

ЛІТЕРАТУРА

ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА СОСЮРИ

М. ДОЛЕНГО

Другий том поезій В. Сосюри являє картину певної стилістичної рівноваги, — що дає нам привід переглянути цю стилістику, і саме, в статичній відносності її спокою, а не в динамічній розвинутих.

Але спочатку нам треба знов зачепити деякі загальні твердження щодо В. Сосюри. Треба остаточно зліквідувати шкідливу легенду про „стихійність“ В. Сосюриної поезії, бо вона (легенда) призводила цілий час нашу критику до неправильних висновків. З Володимира Сосюри „критичні“ прихильники його хисту робили не живу людину, відповідальну за свої вчинки, а якусь ляльку „на ймення Володька“, ні за які вчинки не відповідальну, що разом виконувала й обов'язки „стихійного“ класового „медіума“ (дуже невдалий, та до даного випадку надто придатний, термін старої „Кузниця“):

Основне в нього як в поета — радісне опоетизування революційної дійсності, сприймання її в найбільших масштабах, нестримна й невичерпувана екстаза захоплення од життя, од землі, од самого факту, що він живе іменно серед людей, що борються, досягають і перемагають. Екстаза від того, що він частка цього людського колективу, що може жити його радощами, його горем. (Я. Савченко, „Поети й белетристи“, стор. 157).

Складається таке враження, ніби тов. Савченко сам тут екстатично захопився, знайшовши в особі В. Сосюри поета, хоч і революційного, та втім загально-людського, а не класового. Коли перекласти його ідеалістичні вислови на матеріалістичну мову, сенс буде саме такий. Цілком послідовно тов. Я. Савченко робить дальший висновок:

В механіці явищ Сосюра усвідомляє себе й виявляє не розумово, не філософічно, а передусім бурхливо емоційно, експансивно.

„Статтю про Сосюру написано в першій половині 1925 року“ повідомив автор, — отже, більша частина другого тому поезій була на тоді відома. 1928-го року в статті „Мертве й живе в українській поезії“ Я. Савченко кається та свого принципового настановлення не змінє, пригадуючи славетне минуле поетове в минулому ж тоні:

Він імponує, а декого й чарує своєю стихійною силою, шатосом соціальної героїки і революційної романтики.

Окремі зриви й провали не кладеться йому на карб.

Критика захоплено супроводить переможний поетичний марш Сосюри, висуваючи його на чільне місце в нашій повоєнній поезії. Вивірені репутації більших та талановитіших поетів — старших сучасників Сосюриних — ніби в'януть у сяйві його поетичної „слави“. Сосюра легко здобув собі назву: „пролетарський поет“, „поет революції“, „баян комуні“ тощо („Доба й письменник“, стор. 21).

В. Сосюра першого, а почасти й другого тому, був і залишився, як історико-літературний факт, — найвидатніший і найтиповіший пролетарський поет в українській радянській літературі відбудовчої доби. Отак само, як В. Еллан був найяскравіший пролетарський поет доби горожанської війни й воєнного комунізму. Кращих наша література на той час не висунула. Сам В. Сосюра звичайно не повинен відповідати ні за попередні захоплення критики, що ніяк йому не полегчували труднощів „переможного маршу“, вже через свій дуже не діловий і не критичний тон, ні за сучасне критичне розчарування, що теж ніяк не орієнтує поета в нових труднощах:

Але зараз уже можна сказати: критика помилилась, перебільшила значення В. Сосюри. Мушу одверто признатися, що, мабуть, найбільше помилився я — з погляду тих перспектив розвитку, які я передбачав для нього. (Теж там).

А втім можна було б і критиці, і самому поетові своєчасно звернути увагу на обсяг та соціальний характер громадського захоплення цією поезією. Лірикою В. Сосюри захоплювалась і пролетарська молодь, і, великою мірою, дрібно-буржуазна, міщанська, навіть зовсім не революційно настроєна. В. Сосюра як поет, дістав одразу визнання свого хисту і від марксистської критики, і від дрібно-буржуазної та й буржуазної, навіть од контрреволюційної емігрантської. Звичайно, кожна соціальна група сприймала його своєрідно, уподоблюючи його творчість своїй психо-ідеології, та без деякої допомоги з боку самої творчості така надміру широка популярність була б неможлива. Очевидячки, її пояснює не „загально-людськість“ Сосюриної поезії, а зовсім інші якості відограють тут ролі: соціальна недовомовленість, ідейна хитливість, ідеологічна недостатність.

Замість допомогти поетові своєчасно цих хиб позбавитись критика ще й утруднювала йому шлях розвитку, примушуючи його спочатку затуляти очі на ці хиби, а потім крім тих хиб нічого йому не показуючи.

Спочатку В. Сосюру підносили за доволі невміле удавання невластивих йому, власне, — стихійної сили й непереможної патетики, а потім, коли він уже до такого удавання призвичаївся, в ньому розчарувалися: немає патосу, напруження, емоційного піднесення, треба, мовляв, нової „ляльки“, нового „медіума“, а з Сосюрою справа скінчена, бо скінчилась його „стихійність“, отже, не може бути з нього ні пролетарського, ні взагалі будь-якого поета.

Об'єктивний сенс таких висновків дуже простий: боротьба за перевагу в поезії В. Сосюри поміж пролетарськими та буржуазними впливами скінчилась, мовляв, не на користь пролетаріатові — не без допомоги з боку нашої радянської критики.

Ми побачимо, проте, що з В. Сосюрою справа ще не скінчена і що остаточне слово залишається ще за підсудним, тобто за самим поетом.

Безперечно В. Сосюра відбуває глибоку й затяжну кризу, а під час її він, на жаль, не має змоги надхнено мовчати, як П. Тичина або П. Усенко, бо є з нього поет-професіонал, що з поезії живе (за новітньою термінологією Б. Ейхенбаума, саме дилетант-професіонал).

Питання про поетичний професіоналізм ми ще не розв'язали. Загалом кажучи, це явище є ненормальне, не здорове, соціально. З поезії „жити“ не можна, „жити“ можна лише з поетичної халтури та й то — не дуже довго, а поезія потребує професійного, а не аматорського в неї заглиблення (Вже самий той факт, що художня вартість ліричного твору часто зворотно-пропорційна до числа рядків його, а сплячують, саме, виходячи з цього числа, — уже це творить одну з тих антиномій, що їх наші видавництва й не пробували розв'язувати).

Поетичний професіоналізм дилетантського гатунку становить одну з головних причин, саме, формально-художнього, стилістичного занепаду творчості В. Сосюри. Ставати на поета-професіонала В. Сосюрі взагалі було зарано: треба було молодій людині далі вчитися, не обов'язково — літератури. А, тимчасом, питання з цією „професією“ якось вирішилося б.

Справді бо, це є єдина, загально визнана за соціально-корисну діяльність у Союзі, що з неї працівник-професіонал не може чесно прогодуватися. Ми проти опортуністичного замовчування цієї „антиномії“, хай суспільна думка її, між іншими справами, вирішить.

Але перейдімо від професіонального становища поета до його психо-ідеології. Павло Тичина є, на нашу думку, прав-

диво стихійний поет, коли користатися з цього непевного терміну. Він не знає наперед, що скаже. Творить образ і музику, а тоді вже шукає в них свою позасвідому думку, рідко коли залишаючись із неї задоволений. Мовчазність не завжди становить ознаку „штучности“, а балакучість — „стихійности“, всупереч популярній серед критиків думці...

В. Сосюра робить навпаки. Він є завжди і скрізь у своїй поезії логічний, іноді, як ми вже вказували, підносячись навіть до своєрідного діалектично-образного мислення. На жаль, це, елементарне щодо вивчення його поезії, твердження виглядає не трюїзмом, а парадоксом, який треба покласти на карб нашій проникливій критиці. Завжди у В. Сосюри саме свідомо думка організовує образівість, а не навпаки. І тільки тоді він досягає певного художнього успіху, коли ця свідомо думка організує в нього добре й конкретно йому знаний тематичний та психо-ідеологічний матеріал.

Сосюра вміє бути лише реалістом, але він уже такий реаліст, що намагається проникнути думкою за зовнішню кору явищ, тобто є в потенції реалістом-діалектиком. Основний характер художнього мислення, отже, й поетичного стилю В. Сосюри, є визначений, хоч би як він там хибив і хитався, — його вихідним передпролетарським соціальним буттям. В. Сосюра ще не встиг переродитися на міщанина в літературі, але така загроза вже зависла над його творчістю другого періоду.

З боку соціального том другий демонструє нам хистку й непевну рівновагу поміж двома категоріями класових впливів, конкретизовану у відносній і не стійкій стилістичній рівновазі.

Поетичну образівість цієї поезії організовує свідомо думка. Отже, ця поезія повинна бути проблемна і, передусім, соціально-проблемна. Його поезія організована через ідею, зчаста, філософську ідею, хоч і не завжди матеріалістичну. В тій ідейності, що перетворює нестримний доплив образів поетових на художню систему, забагато елементів, навіяних із боку — з книжки, з побутового оточення і від пролетарської послідовності доволі таки далеких. З такої непослідовності випливає своєрідне явище: тимчасом як мистецтво, нормально, за т. Нусіновим, через ідею організовує художнє пізнання життя, виконуючи функцію класового самоствердження — у В. Сосюри зчаста зовсім навпаки: його поезія ніби свідомо має на меті не самоствердження, а самосперечення пролетарського обличчя*.

* Не завжди це значить, що цим саме стверджується інше класове обличчя. Дуже своєрідні погляди з цього приводу висловлював Плеханов, сформулювавши навіть особливий закон функціонального взаємозв'язку поруч із законами уподобання та антитези. Чомусь на цей закон Плеханова й прихетні до нього зауваження ніколи не посилаються наші літературознавці.

Поет розв'язує суто-філософську, гносеологічну проблему власного „я“, поставивши її цілком ідеалістично: відношення абсолютного суб'єкта до такого ж об'єкту. Звичайно, нічого певного з цього не виходить; але така „проблема“ організовує цілу міцну течію в його ліриці і проминути її не можна.

Підемо за поетом без зайвих коментарів. Його рядки, як завжди, чіткі й популярні:

Тільки сниться огненне минуле.
І не знаю, чому я живий...
Чому злився з орудійним гулом
голос свіжий і наївний твій.

(7 стор.).

Я думу — на думу, мов рани,
й на лекцію йду до ІНО.
Пливуть і минають години,
години, чи, може, віки.

(Мотив, як бачимо, дуже старий.— М. Д).

І потім ходжу я, блукаю,
вітрини й електрику п'ю.
Й, здається, колеса трамваїв
розчавлюють душу мою...

Але я один. І зі мною
одні тільки думки мої.

(11 — 12 стор.).

Повз мене (!) будинки, трамваї...
Стою я, такий самотній.
Нічого не чую, не знаю.
А мимо — хвилини, мов роки.

(16 стор.).

