой, как выходила Марфа за ворота,
Письменище черное из дулейки вынула
Раскололся зыками колокол на вече
Замахали кружевом полотнища зорние,
Услыхали ангелы голос человеческий
Отворили наскоро окна - ставни горние.

Єсенін. „Марфа Посадница“, 1914 г.

органічно прив'язаний до народньої стихії і відношення його до неї незрівнянно безпосередніше.

Звичайно, ота стилізація під народні пісні у Васильченка до певної міри свідчить так само за щось подібне, але в цілому С. Васильченко живе в своїх сільських вражіннях, про що доводить зворушлива простота і безхитросність деяких його оповідань. Таке оригінальне сполучення стилю модерн з народніми формами могло бути, на мою думку, тільки в українському письменстві, що донесло до 20 століття „щирість і запах землі“ побутово-етнографічної школи. Серед українських поетів, майже сучасників В., можна назвати хіба П. Тичину, що в деяких своїх творах молодшого періоду уміло сполучає елементи народньої поетики з вибагливим стилем модернізму—принаймні, його „Скорбна мати“, „Дума про трьох братів“, „На майдані“ і деякі інші твори говорять за це.

З цього погляду між ним та Васильченком є дещо спільне, але знов таки П. Тичина далеко не такий безпосередній і про аналогію доводиться говорити з певними обмеженнями.

Борячися, таким чином, зі старою літературною спадщиною способами модернізації її в дусі сучасних йому літературних течій, Васильченко, однак, не одривається від неї зовсім; не може зробити того, що зробив, приміром, Коцюбинський чи Винниченко, що після перших молодих спроб в дусі побутової школи, сміливо і остаточно порвали з нею. І це зразу видно, коли од його пейзажу, стилістики, од його нічних фантазій переходим до людського життя в його творах. Скільки таємниць не ховає в собі ніч з її чарами, зрештою мусить настати день і замість королівен, замість єгипетських жерців чарівників і т. и. з'являються перед нами куховарки Явдохи з рогами, пристави та урядники, бурсаки і попи — бідна убога провінція в усій своїй непоказній красі. Перехід од його чудових полутонів до денного світла розчаровує читача в такий же мірі, як був розчарований герой оповідання „Королівна“, коли вимріяний образ чудової дівчини жорстоко розбивається її оригіналом.

Обмежений, очевидно, в своїх вражіннях, він, як уже вказувалося, не виблискує різноманітністю тем, цікавих фабульних ситуацій. Це, за влучним виразом О. Дорошкевича, письменник — професіонал, співець своєї соціальної групи. Не важко помітити, що елемент побутовий найбільше виявляється у нього саме в оповіданнях з учительського чи взагалі шкільного життя. Суто селянські теми, як от „Ларка“ чи „На чужину“, звичайно повиваються тканиною властивої йому фантастики — тут же автор іноді покидає свій звичайний прийом, висовуючи помітно сюжетність, інтригу. Автора обходить не тільки художність, але-ж і певні дидактичні завдання. Життя учительства на селі часів царату з його потребами, поневірянням, боротьбою знаходить в його творах спеціаліста-знавця.

У „Вечері“ два молодих учителі, лишившись у школі різдвяними канікулами, мусять жити сухарями, випадково знайденими в партах школярів та олією, призначеною для замазки вікон. Єдина розвага їх гіркого спочинку — це мрії про селянську вечерю, колись у дитячих роках. Поява сторожа Гордія з вузлами, повними всяких смачних страв, є блискучим завершенням цих мрій і разом з тим є

явною тенденцією автора скінчити своє оповідання по типу різдвяних чудес — з дідом Морозом для дітей. Епічна постать учителя Райка з оповідання „Над Росєю“ є найяскравіша ілюстрація тяжкого економічного становища учительства за часів царату. Юнак Федосій Райко „той кучерявий з огневими очима юнак, про якого слава гула по всьому повіту“, обертається на немічного забитого діда, що після 25 літньої служби мусить кланятися перед інспектором за посаду, обвинувачений в нікчемній провині. Райко, що не мав за що поховати жінки, оставшись з дітьми „обідраними, голодними“, мусів жити на подачки селян, — „той бурячків принесе, той картопельки, той паланиці, хліба, молочка дітям“. Тепер Райко сидить дідом у курені, цілком занепавши на силах й опустившись, „хоч пшеницю сій на голові“, як жартома говорить його приятель — хитрий та практичний Василь Іванович Воблий. Важкі економічні умовини не є однак одинокою бідною учительства. Над його головою висять інші страхіття — це всесильний інспектор, піп, попечитель і т. и.