І ходжу по місту без тям.

Од печалі, од болю, од суму
Не збагнуть, не одкинути дум.

(32 стор.).

По брудному місту я блукаю.
Чорним небом думи напосіли.

(56 стор.).

Стою я. Хмари угорі.
В обличчя віта голі.
Чи довго ще мені зорить?
Шумлять мені тополі

(і т. д., 57 стор.).

І, нарешті, наближається до всіх попередніх думок конечний і невблаганний висновок:

Тону в журбі, в задуми димі...
Невже й для мене доля ця?!
А за вікном манто і джмі
Шумлять без краю, без кінця...
Дивлюсь у тьму, немов в безодню,
І не знайду шляхів собі...
Хіба повіситись сьогодні
Так, як Єсенін, на трубі?..

(136 стор.).

Соціяльний інстинкт урятував поета від такого поза літературного плягіяту, та натомість він, В. Сосюра, вдався до іншого суто-літературного:

Я не Бєсенін, я Сосюра
Поет рабів (?) і комунар.

Але це — трафаретно. Погана „протиотрута“ до попередньої ідейної трутизни. До того ж у Харкові вже писав один нині забутий поет: „Нет, я не Лермонтов, другой“, — і критика їхидно на це зауважила, що „Оно и видно, что не Лермонтов“. Ідейно-соціяльний зміст наведених думок поетових ясний.

Та ж таки проблема відношення суб'єкта до об'єкта в іншому ряді поезій набирає вже абстрактного, отже, й цілком філософського забарвлення, не пориваючи проте зв'язку з конкретним мисленням. Ставить поет проблему „життя“ взагалі. В попередньому ряді було абсолютно самотнє „я“, а, за його рахунок, вороже поживалювалось, звичайно, мертво оточення. Дальші подробиці можна, хто має дозвілля, розшукати в ідеалістичній і містичній філософії, що вплив її сприйняв тут В. Сосюра, — мабуть, не безпосередньо, а, треба гадати, саме, через художню літературу символістичних напрямків: зразок шкідливості некритичного засвоєння досягнень буржуазно-западної думки. Та, безперечно, сприйнявши натяк, наш поет міркував далі сам, на власний розум, і доходив самозаперечення, отже, й спростування через „deductio ad absurdum“, такого ідейного шляху.

Тепер він стає трохи обережніший, вже не відділяє себе так абсолютно від оточення. Зате він починає сумніватися — але вже не в собі, а в оточенні. Чи існує взагалі об'єктивна дійсність? Хто-ї-зна...

Чи є в житті яка мета,
Чи люди ми, чи тіні?

Справді питання...

А, може, тут і там, і там
Один туман осінній.

Не відриваючи таку „філософію“ від життя, а, навпаки, в ньому знаходячи, поет переходить до практичних висновків:

Я не кажу тобі „прощай“,
Бо нікому (!) казати.

(87 стор.)

Абсолютний соліпсизм: немає ні „я“, ні „не-я“. Нічого крім туману, що теж скоро зникне.

Невже — в хаосі?! Ми знов — під воду?!
Ми знов — в огонь?! У забуття?!
І сонця золота підвода
Освітить інше життя?!

Ах... Ми нічого ще не знаєм,

Кого й яка чекає путь...
Нехай же блискають трамваї,
Шумлять міста і люди йдуть

(103 стор.).

Нехай, звичайно... Поет заспокоюється на оптимістичному скептицизмі. Але сумніви його мучать далі:

Життя — не дим і не омана,
А, може, ні. А що, як ні?..
Сьогодні знов поникли п'яно
мої вербени (!) на вікні

(8 стор.).

Він, здається, так таки самотужки, бо дуже вже невимушено, доходить того висновку, що дійсність, як і ми самі в ній, і є, і, водночас, не є: вона буває. Неприємно, але факт:

Ми нічого спинити не в силі,
І ніколи не зможем вернуть.
Умирає ми кожної хвили,
Тільки спомини вічно живуть

(42 стор.).

Дійшовши цих трохи перекручених азів ідеалістичної діялєктики, В. Сосюра скромно запитує:

Життя моє! Тобі мій дар любови,
це ж ти цвітеш у квітці, в комахні...
Коли умру — чи доведеться знову
в твій океан улитися мені?..

(142 стор.).

Це саме — випадкове для В. Сосюри — запитання стало, між іншим, за одну з *idées fixes* творчости В. Поліщука.

Синтезуючи попередній ряд думок із цим, В. Сосюра робить висновок, що з ним ми, на цей раз, цілком погоджуємося:

Сонні вулиці — й більше нічого.
Світить місяць на серце моє...
В нас лишилось багато старого
І старе нам життя не дає

(33 стор.).

Отже, інтелектуальність поезії, передусім, лірики, В. Сосюри треба визнати, вона є факт, що потребує пояснень. Ще загадковіший факт є той, що критика наша досі цей факт обминала, вбачаючи в В. Сосюрі якогось „стихійного“ блаженного і за це його, як пролетарського поета, свого часу вихвалюючи. Справді бо, „в нас лишилось багато старого“.

Ті сторони поетичного світогляду В. Сосюри, що вже визначилися в нашій попередній аналізі, шкодять поетові не так рештками ідеалізму та поверховим занепадництвом, як своєю пасивністю. Поет заглиблений у самоспостереження, в мрійливу рефлексію:

Дивлюся, ніби збоку,
згори (!) на себе я

(35 стор.).

Його світогляд — пасивістичний у своїх філософських основах. Отже, це є органічна риса його творчости, а не з боку навіяна: це в Сосюрі давня риса селянського-інтелігентського

походження і саме на неї треба звертати головну увагу — в пляні пролетарського самоперевиховання — поетові.

В Сосюра, як поет, виявляє органічний, природний нахил, саме, до того, щоб через ідею, через філософську думку організовувати своє художнє світосприймання. Уявіть собі лише, що замість тієї еклектичної мішанини, яку ми в нього знаходимо, він мав би в самій основі своєї творчості матеріалістичну діалектику з відповідним колективістично-вольовим, активним світовідчуванням, хоча б у такому обсязі, як І. Ю. Кулик. Та про такі перспективи для В. Сосюри можна, тимчасом, лише мріяти, а в нас немає на це дозвілля.

В одній, ще ненадрукованій своїй поемі В. Сосюра каже:

Це йдуть озброєні ідеї...

Розглядаючи свою автобіографію в соціальному пляні, В. Сосюра помічає двоїстість своєї вдачі, або точніше: він помічає двоїсті соціальні впливи на себе і той неприємний факт, що він обом категоріям цих впливів піддавався; через це він іноді вдається в розпач, але не виявляє тієї колишньої своєї соціальної двоїстості, що лише на її ґрунті мала змогу розгорнутися й двоїстість впливів:

Вихідне становище таке, приблизно:

Я пив, як воду, самогон
і затуляв з огиди носа...
Огонь лампадки од ікон
сніги та вітер безголосий.

(13 стор.)

І знов ці чотири рядки кажуть більше, ніж ціла купа довідок про соціальне походження. З такого ґрунту природньо виростає й дальший рішучий вчинок:

І я в петлюрівці пішов,
За джуру взяв мене сотенний.
В мені ж була жага шалена
Помститись за мою любов.

(14 стор.)

Постова психо-ідеологія розколюється на дві непримиренні протилежності: петлюровщина й робітничє минуле — обидва мотиви творять разючий дисонанс, а поет не замовчує його, не затуляє; він хоче цей дисона, с художньо розв'язати:

І пішов я тоді до Петлюри,
Бо у мене штанів не було.
Скільки нас отаких біля муру
од червоної кули лягло.

(31 стор.)

А поруч у споминах такі конкретні образи власного „я“:

Знов я хлопчик... і в лавку до Зоза
по дорозі біжу босяка..?

(119 стор.)

Де ж ти, мій ніяковий Володю,
З золотими очима, як став...

Що колись (1) працював на заводі
і (2) в траві Жуля-Верна читав.

(120 стор.)

Отже вихідна двоїстість більш-менш окреслюється: з одного боку, лямпадка й самогон, а з іншого — уславлений в літературі через Сосюру содовий завод, забута шахта... камерон та інше виробниче оточення північного Донбасу, протиставлене „загально-українським“ (куркулячим) побутовим прикметам:

Ох, як би та повернути
днів моїх потік:
знав би я — і од Петлюри
в перший день утік.

Та ми вже чули від поета, що „ми були тоді роздумувати невмілі, за це чимало нам доводиться платити“.

Ой, тому, що йшов робочим
на робочий кляс,
голова моя на клоччя
розлетиться враз.

(стор. 125).

У томі першому В. Сосюра зупиняється більше на червоному своєму минулому. Тут він хоче остаточно засудити колишнє своє жовтоблакиття: Він, очевидно, ще відчуває й сьогодні якісь націоналістичні рефлексії в своїй психо-ідеології, бо так невблаганно себе судить:

Ой, росте комуна мила
прямо до небес.
А мені судилося
розстрілять себе.

Розстрілюють себе за свідому зраду, а не за несвідомі хоча б і прикрі, ухили.

Ой, рости, рости до неба...
Не здрігне моя рука.
Буде „я“ моє для себе
за колегию Чека.

(125 стор.).

Ця поезія належить іще до того етапу Сосюриної творчості, що з його приводу Я. Савченко писав р. 1925 таке: „У Сосюрі — соціально й психологічно — твердий під ногами ґрунт...“ і далі „він (очевидно, не так ґрунт, як Сосюра) не подвоєний і не знесилений настроями, психікою та індивідуалістичною культурою попереднього часу“ („Поети й белетристи“, стор. 156). Тимчасом, авторові цих рядків доводилося застерігати товаришів ще р. р. 1921-22, визначаючи величезну вагу поезій В. Сосюри, про наявність у ній елементів роздвоєння та декадансу. Цитована поезія теж не так засуджує минуле, як демонструє сучасну роздвоєність поетову, бо цей самозасуд абсолютарно-етичний, а не критичний, він не індивідуалізує випадку, не бере на увагу життя в усій його складності. І тому так невпевнено звучить після неї — „Знову я на содовім заводі“, — відомі вірші, на яких ми вже зупинялись.

Отже, краще розв'язується суперечність минулого, коли поет до неї підходить конкретніше, беручи на увагу індивідуальні побутові особливості даного випадку. Жартома це — так:

Про сумне не згадаю, на варто,
Кожний знає про долю таку.
В Кам'янці юнаком я на варті
Груші рвав у Петлюри в садку

(134 стор.)

А серйозно — інакше:

А потім горе, через вінця
За те, що вірив я в слова,
Й більшовика од українця
Ніяк не міг я одірвати.
Петлюро! Я тепер червоний.
Почуй же мій кривавий сміх,
Пришли мені із-за кордону
П'ять тисяч гривень бойових

(220 стор.)

Цей, несподіваний для В. Сосюри, сарказм закінчує енергійними рядками, поему „Тарас Трясило“, а разом і цілу книжку.

Поема „Легенда“ подає фантастичні проекції соціального „я“ поетового на різні історичні фони:

Мов ім'я було Атен.
Я був жерцем великим.

Кохаю вічно я думку чисту,
Бо я професор — єгиптолог.

(19 стор.)

„Професійні“ ідеали поетові теж набирають пасивістичного, споглядального характеру. Від них він повертається до правдивого минулого:

Я прийшов після тифу в частину,
На вокзалі голодний стояв.

(21 стор.)

щоб у ньому ще раз зустріти легендарну Лейяніту. Що правда, для В. Сосюри не менш фантастично виглядає ще й така перспектива:

— Я ж тепер червоний агроном

(64 стор.)

Переходячи від „я“ до „ми“, в соціальному пляні, В. Сосюра виявляє свою залежність од матеріялу чи, певніше, саме від браку неавтобіографічного матеріялу. Та він уперто береться до епічних жанрів, намагаючись художньо з'орієнтуватися в соціальному оточенні міста, як у своїй заплутаній душі, а в історичному минулому України, як у своїй романтичній автобіографії — отже, занадто інтимізуючи і те, і те.

Знов таки, перед тим, як орієнтуватися в емпіричному матеріялі, він повинен перекласти на мову образів відповідні провідні думки. Виникає новий тематично-жанровий ряд поезій загально-соціального чи, поза тим, ще й ілюстративно-

соціального змісту. Цей ряд виявляє світогляд поетів, його класову свідомість.

Тут можна помітити сліди кількох етапів. На початкові існувала, очевидно, народницька революційна романтика та сама, що використав її Петлюра, як ми дізнаємося з епілогу до поеми „Тарас Трясило“:

Крикнув я: — На коні! — Тільки небо й трави...
На смугляві, юні — пісня з вишини.
Скоро од маєтків зацвітуть заграви,
І в крові потонуть вечір і пани... (44 стор.).

До націоналістичного табору звернені такі рядки з поезії „Ми прийдем і туди“:

Ніщо не спинить нас!.. Ми месники народу,
Який на вас робив всі ночі!.. всі віки!..
Ми лиш тоді зідхнем і крикнемо: Свобода!!!
Коли у горлі вам повернемо штики. (162 стор.).

Поезія, не вважаючи на страшні слова, звучить по-есерівському—сіро й безпомічно.

Антитезу ліво-есерівським ідеям „народньої помсти“ становлять класові комуністичні ідеї; та вони, тимчасом, мають спільну з народницькими, абстрактну й елементарну форму:

Ми—гроза і тронів, і корон.
Ми—частина руху світового,
Я—комуни юний електрон. (196 сто.).

Після цих рядків І. Ю. Кулик примушений був зазначити що з нього є вже атом, а не електрон революції (зб. „В оточенні“—„Мене не згадають“):

Од поля, од станка й заліз ми,
Ми—Революції печать.
Читай основи Ленінізму,
Йди по дорозі Ільїча. (72 стор.).

Ленінізм навіть в його основах не читають, а вивчають...

В. Сосюра вживає різних засобів, щоб перетворити комуністичну ідею на пролетарський образ, уникаючи основного: організувати через таку ідею конкретний психо-ідеологічний матеріал. Іноді він символізує, власне, алегоризує комунізм у жіночому образі. Тоді виходить так:

Але чекайте, з півночі ідуть брати мої,
Веде їх дівча бліднеє на чорному коні.
У неї очі чорнії і чорная коса,
од кулі заговорена (!), її Комуна звуть. (39 стор.).

Поза межі народницької естетики цей образ ще не виходить. Принципового ідеологічного значення для В. Сосюри набирає поезія „Іду“:

Над містом хмари і години...
Не розлюблю тебе ніяк,
Моя вишнева Україна,
Красуне, страдниця моя.

(113 стор.).

Власне кажучи, ідеологія цієї поезії, надрукованої 1926 р. („Всесвіт“, № 10) теж є неоромантично-народницька. Відбудовчий період автор змальовує такими фарбами:

Я не останній і не первий.
Що весь в сльозах дивлюсь кругом,
Коли кістки, і кров, і нерви
Дере залізним терпугом.

Отже, поет емоційно не може сприйняти не лише неп'я, а й індустріального будівництва, що реве, регоче й співає лихоту пісні улюблених та вишневих:

Вмира Марія, вмерла Іна,
Хрестом упали на траву...
Індустріальна Україна
Зміня Вкраїну степову.

„Ave Caesar! Morituri te salutant“. Поет — чуттям із одною, а розумом — із другою Україною, запевняючи, цю другу, що він іде з нею „ходою твердою“. Старий мотив соціального роздвоєння залишається ще дієвий і тут. Дуже негаразд, що в кінцівці нова Україна залишилась такою ж самою „ненею“, як і стара вишнева:

Моя робоча Україна,
Моя ти нене золота.

(114 стор.).

Після цього можна зрозуміти, чому —

Як проходжу я мимо заводу,
Чомусь сумно і тоскно стає.
Все здається, що сонце заходить
І обличчя цілує мое.

(119 стор.).

Завод цей рідний, як і навколишнє село, не великий, не страшний, а в місті непман з одного боку та з другого — тяжка й „громохка“ індустрія ніяк не дають жити поетові. В цій поезії надзвичайно яскраво виявилась пасивістичність і, якщо хочете, стихійність, тільки не бурхлива, а так собі — рефлексивно-розпливчата, поетової вдачі. Він не знає — чому і для чого відірвали його від праці та мрійної книжки. Роля особи в її ж власному процесі розвитку зведена у В. Сосюри тут лише до того, щоб не опиратися впливам:

Одірвали, до міста послали,
Проморили у лазні жажній.
Ой, ви хмар недосяжні овали,
Вже назад не вернутись мені.

Становище кепське: від містечкової, посьолькової „ідилії“ відірвали, а від міста сам відірватись не може. Вишневу Україну не може перелюбити, але не може й не полюбити

робочої УСРР, з обох бо „золоті“ неньки. Агітує за комунізм, але з рештками провінційного народництва теж не може розлучитися. А що головне, зберігає суворий неутралітет, як особа: тягнуть—іде, діють різні соціальні впливи—широ їх відбиває, вкажуть на помилку—відразу погоджується й кається, а лише забудуть про нього, занурюється в спомини та в особисті проблеми або тихесенько собі скаржиться:

Як на зламаних крилах Ікара,
В вишину не здіймусь уже я.
О, мої золоті тротуари,
О, загублена юність моя!

(121 стор.).

Значно влучніше поет змалював свого батька:

Тату мій! Отрувний Ікаре!
Ой, якби з могили ти устав,
Я б тобі тепер за гонимари
Скільки хочеш „горкої“ купляв.

(126 стор.).

Синтетичний образ свого світогляду і світовідчужання В. Сосюра подає в поезії „Сонет“:

Люблю тебе, доба переюдова,
За смутний вид, за злоби, за огні,—
За рух юрби і за огненне слово,
За владне „так“ і неповірне „ні“...

(142 стор.).

Тобто, саме за її форми, а не за соціальну суть її; за все те, про що каже поет, можна добу любити, ставлячись до її суті по-різному. В. Сосюра свого остаточного ставлення до неї в своїй поезії ще не висловив. Від переходової доби, що її, принаймні, форми, загальні контури поет собі уявляє доволі чітко, він переходить до розмов із зорями про „край прийдешнього чудовий“, що в нього поза своєю „чудовістю“ ніяких інших якостей не виявляє, а кожний читач має право уявити собі майбутні перспективи згідно з своїм смаком. Сам поет уже звернувся до своєрідної, трохи містифікованої натурфілософії, що її кожен може розуміти по-різному (відповідний уривок ми вже, принагідно, цитували). Кінець-кінцем, з усіх суперечностей доби й авторових залишилися лише одна — поміж „зовами“ та „розмовами“:

О, даль моя! О, горизонтів зови
В вечірній час солодкої розмови...

Зрозуміло, чому ця поезія та й багато-які до неї подібні справляють „приємне“ враження на дуже різноманітні соціальні кола читачівства, нікого безпосередньо не дратуючи—вони класово неутралізовані.

Не можна скласти вичерпного уявлення про лірику В. Сосюри, не розглянувши в ній тематичного комплексу кохання. Беручи на увагу її попереду визначені особливості, можна заздалегідь пропустити, що в ліриці висловлюватиметься не

так саме кохання, як його „ідеологія“, що ця „ідеологія“ хибуватиме на пасивістичність, і що суб'єкт кохання і тут не зможе подолати своєї роздвоєності.

Кохання, любов має в ліриці В. Сосюри три гатунки. Перший—вона, очевидячки, містифікований соціальний ідеал кохання, „Беатриче“. Звуть її: Лейяніта („Легенда“), Констанція. Містифікація першої в „Легенді“: „І я побачив бога, не бога—мою любов“—із св. письмом ще не розходиться, бо „в оному“ затверджується єдність цих протилежностей: „бог любви есть“.

Великим пляном першу показано таку:

Ти давно вже дружина другого,
Я ж—відомий український поет!
Наче сон... Я прийшов із туману
І промінням своїм засіяв...
Та на тебе, чужу і кохану,
Я б і славу свою проміняв.
Я б забув і образу, і слюзи...
Тільки б знову йти через гать,
Тільки б слухать твій голос—і коси,
Твої коси сумні цілувать...

Сині очі в моєї дружини,
А у тебе були—голубі.

(132—133 стор.).

Як і попереду було, і в цій інтимній галузі вільне й остаточне самовизначення поетові залишається неприступне. Як бачимо, до „першої“ він дістатися не може та, звичайно, й не пробує, лише скаржитися на розлуку. Зате він так само не може й не пробує опиратися численним „другим“, що їх обличчя, за його поезіями, пролетарського ніяк не нагадує:

- Дивлюся, ніби збоку
Згори на себе я.
І мружить каре око
Любовниці моя.

(35 стор.).

Не вважаючи на різні поетизовані „успіхи“, поет знов таки й на них не може читачеві не поскаржитись, не пожалітись:

Вмерла мов на карі
Юні далина:
Сині, чорні, карі
Випили до дна.

Згвалтували поета!

Впасти б на коліна
Й під глазуливий сміх
Цілувати стіни,
Обнімати всіх.

Апотеоза пасивістичності...

З усього несподіваний висновок: „Місто моє, місто, я на-
віки твій“ (129—130 стор.).

Заспокоївшись і запаливши «цигарку, поет складає під-
сумок:

Але я самотній. Промайнула в тузі
Цигарковим димом вся моя любов

(77 стор.).

З усіх суперечностей впливає ще один жіночий образ,
що творить синтезу, рівновагу і що його поет, звичайно, теж
цілком погоджується оспівати й ідеалізувати разом із попе-
редніми двома:

Всім судилось любити і зав'ять
І проснутись і знову любити.
І на дереві вирізав я
Миле прізвище: Берзіна Віта

(38 стор.).