Втіленням жертви цього жаху перед начальством є учителька Настя Григоровна („Сон“), якій навіть уві сні верзеться жахна личина інспектора Люципоренка, що перед ним вона трясеться не тільки за успіхи учнів, але й за листи від своїх подруг, модну шляпу, пудру, обачно приховану задалегідь десть на споді у скрині од „вездесущого“ ока. Бо начальство — справді сила. Учителя бурсака, присланого до великої школи і виявившого свої педагогічні таланти, несподівано наганяють з школи лише за те, що його бурсацький вигляд не вподобався гоноровитій „панії попечительці“ („З самого початку“). Органічними ворогами вчителя, хижішими, ніж хто инший, були попи. Піп становить вчительку навколяшки поруч школярів („Божественна Галя“), піп спричиняється до загибелі молодого талановитого дівчини Тетяни — „Талант“, попи — домові шпики, набріхувачі, вороги „мазепинства“ — виганяють учителів із школи, або держать їх у постійній загрозі вигнання — „Чарівний млин“. Нарешті інтелігенція „вищої освіти“, в особі слідчих, студентів, педагогів неукраїнців, є незгірший ворог, ніж піп, тим більше, що вчитель тягне до неї, шукаючи ідейної підпори в своєму злидненому житті. Автор часто дає малюнки такого антагонізму. Ось учитель Вова („Вова“) молодий, соромливий юнак, прагнучи знайомства з міською інтелігенцією, але разом з тим не уміючи поводитися сміло серед неї, іде побитий та запльований в товариство п'яниць — писаря та урядника. „Мазепинство“ — найтяжча провина учителя в очах цієї інтелігенції — трагікомічна постать Івана Федотовича, „широго українця“, що, виведений з рівноваги кепкуванням над „рідною мовою, своєрідно розправляєється з своїми опонентами“ („Обивательські жарти“), є типовий тому приклад. Так само жертва русифікації інспектор Воронюк „казенний мундир“, представник урядової політики, що під впливом української пісні, захоплюється своїми прихованими українськими симпатіями, показавши на мить здивованому товариству свою „гайдамацьку“ вдачу („Інспектор“).

З найбільшою увагою ставиться автор до своєї улюбленої постаті молодого талановитого самородка — хлопця чи дівчини, що „з-під батьківської стріхи“ рветься до тих країн, де „всі кози ходять у золоті“. Ця тема, варіюючися, становить зміст всіх його більших

оповідань, от як „Осінній ескіз“, „Талант“, „Циганка“. Автор з любов'ю стежить за пробудженням свідомості у них, прагненням до ідеалів у цих молодих підлітків, як Грицько в „Циганці“ чи герой „Осіннього ескізу“, до конкретизації цих мрій за вищу освіту, як герої повісти „Талант“. Але шляхи у цей „непереможно привабливий світ“ юнакові бездипломному... „хащами позаростали непролазними, мурами високими їх перегорожено, глибокими безоднями перекопано“... І ці „хащі“ виявляються непереможними, молоді сили гинуть або зразу під вражінням гострого розчарування, як Мотря чи Тетяна „як облітає очеремховий по весні цвіт“, чи засуджені на нидіння в обставинах земської школи на селі, в оточенні провінціального болота без надії колись піднятися надалі. Така звичайно постановка роз'язки у автора, являючись типовою для всіх його більших творів. „Загибель молодих талановитих сил, в обставинах передреволюційного села“ — ось основний мотив їх. Не доводиться, звичайно, багато говорити за побутову важливість його оповідань. Побут народнього учителя, як він представлений у Васильченка, знавця цього життя, викличе безперечний інтерес історика цієї доби. Бідкування економічне, змагання до вищої освіти, ідейні поривання учителя-українця — все це малюнки не так то вже й старі, і ступінь знання їх автором дуже легко перевірити. Віддаючи тут належне С. Васильченкові, не можна проте забувати, що критика літератури обходить інше питання — що нового дав автор в способах трактування свого портрету в площині чисто художній? Отже, з цього погляду справа виявляється трошки инакшою. Не важко помітити, що більшість фабульних ситуацій його оповідань зрештою повторює мотиви, вже давно засвоєні українською літературою і при бажанні навіть можна знайти їх прототипи. Так, приміром, оповідання „Інспектор“ дуже нагадує повість „Байда“ Грінченка, де зрусифікований службовець прокидається до національного життя під впливом пісні про „Байду“, так само як інспектора надихнув образ „лицаря“ Кармалюка, або історія боротьби учителя з сільськими глиталями та попами до деталей аналогічна з багатьма творами Грінченка, та ще і далі. Головне, ці деталі з певними варіаціями можна зустріти у кожного нашого письменника народника не тільки в їх, так би мовити, фактичній стороні, але і в способах художнього оформлення портрету.

В розвитку жанрів української літератури мистецтво портрету, як зовнішнього, так і психологічного, досягає найбільшої своєї виразності аж у наших повістярів модерністів початку 20 століття. Реалістично-побутова школа 70—80 років, не вважаючи на неоднакову обдарованість окремих її представників, в портретному мистецтві не піднялася вище раз і назавжди узаконеного шаблону, що однаково обов'язковий і для Мирного, і для Нечуя-Левицького, і для Б. Грінченка. В той час, як пейзаж, приміром, у П. Мирного досягає великої художньої досконалості, що цілком надається до порівняння з класичними пейзажами видатних російських письменників, персонажі його повістей схематичні, етнографічні й до примітивізму прості.

Галерею літературних персонажів наших 70—80-ників легко розбити на дві основні категорії, що фатально повторюються в кожному творі того часу з невеликими хіба варіаціями. Це перш за все

портрет побутовий, з якого талановито почав Квітка, і який найбільше спопуляризував І. Нечуй в своїх хроніках. Прекрасне знання до дрібниць того оточення, що серед нього діють герої, починаючи від дрібниць в одязі і кінчаючи особливостями мови, було єдиною ознакою індивідуальних прикмет всіх тих „батьошок, матушок“ etc etc. Про психологічне поглиблення в мотивуванні вчинків своїх персонажів письменники наші чи не дбали, чи не уміли цього робити.