Через третій образ до лірики проходять епічні мотиви ро-
динного побуту, що теж іноді набирають гострої ліричності:

— Мамо, хто це?—тебе він питає.
Твої ж брови—на сльози, на біль...
Але тихо і мертво:—не знаю.
І скажу я: „Пробачте, тобі“...

(41, стор.).

Десь на обрії цього зачарованого кола тихих пристра-
стей виникає нова, молодша постать: „Милий мій, я—комсо-
молка. Наша любов не така“ (53 стор.), та вона теж загаль-
ного ладу не порушує, бо виступає, саме, не як дівчина—
комсомолка, а як комсомолка—дівчина, жінка, а жінка поезії
В. Сосюри являє собою Абсолют—єдиний в трьох іпостасях.

Очевидячки, автобіографічна тематика В. Сосюри вже за-
старіла. Її перебільшена кількість починає в нього перетво-
рюватися на дуже вже одноманітну якість. Другий том містить
у собі кілька поем, де наш лірик неодноразово гине в бо-
ротьбі з фабулою та мимохідь подає дуже яскраві й кон-
кретні соціальні образи, просто кольорові світлини з типі-
зованої натури. Іра з поеми „Машиністка“ та її начальник
грізний належать до кращих спроб такого жанру. Ціла роз-
гублена історка Іри виявляється в такій зворушливій сцені:

Лежить на нім і плаче...
— Ну, хто тебе поймають?
Її сльоза гаряча
Йому попала в рот

(27 стор.).

Її нездатність до активного опору близька поетові—як і
дезорієнтованість її в місті.

Хлоня з „поеми“ за тією ж назвою:

Циганські кучері, крізь них мідяні скроні,
З буграми темний лоб і губи, мов кармін.
А голос молодий все на одному тоні:
— Почистім, громадян.

(46 стор.).

Хлопець у війську, герой поеми „Вона“:

Росте пацан у грозах,
Само—грози шматок.
І вітер, і морози
І каша—в котілок

(61 стор.).

„Nature morte“ („мертва натура“) на селі з поеми „Сіль-
кори“, що, загалом, являє собою не дуже вдалий перека
відомої фабули:

В обличчя вітер гострий...
Над трупом брата—брат...
Бо на селі так просто
І жить, і умирать

(111 стор.).

В. Сосюра подає портрети своїх випадкових героїв, як
образи психо-ідеологічні, вміючи показати читачеві те, чим
вони живуть. Ще один із найближчих поетові таких образів:

Десь на волохах Заливацький
Він і рибалка й чоботарь.
О, Йване мій, або Макаре,—
Я вже й забув ім'я твоє,—
Чи й досі рибу на базарі
Твоя дружина продає?

(11 стор.).

Але організувати з цих образів якусь систему В. Сосюра
не вміє, хоча й уперто намагається організовувати.

Є в нього в другому тоні пролетарська, шахтарська поема
„Шахтёр“, що просто вражає своїм легковажним тоном:
приміром:

Робити, може, й важко,
Але, щоб погулять,
Одробить дві запряжки
І до казарми спать.

Такого ритму і такого тону вживають, тоді, коли бажать
протиставити серйозній темі протилежний виклад, щоб ви-
явити якусь різючу суперечливість у самому підметі розмови
цим саме контрастом. Приміром, із відомих колись віршів
про славетню русько-япанську війну:

Ми сильно осерчали
И, чтобы сбить с них шал,
Противу них послали
Корову и рояль.

В цій поемі В. Сосюра, очевидно, вже зовсім свідомо,
отже, й трохи штучно вживає „льокальних“ образів:

Гей ви, гони мої, моя муко!
Забурилося серце мое...
Ніби кайло прискорено й глухо
Під ногами десь глибоко б'є.

Є ще в цій поемі „хвилина, мов кайло, важка“, отже намічається в ній деяка „пролетаризація“ форми. Щождо „змісту“, то він тут якийсь чудернацький. Шахтьор, обраний до місцевкому, закохався в „кондукторші“ трамваю, зустрівшись з нею на з'їзді в Харкові, а вона—в ньому. В. Сосюрі треба, зайвого разу, підкреслити, що півсільський посьолок та велике індустріальне місто становлять протилежності ворожі й непримиренні, така вже в нього, як ми бачили, соціальна концепція. Отже, після харківських спокус:

Ой, далеко Харків-місто.
Москалівка і вона.

Виникають натомість знайомі краєвиди, такі собі милі та прості:

Тільки поле золотисто
Притулилось до вікна.

Шахтьори радять товаришеві забути „кондукторшу“, а сам герой, переболівши троху, пише:

Не вийде. Думав я багато
Я не приїду, так і знай.
Лишилось мало вже сказати.
Люблю я кайло, ти—трамвай

(75 стор.).

З погляду, застарілого вже технічно, — кайла в спілці його з індивідуальним плугом поет засуджує місто, де він сам, так і не пристосувавшись до нього остаточно ні тематикою, ні настроями, ні літературною технікою, — може лише мучитись:

Все далі образ твій, все глибше моя мука.
Здається, що мене од болю вже нема.
А місто за вікном зідха і стука, стука,
І лине в тьму мою огнями ночі тьма.

(131 стор.).

З усієї лірики В. Сосюрі легко виділити один панівний психо-ідеологічний комплекс, що в динаміці творчості перетворюється на її домінанту. Комплекс дуже простий. Його складають образи думок та настроїв, сполучені з самозатвердженням „посьолокового“ навколо-заводського буття в його чистоті та незмінності. Цей „посьолоковий“ комплекс не є цілком пролетарський, скорше він є передпролетарський, бо в ньому робітник та дрібний власник ще становлять єдність, якої поетові дуже не хочеться порушувати. Цю „посьолокову“ ідилічну єдність він примушений героїчно захищати — інакше бо вона не втримається і розбіжні тенденції в ній заговорять кожна своїм голосом. З одного боку, поет не без труднощів свій комплекс розмежовує з комплексом націоналістичним — сільсько-буржуазним. З другого — „посьолок“ треба розмежувати з містом, щоб уберегтися від міського роздвоєння на

неп'ю та тяжку індустрію, що їх обох однаково не в силі охопити В. Сосюра, поет „старосвітського“ Донбасу.

Але з третього боку свій ідеалізований „посьолок“ В. Сосюра бере в статисті, саме, як ідеал, і тим саме примушений одмежовувати його минуле від його перспектив, стаючи на бік першого проти останніх. Ставши на таку реакційно-романтичну позицію, В. Сосюра втрачає свої емоційні зв'язки з живою реальністю, відривається від сучасності і заплутується в нерозв'язних суперечностях. Поезія на стор. 131-й „Так мрачно в вечорі...“ показує суб'єктивний погляд поетів на таку його позицію. Вона (позиція) йому особисто не подобається: „Мої шляхи — одчай, шукання і тумани... І вже у даліні кінець я бачу свій“.

Такому панівному комплексові підпорядковані суто-ідеологічні, філософські (хоч і як незвично прикладати ці терміни до В. Сосюри) поетові шукання. Він наснажує виявлений у книжці світогляд, де антитетичні тенденції ще зберігають ризиковану рівновагу. Він сповнює своїми ритмами й заколисує поетове світовідчуження. Та й нарешті любов, що її підносить на списах свого розпачу поет, являє собою посьолокову любов і бути іншою не може, становлячи соціальний ідеал кохання.

Загальне психо-ідеологічне настановлення книжки визначає в даному разі дуже наявно свою зовнішню літературну форму, визначаючись через неї. Творчість В. Сосюри характерна своїм консервативно-нігілістичним, дилетантсько-професіоналістським ставленням до зовнішності, до стилістики — це з одного, а з іншого боку тим, що поет орієнтується на популярне сприймання своєї поезії, вже звично, не пристосовуючись, шукаючи лише вислову — адекватного думці.

Тоді, коли В. Сосюра має реальний, а не вигаданий психо-ідеологічний матеріал, коли його думка йому ясна щодо цього матеріалу, коли взагалі він не дезорієнтований в сучасності, він уміє знаходити художню форму, цілком адекватну змістові, знаходить художню єдність. Не вважаючи на простоту й популярність, поетика В. Сосюри має свої професійні „таємниці“, іноді виявляючи високу техніку образу та ритму. Але психо-ідеологічне настановлення другого тому ніяк не сприяє Сосюри-реалістові, розчиняючи двері перед Сосюро-романтиком. Тимчасом, пере kwalіфікуватися на романтика наш поет не може, бо не може викреслити свого минулого соціального буття з своєї творчої біографії.

Зрештою, „посьолоковий“ комплекс згори, з стилістики починає розколюватися на ворожі одна одній частини. Рівновага його порушується. Починається новий акт драми поета.

(Далі буде).

НА ШЛЯХАХ ДО РЕКОНСТРУКЦІЇ.

Г. ОВЧАРОВ

Серед пролетарських письменників, творчі змагання яких є скеровані в напрямі шукання тематики, співзвучної нашій добі соціалістичної реконструкції, В. Кузьміч посів уже певне місце і останнім своїм твором „Крила“ мусить привернути до себе особливу увагу критика й читача.

Творчий шлях, що його пройшов Кузьміч, дечим відрізняється від шляху розвитку більшої частини молодих письменників. В Кузьміча не було характерного для більшості сучасних пролетписьменників етапу — переходу від сільської до ширшої і ближчої до пролетаріяту та його життя тематики. Не помічали ми тому в творчості Кузьміча зламу, такого характерного для тих письменників, які змушені в процесі свого розвитку відриватися від того дрібно-буржуазного соціального оточення, що давало їм матеріал для творчості і прямувати до опанування ширшої й актуальнішої тематики. Можна часто спостерігати, що таке тематичне перешикування властиве для письменників, що вийшли з села чи з інтелігентських кол, спадається з певною кризою настановлення та витриманості. Не зустрічаємо ми в Кузьміча й досить частих серед деяких письменників рецидивів „селянських“ настроїв, погрузання в побутовізм з підкресленою увагою до „проблеми“ статевих відносин, ознак безперспективності, коли місто сприймається і відбивається в творчості негативними сторонами — брудом, проституцією, міщанством, через які письменникові важко буває переступити, щоб побачити і відтворити пролетарське місто. Звідси виходить у цих письменників і вибір художніх образів, постатей та способи їх трактування.

Залежно від письменницької індивідуальності ця криза буває більш чи менш затяжна; вона обважнює і ускладнює шлях літературно-художнього самовизначення письменника та вимагає з його боку більше зусиль, щоб триматися на рівні сучасності.

Як побачимо далі, творчий шлях Кузьміча позначається певною єдністю і прямолінійністю його тематичних шукань і — ширше — ідейно-художніх. Творче самовизначення Кузьміча відбувалося рішучіше і послідовніше, ніж у багатьох інших молодих авторів у напрямі спроб розв'язати основні ідейно-художні проблеми, що повстають перед пролетарською літературою. Про Кузьміча можна говорити, як про письменника, що ріс і виріс разом із пролетарською літературою. Цей міцний органічний зв'язок його з нею має певне коріння і в його соціальному походженні; в активній громадсько-політичній

діяльності і в досить високому рівні ідеологічної культури, якого дійшов Кузьміч і над піднесенням якого вперто працює й нині. В цьому напевне треба шукати певних підстав того, що художня творчість Кузьміча тримається на досить високому рівні культурності та ідеологічної витриманості.

В. Кузьміч (національністю — білорус, народж. 1904 р.) походить із пролетарської родини залізничника-вилочника з містечка Бахмач.

1913 року батько Кузьміча помер, залишивши п'ятеро дітей. Кузьміч два роки пастухує і 1916 року разом з братом потрапляє до дитячого притулку в Полтаві. В інтернаті Кузьміч прожив понад сім років. Тут здобуває він початкову освіту та виробничий фах, працюючи то в чоботарській майстерні, то в друкарні.

Далі, вже в час самостійного життя, Кузьміч працює на виробництві, як учень токаря, потім підручний стругальника, близько 4-х років, аж поки не послала його комсомольська організація на відповідальну роботу. З 1924 року — член партії. 1925—29 року Кузьміч здобуває вищу освіту на юридичному факультеті Харківського Інституту Народного Господарства. З 1929 року працює над підвищенням своєї літературної та наукової кваліфікації, як аспірант катедри літературознавства Українського Інституту Марксизму-Ленінізму. Письменницька діяльність Кузьміча починається з 1925 року. За цей час видано 4 збірки його творів. В цих збірках деякі оповідання повторюються. Літературний доробок Кузьміча складається з таких речей: „Наган“ (повість); „Самогубець“ (оповідання); „Італійка з Мадженто“ (повість); * „Наталіна Круча“ („легенда Псла“); „Міна“ (оповідання); „Євстрат“ (оповідання); „Люди зимного моря“ (оповідання); „Вистава“ (нарис); „Польот над Кавказом“. 1928—29 р. написаний роман „Крила“, що його раніш друковано за назвою „Авіо-спіралі“ в українських журналах.

Літературну діяльність Кузьміч почав, як комсомольський письменник „молодняківець“. Для кількох своїх оповідань („Наган“, „Самогубець“, „Міна“ та ін.) Кузьміч використовує матеріал з комсомольського життя, такого близького і зрозумілого йому, і навіть в останньому романі „Крила“, що далеко вже виходить за рамки комсомольської літератури, віддає помітну увагу постатям комсомольців. Але вже з перших творів помітно, що комсомольською тематикою не обмежується творчість Кузьміча: він шукає й інших актуальних тем, поширюючи коло своїх спостережень.

Поруч з творами, присвяченими життю молоді, бачимо в нього данину темам громадянської війни — „Люди зимного

* Визначення „повість“ належить Кузьмічеві.

моря“, почасти „Італійка з Мадженто“, „Наталіна круча“. Увагу письменника притягує також тема інтернаціональної солідарності пролетаріату — в цьому пляні написані „Італійка з Мадженто“, „Хао-Жень“. В останньому творі маємо і певну спробу відгукнутися на події Китайської революції, що притягала тоді особливу увагу нашого суспільства.

Всі згадані тут повісті й оповідання — присвячені актуальним і сучасним як на той час, коли їх писано, темам; частина з них торкається „поточних подій“ соціально-політичних, що зберігають свою актуальність на недовгий час і швидко й неминуче поступається перед новими проблемами; такі твори, — особливо, коли вони не визначаються художньою глибиною, — так само хутко втрачають свою актуальність. Правда, такі речі, як повість „Наган“ і на сьогодні залишається досить цінним художнім документом.

Та Кузьміч відчуває, що така тематика, природня і потрібна для певного ступня розвитку і літератури і самого письменника, в ускладнених умовах і прискорених темпах соціального будівництва не може вже претендувати на першорядне значіння — і мусить поступитися іншим темам, що лежать найближче до основних на сьогодні проблем. Письменникова увага скеровується в бік виробничих тем, в бік будівництва, робітничого життя. Перша спроба на шляху до нової тематики є оповідання „Євстрат“; ширше розгортається нова тема в „Крилах“ — і це найвідповідальніший етап стилевих та тематичних авторових шукань.

Отже, тематичній еволюції Кузьміча притаманні є такі основні риси: чуле реагування на більшою чи меншою мірою актуальні питання сучасності, вперта праця над поширенням тематичних меж своєї творчості, відсутність тупцювання на місці і повторення тих самих тем (а це часто трапляється, коли письменник не має чіткої перспективи), наближення до виробничої тематики.

* * *

Вже в згаданих творах Кузьміча спостерігаємо ми спроби ширше трактувати й глибше розробляти мотиви, що їх згодом ми зустрінемо. Разом із тим уже тут виразно виявляються характерні для творчості Кузьмічевої ідейно-художні особливості. Найпоказовіші щодо цього є „Наган“ та „Хао-Жень“.

В оповіданні „Наган“ Кузьміч ретроспективно відтворює той стан політичної розгубленості та хитань, що його зазнала певна частина комсомольської молоді — та й не лише молоді — вихованої в умовах військового комунізму. Для багатьох пе-

рехід до неп'ї був несподіванкою, що видавалася за зраду всіх попередніх принципів. Звідси несприйняття неп'ї анти-непівські настрої, невміння опанувати нові методи боротьби. Ці настрої, достатньою мірою відбиті в літературі. Але виступ Кузьміча є цінне, цілком оригінальне явище саме тим, що він і в освітленні цього, перехідного періоду посідає самостійне місце. Кузьміч здолав відтворити ці суперечливі змагання в процесі переходу на нові рейки, визначивши це формулою: „треба переступити через наган“.

В цьому невеликому уривкові маємо правдиве трактування цього змагання:

Коли в серці моєму стикаються дві епохи й закликають до розуму я оглядаюся назад у минуле і вдивляюся ще пильніше в майбутнє. Серце не згоджується, заперечує всім своїм запалом, але розум фіксує прийдешні часи і кличе, кличе на нові шляхи.

Треба переступити через наган.

Ця дисциплінарна умова молотом стукає в мозок і серце заюшує кров'ю.

Треба переступити через наган.

Гостро, влучно, твердо. Так велить розум і мобілізує всі докази, всі думки, щоб і серце упевнити, що це так, а не інакше.

Треба переступити...

Знаємо, бо розум повстає, дошкуча своїм „треба“. Щож, раз треба — спробуємо

переступити...

... через наган...

Кузьміч яскраво показує труднощі розриву з минулим у Гната Батала, чекіста, партизана, що з наганом в руках пройшов через добу громадянської війни, зрісся з ним і не може зрозуміти та помириться з тим, що замість нагана треба братися до творів Леніна. І тут, у „Нагані“ Кузьміч виявляє вже одну з своїх характерних рис. Він міг би подати глибоку колізію у Гната Бакала, що не може позбутись нагана — друга часів громадянської війни. Але це не було б властиво для Кузьміча, що прагне не лише розкрити явище і загострити на ньому увагу, а за головне ставить дійти до синтезування його, дати йому вищу форму ідеологічно художнього завершення. Кузьміч не лише показує, а й засуджує. Це є характерна риса його творчості, це є певний раціоналізм у творчості панування мислення над почуттям. Як побачимо далі, це іноді зашкоджує Кузьмічеві досягти відповідної єдності форми та змісту. Але це робить характерним його оповідання саме з боку їхньої ідеологічної витриманості і сприяє її додержанню.

Часто, в наслідок колізії ми могли б сподіватися трагічної розв'язки, наприклад, психо-ідеологічна колізія у Батала настільки глибока, що можна було сподіватись його цілковитого

громадсько-політичного занепаду й розкладу. Така розв'язка була б композиційно цілком умотивованою. Але вона негативно б відбилася на ідеологічному рівні повісті і автор поступається ефективністю розв'язки для того, щоб витримати повість на певній ідеологічній височині. Батал переживає своє непогодження з неп'ю і нагануже є лише свідком про минулі героїчні дні. Так само, в оповіданні „Самогубець“ безробітного комсомольця чекає смерть. Це є його остаточне вирішення. Але втручання зовнішніх причин призводить до того, що інстинкт самооборони зберігає йому життя. І тут знову героя, що став ніби на есенівський шлях розв'язання колізії з життям через самогубство, автор змушує повернутись до активного громадського життя.

Кузьміч постійно уникає трагічної розв'язки і навіть там, де вона була б закономірною композиційно (наприклад, „Наталіна круча“), навіть там висновки авторові звучать бадьоро, він певен перемоги революційних сил і подає цю певність читачеві. Кузьміч ніби навмисне, навіть часто припускаючись зниження технічного рівня окремих творів, протиставить свою творчість тим письменникам, що так легко віддавалися занепадницьким настроям так охоче і часто зверталися до різних колізій з трагічними розв'язками, у яких головний наголос був на цій трагічності. Протиставлення занепадницьким настроям, відкидання нерозв'язаних колізій стає ніби головним підкресленим настановленням Кузьмічевих творів. Тут варто порівняти наган, як образ стику двох періодів соціалістичної революції — у Кузьміча й Сосюри.

Коли в Сосюри наган в руках є образ протесту проти неп'ї, образ антинепівських настроїв — художньо та ідеологічно від автора незаперечених, то в Кузьміча така функція нагану цілком заперечена; він дає зовсім інший психо-ідеологічний комплекс — переборення антинепівських настроїв. Ця тенденція до глибшого витриманого ідейно трактування тих явищ, з далеко меншою мірою такої витриманості — вже в літературі відбитих, є властивість Кузьміча, що про неї нам доведеться ще говорити.

В розгляданих творах Кузьміча спостерігаємо ще й інші прикметні риси, що повніше виявляються потім і в „Крилах“. З одного боку, маємо тенденцію до великої конкретності художніх образів, так що те чи інше оповідання дуже часто виглядає, як розповідь дійсних фактів, що їх спостерігав автор, при чому ця розповідь набирає іноді протокольного характеру. Така схильність до фактографічності має певні позитивні сторони, але разом у ній захована й певна небезпека: автор настільки захоплюється фактичною стороною, що забуває про потребу в художній типізації і цим порушує художню

цілість твору. Таке порушення зустрічаємо у Кузьміча незвідка. Перед ним стоїть завдання — не уникаючи використання фактичного матеріалу, намагатися подавати його художньо-перетвореним, пропущеним через призму емоційно-художнього сприймання.