Друга категорія — це портрет дидактично-тенденційний, що найбільше своє довершення знайшов у повістях Б. Грінченка, але є відомий і іншим тодішнім письменникам. Це, звичайно, людина програми „народолюбець“, що в своїх думках і вчинках не виходить за межі її. Комплекс душевних переживань його надто обмежений і ясний. Завданням автора було лише неухильно вести й спрямовувати вчинки своїх народолюбців згідно з пунктами програми: учити дітей на селі, лікувати селян, ворогувати з попом і урядником і в межах цих завдань обертаються їх думки й почуття, не баламутячись якоюсь там романтикою. Зрада народницьких ідеалів спонукає автора до жорстокої розправи над ними — навіть до смерті, що витікало з простого бажання довести, що „порок“ карається, а „добродетель торжествує“.

Не важко помітити, що й герої Васильченка, всі оті Воронюки, Малинки, Райки, — закросні на той самий старий штиб побутово-етнографічної школи, являючись різким контрастом до нової манери в живописанні пейзажу, до його настроєвої стилістики.

Персонажі його мають цікавість чисто етнографічну, побутову — за межами специфічної обстановки вони-б не мали ніякого значіння. Це видно з прийому уведення персонажу в розвиток інтриги. Автор вибирає якийсь випадок, характерний з погляду побутового, чи то екзамен в школі, чи сварку учителя з начальством, чи там інтриги попа — одно слово якесь „бытовое явление“ — і висовує свого героя, як діяльну особу в цьому характерному явищі. Звичайно, всі типові рисочки вдачі, мотивування вчинків героя цілком визначається зовнішніми подіями — тут він починається, тут і закінчується, являючись типовим виразником свого оточення, і тільки. Отого автономного від оточення життя, отієї заглибленості у психіку свого героя, як приміром, у „Лялечці“ Коцюбинського, де специфічна обстановка шкільного життя є тільки приводом до докладних екскурсів в глибини людських переживань, у Васильченка не знайти. В трактуванні своїх типів він зберігає ту саму наївно-позверхову манеру живописання, що зраджує традиції І. Нечуя-Левицького. Тому то деякі його оповідання з учительського життя цікаві не виведеними у них постатями, а інтригою, „життєвим анекдотом“, що покладений в основу оповідання. Такі твори, як „Ветеря“, „Божественна Галя“, „З самого початку“, „Інспектор“ і інші становлять собою голу фавулу, без усякого майже художнього оформлення її.

Так само не новим являється у нього і трактування глибших громадських поривань його героїв, що ніби виходять за межі побутовщини. На них явно відбиваються риси Радюків, Байденків і інших — це власне вияви ідейного націоналізму в специфічному Грінченківським його трактуванні. Правда, у Васильченка не находимо таких суцільних постатей, програмових діячів, як у Грінченка, його

мініятури, стисла форма творів не дозволяла очевидно змалювати всебічно постать „діяча на рідній ниві“. Це переважно спорадичні вияви національного почуття, під впливом якихся незвичайних обставин. При чому автор ставить своїм завданням змалювання іменно відродження людини до свідомого національного життя, вибуховий вияв почуття і до того-ж у людей явно непідходящих для цього. Частіше всього таким могутнім стимулом стається звичайна собі українська пісня, що буквально творить чудеса із закаменилими царськими урядовцями, з різними зрусифікованими панками, ламає їх звички, забобони і приводить на лоно „ойчизни“. Авторіві очевидно до вподоби драматичність такої ситуації — і у всіх майже його тенденційних оповіданнях ми знайомимося з нею. Найхарактернішим твором під цим поглядом є оповідання „Інспектор“, де подається історію такого „воскресення“ запеклого „мундира“ Воронюка під впливом пісні „Зібралися всі бурлаки“. Наводимо типічніше місце:

„Грай которий на бандуру
Бо сумно сидіти...
Що діється тепер в світі
І чиї ми діти...“

Побідним виром знову полинули звуки, задавили голос інспектора. І всі, не дослухавши розмов, не договоривши слів, попливли до гурту, як тріска в потік води.

Обличчя в паночок зарожевіли, чиновницькі очі заграли. Співали пани й панії, співали паничі, у хвості козликми пнулись до гурту — співали огрядні сиві мундири з блискучими масними очима, співали й сами винувато осміхалися...

Воронюк поривався втекти і знову вертався, немов тягло його якоюсь силою. Далі випрямився біля стіни — великий як світ. Очі його то займалися, то гасли, ніздрі роздувалися, а чуб на голові раз за разом ставав горою, немов хто дув на нього ззаду ковальським міхом. Стояв, мов прикований звір, що хвилини пориваючись кинути на гурт („Інспектор“ 282). Чи не забагато це для бідного Воронюка? В усякім разі невідповідність натури інспектора з тими лютьми муками, які він переживає, б'є увічі своєю гіперболічністю і не викликає відповідного вражіння, а як-раз навпаки. Важко так само повірити, щоб „масні очі винувато осміхались“. Дуже вже несерйозна причина до того. Очевидно автор іде на компроміс з реальністю ради тенденції, що йому дорога. Такі-ж самі натяжки можна помітити і в оповіданні „З дитячих вражінь“, де національна свідомість прокидається у простих селян, що, співаючи за чаркою історичних пісень, обливаються гіркими сльозами і говорять на історичні теми так, ніби їм відома принаймні ілюстрована „Історія України“ Грушевського.

І в кращих оповіданнях з дитячого життя инколи пробивається ця тенденція, накидання національної свідомости дітям шкільного віку, що завжди йде на шкоду художній правдивості цих оповідань. Тільки в рідких випадках ці натяжки не відчуються ясно, уміло покриваючись артистичним розробленням теми, як наприклад, в оповіданні „На розкошах“, де правдивість спостереження, надає думці автора якогось глибшого, символістичного значіння.

В ширших своїх творах, як „За мурами“, „Циганка“, „Осінній ескіз“, „Талант“, ускладнюючи фабулу, письменникові доводиться розсовувати тісні рямці етнографізму й пускатися в широке море людських пристрасів, трактувати на вічні теми кохання, зневіри, розчарування і т. п. І на цих творах чи не найбільше й показується його безсилість, як психолога, як обсерватора внутрішніх акцій душі.

Характерна рисочка! Доки автор лишається в сфері звичних йому професійних інтересів, він знаходить і цікаву ситуацію, і проникливе знання інтимних почуттів і зворушень. Це можна помітити в його дитячих оповіданнях, в тій же „Циганці“, або „Осінньому ескізі“. Закльовування кохання між підлітками Грицьком та Галею в „Циганці“, чи між Мотрею та хлопчиком в „Осінньому ескізі“, накреслено чудово, з великим знанням справи. Очевидно, досвід педагогічний у великій мірі прислужився авторові. Але скоро він переходить до людей дорослих, навіть близьких і знайомих йому, картина рішуче змінюється. Перш за все в цих творах помітно постійне уникання автора від такої загостреності в ситуації, що-б примусила його спинятися на змалюванні розвитку чи почуття, чи пристраси. Дасться лише легкий натяк на можливість такої ситуації, і потім різними засобами одводиться даліше її наростання. Так, давши художній малюнок зародження почуття в дівчинці Мотрі, автор ніяк не хоче показати, як воно оформилось уже в серці дорослої дівчини і розлучає героїв назавжди, накидаючи читачеві вияснити, як-би вона сказала своє „щось гарне“, коли-б довелось зустрітися із своїм коханим. Так само і в „Таланті“—злегка натякається на якісь інтимні відносини поміж дяком Василем та Настею, що й для автора „лишилися якоюсь темною загадкою“. Звичайний спосіб уникання таких загострених моментів—втручання оповідача, що, як вістун в грецькій трагедії, виступає зі своїми коментарями до того, що відбувається там десь за лаштунками. Замість малюнку поневір'я Мотрі на засланні („Осінній ескіз“) автор виступає з ліричним *intermezzo* на тему про серце матери. Подаючи в оповіданні „За мурами“ цікаву для психолога письменника, типу Коцюбинського, чи Винниченка, ситуацію: сімейна драма в жидівській сім'ї на ґрунті невдоволення молодої Соні, дружини Дувида, своїм сірим життям—автор нарочито найсильніші місця цієї драми переносить в „іншу кімнату“, звідки до нього долітають лише окремі її відгуки, які він коментує в тому-ж тоні лірики. Явившись несподівано свідком фіналу в „своїй кімнаті“, він скwapно закривається незнанням жидівської мови і витлумачує його в гарних образах про історичну тугу жидівського народу і тим одводять читача від конкретного змалювання подій. „І знову слідкую за їх очима, прислухаюсь до чужої мови, вгадую, про що сперечаються. І бачу—давить Дувида сила материних слів і нічого не скаже він їй дужого, проте щось уперте не сходить з його задуманого обличчя.

І дивний настрій починає опановувати мене під гомін чужої мови, серед суворих незнайомих малюнків, серед єврейських книг, суботніх свічників та інших атрибутів чужого свята. Здається, що вирвано цей куточок з далекої, невідомої країни й занесено, хто зна якими вітрами, на чужину, між інших людей, між чуже життя. А разом

із ним занесено й тугу. А потім чужим смутком, чужою тугою, в'ється нова сила, шумка, радісна, силпе на чужі похмурі стіни квітками, чарами, ніжними зітханнями" (стор. 98).

Як бачимо, про суть справи, крім „щось“ нічого не сказано, на-томісць сцена покрита власними мріями автора.

З більших творів можна вказати лише на „Петруню“, де розвиток почуття між дорослими не покривається звичайними прийомами „ухилення“, але трактується воно настільки абстрактно-романтичним способом, настільки насичене ліризмом, що про конкретну психологічну атмосферу не доводиться тут і говорити.

Симптоматичне те, що найулюбленішими постатями Васильченка, що вар'юються у його майже у всіх повістях (як вже зазначено вище), є юнаки і юнки, що збираються ще вступити в той „принадний“ чарівний світ, якого вони не знають і який їм малюється в дуже неясних контурах. Характерною їх особливістю є мрійливість, фантазування про щось вище над те оточення, серед якого вони живуть. Типовий під цим поглядом образ дівчини в подертій свитині з образка „На хуторі“, що думками живе в чарівному минулому, коли були „казаки на вороних конях із срібляними підковами“, чи другої дівчини Устини з повістки „Волошки“, що створила собі ідеал з свого шкільного учителя.

Це єдина емоція, що її умів відтворити автор, тому то так часто він спинається на її виявленні. Але-ж це пасивна форма людського почування, що, закриваючи вияви активних рефлексів, не може замінити їх складності, не в силі замінити „бури и борьбы страстей“ і тому й улюблені персонажі Васильченка анемічні й мало цікаві. Ця мрійливість, туманність передається до певної міри й на зовнішній портрет, надто дівчат, що замість індивідуальних рис, являють собою ідеалістичний малюнок, взятий з багажа народніх пісень.