Разом із тим спостерігаємо й інший нахил: спроби художнього відтворення тих подій і ситуацій, що для автора дуже мало знайомі і матеріал для них запозичений через другі руки. Критика відзначила в Кузьміча тенденції зробити оригінальнішою свою тематику, надаючи їй певних рис екзотичності („Хао-Жень“, „Люди зимного моря“ та інші). Слід визнати, що екзотика ніколи не стає для Кузьміча самоціллю. Завжди використовувана лише як допоміжний матеріал, вона не стає настирливою, не відрізає увагу читача від основного настановлення тої чи тої речі. Та це й на краще — через те, що екзотика у нього не є ні оригінальна, ні цікава. Можливо, що тут певну роль відіграє й те, — це вже вказувала критика, — що екзотичний матеріал Кузьміч бере не з власних спостережень, не з перших джерел; тому матеріал втрачає свою безпосередність та виглядає іноді штучним.

Тут авторова фантазія не в силі заступити конкретне знання. Це спричиняється до того, що в описуванні мало знаних авторів подій, людей і оточення він часто не йде далі загальних характеристик, не конкретизує художньо образів і цим, знову, шкочить художній цілості своїх творів. Слід сказати, що на цю сторону Кузьміч звертає певну увагу і вже в „Крилах“ виступає з більшим безпосереднім практичним досвідом.

В перших оповіданнях зустрічаємо так само те, що подекуди повторюється потім у „Крилах“ — різку контрастність у змалюванні основних типів. Кузьміч не дає всебічного художнього висвітлення їх. Він звертає увагу лише на ті риси, що мусять підкреслювати основну композиційну функцію типа. Коли це постать позитивна, Кузьміч помічає і витворює у неї лише риси позитивні. Коли вона негативна, то негативність ця так само абсолютно підкреслена. Такий спосіб, певна річ, не на користь художніх типів. Така різка контрастність не забезпечує психологічної правдивості їхніх вчинків; тут надто відчувається схематизм і авторова тенденція, автори втручання в розвиток дії.

Це втручання зустрічається часто і в іншому вигляді. Автор надто простолінійно підкреслює свої симпатії до типів позитивних, не віддаючи достатньої уваги художньому відтворенню і висвітленню їх. Поведінка героїв часто буває не зовсім умотивована. І в „Хао-Жені“ і в „Італійці з Мадженто“ в патетичних висловлюваннях героїв відчуваємо часто чимало надуманості і раціоналізму.

Не досить критично ставиться іноді Кузьміч до використання трюкових моментів і сюжетного загострення. Приклад — хоч би боротьба Люції з двома чоловіками — полковником та радистом, в „Італійці з Мадженто“; беззбройна, вона проте обох їх перемагає і замикає, щоб встигнути підняти матросів на повстання. Це виглядає неправдоподібно.

Нарешті, можна відзначити загальну стилеву нерівність у Кузьміча. В одних випадках маємо в нього суто-реалістичне відтворення типів і подій, в інших, правда рідших, автор вдається до манічних засобів художнього письма, хоч, правда, схильність до таких засобів в окремих випадках не порушує загального реалістичного настановлення Кузьмічевої творчості. Загалом, не можна сказати, що Кузьміч остаточно закріпився на певних стилевих позиціях. І навіть в „Крилах“ — де автор входить в смугу інтенсивних стилевих шукань — вони ще далеко не завершені.

З таким художнім баянсом вступає Кузьміч у дальший етап свого творчого розвитку, що знаменується появою великого роману „Крила“.

Ще не вийшовши окремою книжкою, цей роман уже дістає високу оцінку від критики, що розглядала його, як видатне літературне явище нашого часу, поруч з іншими творами, як, наприклад, роман „Міжгір'я“ Івана Ле, „Кучеряві дні“ Кириленка, „Диктатура“ Микитенка, як твір, що відгукається на гострі проблеми нашої сучасності. На підставі першої редакції роману, друкованого під назвою „Авіо-спіралі“ в „Молоднякові“, „Червоному Шляху“ та інших журналах, прихильно оцінювали його А. Хвиля („Критика“, 1928, № 11), Ю. Савченко („Критика“, 1929, № 4), Л. Підгайний („Літературна газета“) та інші. Критика розглядала роман, як помітний крок вперед у творчому розвитку письменника. Коли взяти до уваги, що роман задуманий і написаний був на багато раніше, ніж він з'являється в світ, треба визнати: Кузьміч є один із перших письменників, що здолав зробити вчасний і в основному вдалий поворот до розв'язання найактуальніших тематичних та художніх шукань сучасної української революційної літератури.

Цей поворот до нової тематики автор робить цілком свідомо, виходячи з розуміння основних завдань сучасної літератури. Ці завдання, на думку автора, зокрема в тому, щоб література йшла на рівні з сучасністю і підштовхувала тих, хто за нею не встигає. Цю думку висловив автор у своїх зауваженнях „Перед польотом“ — поданих, як вступ, до роману. Іронічно звертаючись до Надрики, автор пише:

Виходить, я схибив із шляху пролетарської літератури уже тому, що взявся за авіацію і винахідництво і викриваю помилки Надрик. Мо-

вляв, авіація ще не для нас. Помилися „блистательний авіо-цезаре! Я мушу йти з добою, я не хочу швендяти в хвості. Можливо, я іду в лавах так близько, що наступаю на ноги вам, Надрико, і подібним до вас. Ви кривитесь і лається. Гаразд. Я наступатиму вам на заклади, доки не змушу йти швидше, доки ваша нога не потрапить в єдиний такт нашого будівничого колективу (розрядка моя — Г. О.).

Не можна не погодитися з тим, що література справді мусить йти з добою, а не швендяти в хвості нас, хоч для декого це є ще проблема.

Тут В. Кузьміч також досить влучно визначив своє особнє місце, особливе настановлення своєї літературної творчості. Він підкреслює своє намагання художньо висвітлювати найактуальніші теми сучасності, що надовго зберігають своє значення і переростають ті події тих людей, які викликали їх до життя. Тут же він заявляє:

Почасти я заздрю попередникам, вони писали про далеких і про сучасне, що учора стало минулим. Ми ж мусимо творити про сучасне, що є сьогодні, і про сучасне, що триватиме і завтрашній день.

Тут маємо високу ступінь свідомості письменника, що береться до розв'язання найпекучіших проблем літератури. Навіть тоді, коли ці заміри авторів не цілком реалізуються в самій художній продукції, — ця риса, проте, є одна з найважливіших серед тих моментів, що забезпечують правдивий шлях зростання для молодого письменника.

В праці над новим своїм романом Кузьміч зробив серйозну спробу перебороти мінуси, що їх спостерігали ми в його попередній творчості. Він поєднав пильну роботу над художнім оформленням роману з ретельним вивченням того фактичного матеріалу, що ліг в його основу. Для роману Кузьміч використав дані шахтинської справи й інші матеріали, зв'язані з викриттям бюрократизму та шкідництва в різних ділянках народного господарства. Автор віддає велику увагу безпосередньому ознайомленню з авіо-промисловістю, вивчаючи її на протязі півтора року. До участі в опрацюванні роману автор притягує винахідника еліптичного крила тов. Калініна (він же основний герой роману — Костенко), підтримує тісний контакт з робітниками й літунами, запозичаючи в них досвід і перевіряючи разом з ними свої висновки (Тов. Калінін, наприклад, є один із перших редакторів роману). Автор безпосередньо знайомиться з літунською справою, беручи участь у численних польотах, — в тому числі у великих перельотах над Кавказьким хребтом 1928 року на радянському літакові.

Так само й художньому оформленню роману віддає автор чимало сил і уваги. Теперішнє видання являє собою другу редакцію роману, деякі частини перероблювано по декілька раз. Можна сказати, що й у такому вигляді роман не досяг

іще повної досконалості і що в процесі дальших видань він іще потребуватиме великої роботи. Але вже самий факт такого уважного ставлення до роботи характеризує автора позитивно.

Тема, що її висвітлюється в романі, оригінальна для української літератури не лише своєю безпосередньою новістю (літунська справа, будівництво авіо-промисловости, конкуренція радянської й закордонної промисловости, авіаційні бої тощо). Оригінальний роман і тим, що він охоплює широкий обсяг часу, дії й матеріялу і має виразно підкреслене сучасне тло. Своєрідність роману і в тому, що автор намагається надати найбільшій життєвості й правдоподібності всім ситуаціям, типам, їхнім вчинкам, поглядам і бажанням. Автор настільки наближує роман до відтворення дійсних подій, що іноді дуже прозоро замасковує окремі широко відомі явища й факти. Наприклад, цілком ясно, що Роньє є відомий німецький авіо-підприємець Дорньє, його тип літака, „Роньє-Ракета“ є справжній „Дорньє-Комета“, який літає по повітряних шляхах України. У Костенкові легко пізнати винахідника Калініна. Усі події відбуваються у справжньому Харкові, у справжньому Києві і справжній Одесі, що виступають у автора як Центрград, Дніпроград і Мореград.

Така точність і реалістичність роману іде, безперечно, йому на користь, бо поживляє й заінтриговує увагу читача, а також полегшує йому розшифрування ситуацій та художніх образів. Але разом це й надто ускладнює становище письменника і чимало побільшує вимоги до роману. І справа не лише в тім, що письменника може легко спіймати читач, краще, ніж автор, обізнаний у спеціальних справах, а й у тому, що художнє відтворення подій і оточення сьогодняшнього дня, таких близьких і знайомих усім нам, є взагалі справа надто відповідальна і вимагає високого уміння з боку письменника. Найбільша трудність у тому, щоб дати справжню художню річ, а не звичайний художній репортаж, позбавлений конечної для справжнього мистецького твору художньої типізації.

Слід визнати, що автор не завжди уникає цієї небезпеки. Особливо виявляється це в останніх частинах роману, наприклад, у польоті над Кавказом, чи в усіх тих житлових поневіряннях Костенка, Штепіної та Фогеля, що про них надто вже натуралістично розповів автор. Не можна визнати й що всі ці подробиці є в романі композиційно виправдані. Вони, навпаки, обважнюють роман і шкодять його художній цілості. Можна було б навести ще чимало прикладів таких зривів у бік репортажу, які є в романі. Вони лише підтверджують особливу складність і відповідальність побудови роману на широко відомому фактичному матеріялі. Слід підкреслити не

стільки оці зриви, скільки те, що автор сміливо взявся до такої складної справи і великою мірою спромігся її подолати.

Приклади окремих ляпсусів авторових уже відзначувано в критиці. Зокрема тов. Хвиля в „Нотатках про літературу“ („Критика“ 1928, № 11) вказував на загальні труднощі, що стоять перед автором, і на конкретні його помилки.

Звичайно, можуть знайтися аматори, що старанно підраховують усі випадки подібних дефектів і на підставі цього оголосять роман за халтуру. Але справжні завдання марксистської критики є не стільки звертати увагу на дрібні хиби (вони є явище прикре, надто коли часто повторюються, але їх усе ж легко можна виправити), скільки виявляти основні ідейно-художні особливості твору і розглядати його, як ціле явище на фоні загальних прямувань художньої літератури. Так підходячи, мусимо визнати позитивні сторони Кузьмічєвого твору, хоч і так само рішуче мусимо відзначити помилки, вимагаючи їх виправити.