„Ох і прибралась же дівчина, виражаючися до панів: як стеблиночку тонку та високу, обгорнуло сиве та шнуром мережане сукно стрункий її станок, горять, як жар, червоні чобітки козлові, міняться, сяють дукачі та дорогі намиста на шиї, а з-під чорного шовку на голові вибивається дівоча пиха — краща од шовку, темніша від ночі дівоча коса, а що вже тее личко, то хто його знає, які маляри його й малювали, брови вишнурували, очі скарували, лице біллю білували, а на тому личку білому — білованому та як калина спіє („Оксана“ 33).

Коли одкинути властиве Васильченкові ліричне побудування фрази, то в портреті Оксани маємо копію Квітчиної Марусі чи Кулішевої Орісі.

Ступінь свободи автора від утворених ним персонажів можна вияснити з тої манери, як вони трактуються. Ознак того чи іншого відношення до своїх героїв дуже багато, але не важко ухопити основний тон. Не можна, наприклад, утотожнювати Нечуя-Левицького з його бабою Палажкою чи Параскою, або Гоголя з „Афанасієм Івановичем“, бо тут ми бачимо безстороннього спостерегача, що розглядає своїх героїв в мікроскоп, як яку небудь мурашку, перевертаючи її на всі боки. Письменник підноситься над світом, що став об'єктом його студій, розглядає його сторонніми очима і знаходить той потрібний тон, чи гумористичний, чи який інший.

Ступінь інтелігентності і психологічної гостроти письменника і виявляється у тій свободі, з якою він це робить. У його немає того гіперболізму, тієї антихудожньої ідеалізації, що вражає, як брак почуття міри.

Приглядаючись до способу виведення персонажів у Васильченка, не можна сказати, щоб ця свобода виявлялася в належній мірі. Манера трактування отих сіреньких героїв, з їх явно бундючним „воскресінням до національного життя“, як Воронюк та інші, не говорить за гостроту критичного почуття, не свідчить за те, що письменник умів кожного ставити на своє місце і брати відповідний тон. Ось характерний приклад такої ідеалізації — портрет директора семінарії. До семінаристів у бурсу на вакаціях приходять дівчата колядувати, піднялися танці, співи — річ звичайно невинна. Ці празникові розривки несподівано припиняються появою грізної постати інспектора, починається нудна мораль на всякі благочестиві теми. Поетична картина замазується, але треба вдуматися, як розмальовує автор цього прозаїчного чиновника, цю сіру пляму на хорошому малюнку. Це не інспектор, а правдивий Єремія, що картає нарід із райльський за розпусту та гріхи.

„Стоять рядочками семінари, пустили очі по долівці. Все примовкло, тільки на всі мурі чути гарний, гучний голос сивого владаря. І чути в тому голосі і грозьбу, і смуток, і докори. Візьмуться искрою старі очі, насупляться брови, та й знову розпрямляються, і сяє в очах уже журний блиск, а голос оддається щиро та тепло. І одбивається той блиск журний у молодих очах, що вниз опустилися й місця собі не мають („Оксана“ — 36).

В цій піднесеній характеристиці виразно вчувається шаноба автора до „сивого владаря“, ніби він сам стоїть в шереху семінарів, готовий провалитися з сорому за безліччю свої вчинки.

Отож, бідність, елементарність внутрішніх переживань Васильченкових героїв усутужнюється ще й виразною ідеалізацією їх; не стороннього глядача цього сірого провінціального світу вбачаємо ми в особі Васильченка, що критичним оком розглядає його; цей світ сільської інтелігенції, знаходить в ньому свого щиросердного літописця, що не здійснюється вище над ним і, не „мудретвую лугаво“, возвеличує його, прикрашаючи теплими фарбами свого ліричного таланту. Той невеликий комплекс ідей, переживань, що ними живуть його літературні постаті, надається влучній формулювці, що має нині таку популярність — „просвіта“. Що правда, у Васильченка вона мила й рідна, „як синя жилка на руці матері“, але надто вже елементарна. Ця елементарність особливо підкреслюється поруч з портретним мистецтвом його сучасників — Винниченка та Коцюбинського.

Найскладніші проблеми соціального, національного, індивідуального характеру, що хвилювали західно-європейське суспільство на початку 20-го століття, весь той складний комплекс ідей і почувань індустріального міста найшов уперше в українській літературі свій яскравий вираз саме в творах цих письменників. Не одходячи від національного ґрунту, беручи матеріал для своїх творів до певної міри з тих самих джерел, що й Васильченко, як далеко проте одходять вони від того наївного трактування своїх героїв — поставити

хоча-б поруч ту-ж нагадувану „Лялечку“ з яким-небудь твором Васильченка. Ріжниця дуже велика!

Трагедія Васильченка, як письменника, полягала очевидно в тій задушливій атмосфері провінції, що не давала йому глибших вражіннь і з якою він боровся силою свого великого таланту. І перша книжка була першим етапом цієї боротьби — з одного боку сила творчої уяви, вироблений тонкий стиль, а з другого важкий, упертий матеріал, що не піддавався одшліфуванню. Тонкий лірик, що умів так майстерно змалювати переливи світла та тіни, не в силі був оволодіти тематикою, фабулою, що для них нічого не давав той ссередок, який він хотів відтворити. Епітет, прикладений до нього — „великонадійна сила“, на мою думку, мав до деякої міри й символічне значіння, як дійсно надійна сила, що повинна була вийти переможцем з цієї боротьби. Здавалося, що виб'ється письменник з того провінціального болота, побачить той світ „непереможно принадний“, до якого так тягнуться всі його бідні герої і винайде нові сили в собі, що здолають перемогти ту провінціяльну муть. Здавалося — перед письменником широка, невиміряна дорога. Сталося так, що видання його першої збірки припало на той саме час, як почалися великі події, що, збаламутивши весь світ, розворушили й наші найглухіші Сон-города. Почалася війна, потім революція. Автор на фронті, переживає всі страхоття нелюдської бійки („Чорні маки“), потім у великому місті, чи активно чи пасивно являючись учасником тих світового значіння подій, що пролинули в тягу виростання й формування революції. Нова сила вражіннь, скажена кінематографічність подій, що в своєму ході з корінням виривали старе, натомість проторюючи шляхи до нових привабливих і прекрасних своєю невідомістю обріїв. В цій могутній лабораторії горіння можна було справді сподіватися, що творча сила „великонадійного таланту“ розгорнеться на усю широчінь і дасть письменству нові, ще неznані в його доробкові шедеври. Перші твори, написані часу 1917-18 року, в поточній критиці були одзначені саме як твори, що знаменують такий перелом в розвитку таланту Васильченка. Ось як писав київський критик Меженко з приводу появи в друку „Чорних маків“. „Так на благо Васильченкові пішли військові вражіння, бо розбудили в ньому живі творчі сили, дали йому прекрасні слова, міцні епітети. Чекаймо! Мабуть після цього, вже він зовсім розквітається зі старими шляхами, що вели його до грузького болота провінціалізму. В „Чорних маках“ Васильченко звернув з тих шляхів. Най же ніколи не повертається до них“.

В якій же мірі послухав письменник цих порад безперечно доброзичливої критики? Перш за все на диво продуктивність його письменницька помітно починає спадати. Коли протягом 5-х років він до першої збірки дав щось до п'ятдесят творів, не лічачи сюди декількох п'єсок, що вийшли окремо, то за період революції — цеб-то за вісім років — він дав щось учетверо менше. Факт ніби то й не рішачий, проте показний! З помітніших його творів за цей час вийшли такі: збірка „Чорні маки“, (На золотому лоні. Під святий гомін. Лист) „Петруня“, „Талант“, „Вечірні арабески“, „Про жидка Марчика“, — п'єски „Не співайте півні“, „В холодку“ і ще декілька. От і усе!

Але коли проглянути зміст цього невеликого доробку, теми, які тут порушуються, то стане зрозуміла ця його мала продуктивність. За винятком військових оповідань, навіяних незвичними вражіннями, перед нами продовження (тематично) оповідань, виданих 1915 року. Вражіння таке, ніби автор їх написав десь до війни, і з якоїсь причини опублікував уже в наш час. Перед нами старе передреволюційне село, проходять давно відомі постаті, з їх вже архаїчними почуттями і думками. Особливо показне під цим поглядом оповідання „Талант“ (про яке вже говорилося) — учительський побут, мрії за університетську науку (в 1924-му році!), боротьба учителів з попами, — одно слово давно відомі малюнки, що втратили в бурхливих подіях сучасності всяку свіжість і смак. Це не ті учителі, що про них довідуємося з творів Панча, Хвильового („На глухих шляху“), Підмогильного etc., що борються й живуть в наші дні, це буквально оповідання „про дні, що минули“. Ні єдиної рисочки, що-б натякала на сучасність. Більше того, автор ніби зовсім хоче ухилитися від живописання конкретних подій, ударяючись в романтику в своєму оповіданнячку „Петруня“, що ніби на той самий мотив, що й у Шевченка „Княгиня“, де так само фігурує Петрусь, з таким же сюжетом — кохання простого парубка до панни, з однаковим фіналом.

Та й ці військові оповідання, не вважаючи на нову обстановку, так само не справляють такого вже нового вражіння, як це здалося Меженкові. Принаймні, під поглядом ідеологічним. Ота чисто селянська туга за домівкою, „вишневими садочками і тихими селами“, що переймається нею, сидючи в окопах, герої „Чорних маків“, оте специфічне трактування братання на фронті в дусі християнського милосердя, що його благословляє невизначний привид Христа з глибини віків — зрештою таке чуже сучасності, так нагадує старого Васильченка, автора оповідань, що казати про якісь нові шляхи можна тільки з певним застереженням.

В усякім разі треба констатувати, що рожеві надії критиків не зовсім справдилися, були передчасні, автор якось не помітив революції і рішуче повернув на старий шлях, до „днів, що минули“. Ясно, що й революція не помітила автора, і в хорі нових голосів, може й слабших хистом, але свіжих, ім'я письменника поволі так само одходить до часів вже історичних.

Помічаючи, очевидно, свою невразливість, що до оброблення нових тем, перевтілення нових вражень в мистецьку форму, письменник всю увагу свою звертає на стилістичну обробку творів, що в цьому відношенні говорять дійсно за якийсь новий етап. Найсильніший момент в його мистецьких прийомах — ліричні ухилення, суб'єктивний тон оповідання, що покриває фавулу, незрівнянно зміцнюється в цих нових його творах. Такі етюди, як „Про жидка Марчика“ чи „Чорні маки“, та й „Талант“, ведуться у надзвичайно піднесеному ліричному тоні, що в ньому зовсім тоне фактична сторона справи. Тої епічної манери писання, що подекуди попадалася в старих побутових повістях, вже не можна знайти в пізнішому доробкові. У зв'язку з цим виразно відчувається підкреслення мелодичних і ритмічних ефектів в мові.