З боку тематично-композиційного треба відзначити складність побудови роману. Він охоплює надзвичайно широке соціально-економічне, соціально-політичне й технічне тло. Маємо тут ряд проблем, поставлених і розв'язуваних у цих трьох плянах. Тут проблема технічна — винахідництво, назрівання ідеї винаходу, її здійснення в проектних накресленнях і плянах, будування на їх підставі літака — в несприятливих обставинах, в умовах браку матеріялів тощо. Маємо вдало висвітлені й підкреслені технічні властивості і переваги літака нової конструкції, все це — від моменту зародження ідеї нового типу крила аж до її остаточної перемоги й реалізації — автор відтворює досить влучно і переконливо.

Економічні справи так само, переплітаючись з іншими проблемами, проходять через увесь роман і становлять одну із складових його ліній. Автор розкриває перед нами одну з ділянок соціалістичної реконструкції нашої техніки та народного господарства. Проблему авіації ставить він і як проблему технічну, і як проблему соціально-економічну — так само, як ставлять пролетаріат та його партія. Проблему реконструктивну автор висвітлює в ускладненому пляні. З одного боку маємо висвітлення позитивних процесів реконструктивної доби: винахідництво, будування радянської авіації, боротьба за неї та за її самостійне існування. З другого боку — висвітлення тих труднощій і негативних моментів, що стоять на шляху соціалістичного перебудування країни.

Основні проблеми, що тут вплітаються в роман, такі: технічна відсталість і наша залежність від закордону, потреба перобороти цю залежність і труднощі, що стоять на цьому шляху. В романі ці труднощі показані як конкурентні

заміри й заходи німецької фірми — капіталістичної сили, що тисне на нас з зовні. Автор виявляє спорідненість діяльності внутрішньої економічної контр-революції в Авіо-синдикаті, шкідницької її роботи — з цими капіталістичними силами. Поруч із цим автор ставить проблему боротьби з бюрократизмом, висвітлюючи бюрократичну організацію роботи апарату Авіо-синдикату, організацію, що перешкоджає піднесенню радянської авіації і разом з тим сприяє об'єктивно економічній контр-революції.

Маємо тут переплітання бюрократичної обмеженості, тупости й самодурства із сліпим захопленням та схилинням перед Заходом та його технікою, і з свідомою економічною контр-революцією, з службою адміністраторів радянської авіо-промисловості капіталістичному Заходові.

Ця діяльність висвітлюється в постатях Надрики, директора авіо-заводу, на якому провадиться робота над Костенковим винаходом, Клейстера — контр-революціонера, білогвардійця, що проліз у партію і став керівником Авіо-синдикату, щоб здійснювати свої шкідницькі контрреволюційні наміри. Сюди належать і інші постаті чиновників Авіо-синдикату, що стають шкідниками більше через свою обмеженість і тупість і такі-от „партійці“, як Секретарик и Секретаренко, що хоч і мають партійні квитки, але не розуміють справжніх шляхів будівництва радянської авіо-промисловості і сліпо захоплені високою технікою Заходу, стаючи через це сліпим знаряддям у руках Клейстера і Роньє. Тут також виступають і постаті Орлова, колишнього білогвардійця, що в інших умовах, під належним керівництвом міг би бути лояльним спецом, а в руках Клейстерових служить його замірам. Є тут, нарешті, й авантюристка Фріда Шотер, що пригрівається коло радянського апарату. Разом з цим маємо й інші форми виявлення бюрократизму та об'єктивно ворожих нам дій, що стаються в наслідок не свідомого шкідництва, а класової не-далекосягlosti, переваги особистого над громадськими інтересами. Це спостерігаємо в діяльності Стояна, партійця, та його групи, що свою особисту образу поставили вище за громадський інтерес.

Кузмич подає тут складно побудовану і глибоко трактовану проблему боротьби з бюрократизмом в її діалектичній зв'язаності з іншими труднощами, які виростають на шляху соціалістичного будівництва, проблему, що на сьогодні є така актуальна і ще не один рік має бути за об'єкт нашої пильної уваги й постійної боротьби.

Дальше коло проблем, поставлених у романі, це є проблеми, зв'язані з висвітленням соціальних сил, що діють у процесі соціалістичної реконструкції — і тих, що її стимулю-

ють, і тих, що її гальмують. Тут, знову, автор поширює межі теми, показуючи різні ступні шкідництва й різні типи шкідників, починаючи від свідомих ворогів соціалістичного будівництва і кінчаючи такими його „друзями“, що об'єктивно діють проти нього. В романі виступають капіталісти Німеччини та їхні агенти, наші „власні“ контрреволюціонери й бюрократи, з одного боку, та робітники, технічна інтелігенція, комсомольці й партійці України в союзі з робітниками Німеччини — з другого.

Романові отже властиві є чималий тематичний обсяг і тематична складність; отже дія розгортається в ньому, в межах досить тривалого періоду — починаючи з доби військового комунізму і громадянської війни, через добу неп'ї і завершуючись нашими днями, недавніми справами економічної контрреволюції, що її розглядає радянський суд, і перемогою літака радянської системи, що про неї ще недавно чимало писано в радянській пресі. Все це мусить зробити роман особливо актуальним.

Позитивна риса роману „Крила“, є те, що поставлені в ньому проблеми автор висвітлює і художньо відображає на широкому соціальному тлі. Коли порівняти трактування бюрократизму в Кузьміча з іншими аналогічними спробами в українській літературі, ясні стануть його переваги. Свого часу велику увагу читачів привернув до себе роман Гр. Епіка „Без ґрунту“, що так само ставить проблему бюрократизму. Та бюрократизм у Епіка подається на звуженому соціальному тлі, самі постаті бюрократів, приклади бюрократизму та шкідницької діяльності, що подані в романі „Без ґрунту“ є не дуже показові з погляду соціального підґрунтя й обличчя бюрократизму. Безпосередньою „жертвою“ бюрократизму стає тут окрема особа, нездатна протистояти хижим замірам провінціального бюрократа. Звичайно, всякі соціально-негативні прояви мусять зустрічати засудження, усіх їх треба художньо висвітлювати, щоб допомогти їх переборювати. Але ясне й те, що найбільшу актуальність має боротьба, скерована проти найпоказовіших й найхарактерніших проявів того чи того суспільного зла — і що викриває глибинне його соціальне коріння. Тільки таке художнє відтворення може претендувати на ширше значення.

Не можна визнати, що Епик у своєму Василі Івановичі спромігся дати діалектично-завершений літературний тип бюрократа. Так само не здолав він художньо відтворити найістотніші риси бюрократизму. Роман „Без ґрунту“ в цілому свідчить про недостатню ширину соціального круговиду, яка перешкодила авторові художніми способами відтворити соціальний процес у всій його складності і глибині.

Інакше підійшов до висвітлення бюрократизму Кузьміч. Він здолав внести нові моменти до художнього трактування цієї нової і відповідальної для літератури проблеми, одночасно піднісши її до високого ідеологічного рівня.

Він викриває глибокі соціальні коріння бюрократизму, вбачаючи їх не в учинках окремої зловмисної особи, що задовольняє свої егоїстично-міщанські смаки й прагнення, а трактуючи ці корені перш за все в аспекті жорстокої класової боротьби; різні прояви бюрократизму висвітлює автор на тлі складного переплітання різних класових сил.

Небезпека, що її несе бюрократизм, висвітлений у романі Кузьмічевому, має вагу не для окремої особи, для цілого народньо-господарчого життя, загрожуючи внести в нього руїну й дезорганізацію. Цікаво, що переборення бюрократизму у Кузьміча здійснюється не так механічно, як у Епіка — за допомогою втручання ДПУ, а в процесі і в наслідок живо відтвореної класової боротьби, в якій беруть участь досить широкі кола пролетаріату, радянської інтелігенції, партійці, комсомольці та нові фахівці. Кузьміч не боявся показати всі труднощі, що стоять на шляху боротьби з бюрократизмом. Він не применшив його небезпеки і сили бюрократичної інерції; навпаки, він іноді її аж надто підкреслює. Автор здолав також показати, що перемога над бюрократизмом не так легко дістається і що її неможна дійти самими лише заходами зверху. Тому можна сказати, що в Кузьміча ми справді маємо першу, найбільше вдалу з того, що є в нашій літературі спробу художнього висвітлення проблеми бюрократизму та шкідництво, трактовану на широкій соціальній основі — в дусі марксистського розуміння цього суспільного явища.

* * *

Неможна, звичайно, перебільшувати успіхи Кузьміча. Наша література взагалі дає лише перші приклади художньої типізації глибоких соціальних процесів сучасності. Щодо цього, досвід цілої нашої літератури й окремих письменників — ще надзвичайно малий. Ми на сьогодні маємо лише перші спроби наблизитися до справді художньо переконливого і поглибленого відбивання цих процесів. Кузьміч один з перших спромігся дати твір, що з цього погляду можна розглядати як одне з помітних досягнень пролетарської літератури, на сьогодні. Але цей твір має, безперечно, й багато недосконалостей і не всі з них даються пояснити „об'єктивними обставинами“.

Велику частину художніх зривів, що є в романі, можна пояснити недостатнім іще умінням автором подати вичерпну

художню характеристику соціального процесу, подати саме так, щоб звернути увагу на головне, не розпорошуючи цієї уваги на деталі, що не розвивають художнього образу, одночасово ускладнюючи його сприйняття. В характеристиках окремих явищ автор дуже часто подає багато зайвих рис; і в сюжетному розвитку маємо ряд ситуацій, які не допомагають його розгортанню і які можна було б без шкоди вилучити: це тільки сприяло б більшій виразності в розгортанні дії.

Щоб найповніше схарактеризувати Надрику, автор вживає різноманітних і численних способів, від вказівок на його непівські наміри, а Іа-цезарівську пиху і до мотивів захоплення пончиками та жіноцтвом. Надрика виступає, як тип тупого бюрократа, що шкодить не стільки свідомо, скільки через свою політичну обмеженість. І ті приклади, що їх автор подає для характеристики Надрики, саме із цього боку є доречні й потрібні. Але зовсім мало дають для характеристики Надрики такі епізоди, як, наприклад, пивна дуеля його з Орловим, ночівля у повії в Харкові, перетворення його з директора авіаційних заводів на співака харківських естрад. Ці приклади можуть свідчити про бажання авторове найбільше підкреслити негативне ставлення до Надрики, але вони не допомагають поглиблено художньо трактувати цей тип та й сюжетно-композиційно розгортати роман.

Велике число постатей, що діють у романі, на перший погляд ніби імпонує, підкреслюючи ніби складність розгорнутих у ньому ситуацій. Але насправді це ускладнення іноді буває зайве і маємо іноді або перебільшену деталізацію у висвітленні постатей другорядних, або запровадження й таких постатей, що є зайві зовсім.