Те-ж саме можна сказати й про символіку, про ті „міцні яскраві епітети“, що їх побачив в „Чорних маках“ Ю. Меженко. Справді, в них

помітно вдумливу роботу автора, тенденцію одшліфувати їх, довести до віртуозности. Ось,—приміром, зразок нового письма автора: „Я підслухав цю бувальщину в той тихий час ночі, коли гасилися в місті останні огні ненависти, а на людей зіходили зграї зоряних снів: на людей сні, а на серце їх — спокій...

Я почув її в шумах передзвонах старого бору в той таємничий час, коли він заплітав у безкрайню гірлянду своїх стародавніх саг криваві легенди із наших днів...

(„Про жидка Марчика“ 361).

Ці—„останні огні ненависти“, „зграї зоряних снів“, „бір, що заплітає в гірлянду криваві легенди“—ці символістичні порівняння своєю вишуканістю, намаганням до складности значно відрізняються від старої більш безпосередньої манери письма. Надто виразно помічаються ці нові тенденції в „Чорних маках“, де малюнок бійки наводить своє оформлення в досить таки далекому образі релігійної меси. „Люди з чорними маками спиналися, блідли, мов чаділи од духу тих квіток, і чудним огнем світилися їх очі, хитали головами і заспівували повільними голосами щось урочисто моторошне.

А-а-а... О-о-о.

Братіки, рідні... допоможіть...

О, боже мій, убили...

Але змісту слів ніхто не розумів, і стукалися вони об наше серце, як об дерево.

Присідали й лазили на колінах, на животах, визбираючи щось при місяці під сумний релігійний спів“. (372).

Проте цей ухил до ускладнення, до вишуканости в стилістиці не визначає зовсім того, що Васильченко пориває тут зі старими шляхами. Приглядаючися ближче хоча б до художнього словника, переконуємося, що письменник не зрадив старого свого джерела—селянської стихії і пуританічно оберігав її від зливи революційної мовотворчости.

У Васильченка в найменшій мірі не помічається неологізмів, новотворів, чи взагалі слів, що органічно виплили на поверхні життя і залили наше письменство. Статистична робота над словником Васильченка безперечно доведе, що і в стилі його творів сучасність не знайшла й легесенького відгуку. Секрет цієї ніби то нової форми полягає в новому комбінуванні цього старого резерву, у вишукуванні нових ефектів старого запасу слів, синтаксичних зворотів і инше. Стара стихія, більш може витончена, панує і в символиці, що прикрашаючи нею нові вражіння, він ніби одсовує їх назад, до старих часів. Справді, війна—це великий храм, де одправляється меса, шум сосон, що заплітають криваві легенди із наших днів—це церковний хор під керуванням регента, витвори німецької техніки „чемодани“ переутворюються у автора на хижих шулік, що зажерливо розглядають задвірки і т. ин. І зрозуміло,—яка-б не багата була ця селянська мовна стихія і з яким би хистом не модернізував її наш автор, в розвитку літературної мови вона має свої межі і це ясно відбивається на його останніх творах. Не вважаючи на деяку модифікацію, в них можна відшукати часті повторення в епітетах, в цілих характерних зворотах і виразах, що проходять із одного твору до

другого. Ось, наприклад, типове побудування експозиції, що, варіюючися в деталях, в основному лишається однаковою.

„Пробудившись, я тихо підвівся й сів на ліжку, як і не спав. На дворі осіння ніч місячна й видна... (Далі вже цитований уступ стор. 184) щось наснилося мені... Годі мабуть спати. Завітала до хати пізно гостина, серед ночі свято нарядила, то вже не буде сна на мене. Розкладу, розвішаю свої згадки, як молода дівизну розстелятиму, до місяця розглядатиму, аж поки у небі згасне остання зірка.

(„Осінній ескіз“ 1913 р. стор. 38—39).

„Сплять мої товариші, як мерці, стогнуть у сні мучать їх мертвячі сни. Встану в темряві і вигляну з своєї могили, по малу-малу крадькома. Тихо в палаці Чорної Мари, дрімають по темних вітах жахи, притаїлись. Стиха, як злодій, запалю свій смуток синій, гарячий, оживлю на ньому серце, засвічу мисль.

І буду думать, і буду писать мов дрібне писання і буде горіть в могилі живий огонь, поки заспівають півні („Чорні маки“, 1917 р.—стор. 368).

„Буйне зелення в саду вже осінні золотарі позолотили, а подекуди палає воно мов огненне. Тихо в моїй кімнаті. Вікно в сад одчинене і рине в його повітря, чисте, холодне, дише як вино.

— Зверху по стіні блукають од далеких хмар рожево-зеленаві тіні.

Вже чую: встає, іде, гуде на мене з тих днів хмара спогаданка.

Буду стояти, буду схилившись, аж поки цю хмару мальовану, мов би тую дощеву тут не перестоя („Талант“) ¹⁾

В композиційному плані ці три уступи, писані в різні часи, однакові, що особливо підкреслюється синтаксичними зворотами, які замикають кожний з цих уступів.

1. „Розкладу, розвішаю... розстелятиму, до місяця розглядатиму, аж поки... згасне зірка.

2. І буду думать, і буду писать... і буде горіть в могилі живий огонь, поки заспівають півні.

3. Буду стояти, буду схилившись... аж поки цю хмару... аж поки цю хмару тут не перестоя. Усю од осіннього листа до листа“.

Повторення іноді до дрібниць в ситуаціях інтриги приводить до частого уживання специфічних виразів, що майже з буквальною точністю відновлюються в нових творах. Вони густо розкидані по всіх оповіданнях і новелах В. Наводимо пару-другу лише для ілюстрації „Учитель прищурило око... „Умгу“ протягнув він — чи бач, які ніжності“ Потім зробив суворе лице. Ах ти шмаровоз! Бач, що йому в голові?“ Потім... різко крикнув.

„До вечора в курятник“. („Циганка“— 335)

Взяла (княгиня) з його рук козирьок,— уважно розглядає „Умгу“ протягнула вона похмуро. Далі з притиском: „Ах ти мерзотнику! Ах ти гадино! Ось він який цей тихенький“... Грубо— „Щоб завтра і духу не було в економії“. („Петруня“— 21).

Одекочила од вікна, як від огню. Дітячого виразу в очах як не бувало: звідтіль виглянув звір хитрий, сполоханий... Заметушилась, як звір у клітці („Відьма“— 262).

¹⁾ С. Васильченко. Талант. К. 1924. стор. 1.

„Мама!“ жахно одними губами вимовила Наталя. Далі очі стали гострі, сама заметушилась, як тигриця... рухи буйні, сильні („Петруня“—19).

„Ох, ви заплакані, дурненькі вікна: сонце—буде, будуть дні радісні, ясні, будуть пісні, квіти, будуть радощі, сміхи... будуть“ („Талант“—11.)

„Упав на траву і став повторяти свою молитву, витворену в хвилину чорної нудьги: „Засяє сонце, оживуть радощі, зацвітуть квітки... сині, рожеві, білі, білі“. („Чорні маки“—369). Найбільше звичайно ця обмеженість художнього словника помітна в окремих епітетах, тропах, порівняннях — але зайнятися статистикою характерних повторень не дозволяють розміри статті.

Окрім того, тут треба так само показати, що оця тенденція до ускладнення, до символізації селянської стихії, приводить до того, що, не вважаючи на свою мальовничість, стиль стає абстрактнішим, переходить якусь межу, де живе художнє спостереження перетворюється на мертвий літературний прийом, як ось цей малюнок весни, видержаний в новому стилі:

„День другий—і свінули поміж гіллям в саду шлюбні свічки, снігорожеві бутони в яблунні та грушовинні. Буйними гриватими кінцями, весільними поїздами посунули в небі завітчані хмари—бояри. І на золотій зорі вечірній, мов на шлюб споряжаючись, у стрічках вийшла з сіней у гості дівчина з тихими очима, зіллям чарою заправленими. А з тих очей кріз нігу і кріз мрію—гей, стережися, б'ють громи і яскрається грози! Ті пахучі грози, коли цвітневий вечір, коли хресчаті хмари на обрії стіну змурувавши, грізні башти збудувавши, на вітання весні молодій грохочуть громами, заблищать мечами, синьосяйними блискавицями, мов птахами ognяними, геть-геть зашугають по-над садами, ognями цілуванням вітаючись, рожеву смагу на білий цвіт надихаючи... гей стережися!.. („Талант“—27).

Не зважаючи на його експресивність, ледве чи виграє він при порівнянні з старими пейзажами.

Він з початку до кінця абстрактний. Оці всі „птахи ognяні“, „блискавиці синьокі“, „хмари-бояри“, „шлюбні свічки“ і т. и. — не мають головного — живого, індивідуального змісту, що надає пейзажеві свіжості й безпосередності. Це безперечно стилізація, по зразку стилістики О. Ремізова, чи О. Толстого. Та до високої міри властива Васильченкові здібність надзвичайно конкретної, індивідуальної фіксації вражень, те високе уміння уловляти найделікатніші тони й плями, що надає пейзажеві в старих його творах такої яскравості, пробивається тут тільки легким натяком.

Ще мертвішим він здається поруч молоді революційної символіки, з її конкретністю і матеріальністю. Фатальні повторення і стилізація — от „предел, его же не преjdeши“, що стає на творчому шляху Васильченка, що лунає виразним memento mori письменницькій кар'єрі, так блискуче розпочатій.

„Великонадійна сила“ не здолала струсити з себе того провінційного намулу, що його хтіла очистити силою свого таланту.

Винайшовши, наскільки можливо, ті заховані до нього скарби сільської стихії, давши прекрасний приклад того, що можна зробити малими

засобами при великих силах, письменник, як літературна сила, зформувався в цьому специфічному оточенні, нове життя прийшло до нього запізно. Прийшло тоді, коли людина починає жити спогадами, використовувати старі ресурси. „Непереможно принадний світ“ не міг вже викликати такого творчого відгуку, як ті прості сільські враження під час молодого буяння таланту. І хоч доробок його літературний є придбання великої цінності в наше письменство, проте не того сподівалися від його—в лабетах провінціалізму виснажились ті сили, що, судячи з перших спроб, спромоглися - б при інших обставинах на створення речей європейського значіння.