Це стосується, прикладом, до Дейнеки, що через нього Надрика здійснює свої шкідницькі заміри. Автор із Дейнеки намагається зробити типа, що його композиційно-сюжетна функція в романі надто обмежена. Дейнеку змальовано як тип людини, що за громадянської війни був активним борцем за радянську владу, але тепер втрапив ґрунт і стає безвільним знаряддям у руках Надрики. Слід відзначити, що таке переродження Дейнеки, скільки воно не висвітлене глибше, не є художньо переконливе; з другого боку — підкреслення цього переродження мало що дає для характеристики бюрократичних метод Надрики.

Так само сумнівна є доцільність введення в роман і деяких інших постатей. Вони так і залишаються невикористаними в пляні композиційно-сюжетного розгортання роману, як от, наприклад, Вальтер Скальд, — роля його, вплив його на події до кінця залишаються загадкові. Дещо перебільшена, наприклад, увага до такої постаті, як Фріда Шотер. До того ж

і страктовано її дуже непослідовно. Автор вважав чомусь за кінечне подати характеристику світогляду Шотер та його еволюції. Але про це потім він забуває і Шотер, що на один момент виглядала, як людина, що перероджується в напрямку сприймання радянської дійсності та зростання з новим здоровим радянським суспільним оточенням, ця Шотер далі знову діє, як звичайнісінька собі міщаночка, що шукає для себе теплішого притулку. Намагався автор дати й деякі натяки на участь Шотер у контрреволюційній діяльності та навіть на те, що вона виконує тут якусь відповідальну функцію, але потім знову цього моменту не розвиває.

Ціла велика частина роману, присвячена „провині“ Отто Фогеля, його діяльності в Німеччині та втечі до СРСР,— дуже мало виправдана в романі. Автор мав на меті у цій частині подати приклади інтернаціональної пролетарської солідарності, з одного боку, та розкрити і композиційно виправдати постать Фогеля. Перший замір показати зразки інтернаціональної солідарності й підтримку радянської авіації від німецьких робітників сам собою є цікавий і доречний. Але можна було зробити це далеко економніше і зовсім не потрібно було для цього вводити постат Фогеля. А тимчасом він забрав чимало уваги. Всі ці моменти з руйнацією німецької авіо-промисловості в наслідок версальської угоди, розгортання діяльності Роньє, „злочин“ Фогеля, що виступав свого часу як агент Роньє, ідейна еволюція Фогеля, що ступнево переростав із соціал-патріота на прихильника радянської влади і комуніста,— усе це в загальному пляні роману дає надзвичайно мало і без потреби перевантажує його. Особливо мало виправданий є детальний опис Фогелевої еволюції, а так само й детально протокольне пояснення, чому і як попав Фогель до Радянського Союзу, надто, що автор захопився тут мало-ймовірним трюкізмом (втеча Фогеля від поліцаїв).

Так само й роля в Радянському Союзі в загальному пляні боротьби за винахід досить невиразна і в композиційному пляні є зайва.

Він по суті ніякої функції тут не виконує, хіба що інтригує своєю постаттю Мар'яну, робітників ДПУ і, нарешті, читача. Але ця інтрига, так само, побудована на піску і нічого не дає в загальному пляні роману. Єдине, чим виправдує себе в романі Фогель, це його участь у любовно-романтичній інтризі, що закінчується щасливим одруженням з Мар'яною. Але для цього чи варт було витратити на нього стільки уваги?

Цікаво, що й тут автор не використовує своїх власних попередніх натяків і деяких сюжетних можливостей. В діяльність Костенка часто втручається Вальтер Скальд, що удає

себе друга „костенківців“, прихильника розвитку радянської авіації, а насправді є агент Роньє. Вальтер Скальд встигає показати себе Костенкові за друга і втручається в його діяльність, фактично шкодячи їй. Дійсне обличчя Скальдове відоме Фогелеві, так само, відомо й те, кого він удає з себе тут на Україні. Тому просто незрозуміло, чому ж Фогель, будучи в дружньо-близьких стосунках з Костенком, не відкриває йому очей на Скальда. І ця колізія, що на неї був натякнув автор, між Скальдом, агентом імперіялізму й Фогелем, представником німецького робітництва, що симпатизує радянській країні,— так і залишається не зреалізована.

В освітленні головних типів роману спостерігаємо так само іноді порушення сюжетно-композиційної дисципліни. Це іноді набирає більшого значення, ніж звичайна композиційна непорядкованість.

Автор надто детально висвітлює всі труднощі й перешкоди та етапи змін настроїв Костенкових у боротьбі за здійснення свого винаходу. Маємо надзвичайно велике нагромадження цих перешкод: обвинувачення в плягіяті, опір і переслідування від Надрики Клейстера, хвороба й нервова виснаженість через надмірну працю і т. д., та все хоч якоюсь мірою виправдується в романі і сприяє реалістичності його побудови. Але далі автор вдається в „понадреалізм“, уважно й докладно описуючи харківські житлові та трамвайні труднощі, причому за фінал перешкод, що виникають на шляху Костенка, є його поранення, коли він зірвався з переповненого трамваю. Такі моменти відіграють негативну художню функцію і знижують художній рівень роману. Тут авторові шкодить та протокольність і нахил до вичерпної реєстрації фактів, без відповідно організованого їх добору, що про неї ми вже згадували, розглянувши раніші твори Кузьміча.

Такі моменти спричиняються не лише до зниження художнього рівня, а певною мірою й до спрощення ідейної концепції роману. Надто велику увагу віддаючи дрібним вибрикам Надрики проти Костенка, чи таким „труднощам“, як трамвайні катастрофи, автор цим самим знижує певною мірою аспект тої боротьби, що її провадить Костенко із пляну соціального роману до детективного. Дрібниці тут затушковують подекуди основне настановлення і основні лінії розвитку роману.

Відчувається якась нерівність і непевність у подаванні й висвітленні основних персонажів і це є вияв не лише недосконаlosti суто-композиційної, а й свідчить про те, що автор сам іноді вагався, визначаючи ту чи ту функцію своїх типів. Слід припускати, що автор, беручися до писання роману, не продумав до кінця схеми його розвитку та функцій його персонажів; вона вияснилася вже в процесі самого писання.

Тільки цим і можна пояснити частково вже відзначувані розриви і суперечності в характеристиках окремих постатей.

Такі зриви часто не лише справляють враження недоробленості роману, а й відбиваються і на ідеологічній його концепції. Це позначається дуже виразно на тому, як розгорнено в романі постаті Клейстера, Надрики та інш.

Із загального контексту виходячи, маємо підстави сприймати Клейстера як виразника контрреволюційних сил, що всоталися до нашого апарату і намагаються спрямувати його проти соціалістичного будівництва. Клейстер є свідомий агент контрреволюції, свідомий шкідник. В такому пляні, в основному, й освітлено Клейстера. Але разом маємо ряд суперечливих рис, ряд розривів. Автор іноді ніби забуває про своє основне трактування цього типа і подає його то як просту людину, що служить західньо-європейському капіталові не з одверто контрреволюційних міркувань, а несвідомо, через свою засліпленість зовнішньою імпазантністю індустріального заходу, то „як радянського ліберала“ із своєрідним світоглядом крайнього право-опортуністичного типу (Автор так і каже: „Клейстер давно вже зробився радянським лібералом“). А світогляд його характеризується так:

Він вважає, що боротьба скінчилася і замість неї почалося співробітництво передових груп радянських клас. Позапартійний Орлов такий же чинник нового життя, як і комуніст Костенко. Інтелігенція, як робітнича, так і селянська, має сполучити свої зусилля і взяти справу матеріальної й духовної культури до своїх рук, щоб утворити єдину групу інтелігенції і, нарешті, змусити відсталі елементи робітничої класи поважати себе. Яке протиріччя — думав Арнольд Карлович, — інтелігенцію запросили до участі в революції, а разом з тим немає найганебнішої лайки, як „гнилий інтелігент“, „інтелігенщина“.

Значить, треба поєднати зусилля Орлова, Стояна і Костенка.

Цю концепцію неможна, звичайно, визнати за правдиву, пролетарську. Але ще менше вона відповідає логіці свідомого контрреволюціонера, агента імперіялістичної буржуазії, яким має виглядати в романі Клейстер.

З приводу Костенкового винаходу Клейстер міркує так:

Гм... Вже буде і напевне без грошей. Чорт забери, треба вітати цю сміливу, вперту людину допомогти будівникам і санкціонувати від УкрАС'у ту безсумнівну, чудову працю.

...Арнольд Карлович всіма силами підтримував би Костенка, але повстає питання, чому він обійшов колектив і не утворив умов для роботи Стоянові та Орлову?

Як бачимо, тут ставлення до Костенка зазначають цілком ніби ділові і в усякому разі „об'єктивні“, як на думку Клейстера, міркування. Ніякої упередженості людини, що ставить собі завдання шкодити авіації, тут не бачимо, а на справді відомо, що на протязі всього роману Клейстер діє саме як свідомий шкідник.

Отже, маємо в автора певну непослідовність щодо характеристики одного з основних типів роману. Ця непослідовність має велике значення, бо замазує справжню соціальну функцію, яку виконує Клейстер. Вона замазує його контрреволюційну роль, як агента інтересів буржуазії в радянському апараті, підмінює це ролю людини, шкідництва якої не є навмисне.

Так само непослідовно схарактеризовано й Надрику. Як то можна розуміти з загальної концепції роману, це мусив бути тип бюрократа, не позначений рисами одвертої контрреволюційності. Це в усякому разі не пасувало б до Надрики — здається, старого члена партії, що прийшов до неї іншими, ніж Клейстер, шляхами. В основному автор характеризує Надрику саме як такого обмеженого, збюрократизованого партійця. Але іноді він уже надміру зливається з Клейстером, виявляє надто велику активність у шкідницькій діяльності, що набирає одвертого характеру. Іноді Надрика виглядає як шкідник не лише своїми об'єктивними діями, а, до певної міри, й суб'єктивними намірами. Тимчасом як змальовуючи його як тип бюрократа краще було б обмежитися показуванням лише об'єктивно шкідницького характеру діяльності Надрики і цим самим зберігти до кінця його особну типовість, порівняно з Клейстером — типом активного, свідомого шкідника.

Сумнівним видається й трактування участі Стояна та Орлова у цькуванні Костенка. Її освітлено так, що Орлова, колишнього білогвардійського офіцера, витягує на контрреволюційний шлях Стоян, член партії, зовсім далекий своїми суб'єктивними намірами від якихось ворожих радянській владі дій. Тут певною мірою сплутано співвідношення класових сил. В такому освітленні постать Орлова і його діяльність випадає з плану розгортання контрреволюційної діяльності групи Клейстера. Чи не правдоподібніше виглядала б протилежна ситуація — коли б Стоян і його група, що поставила свої суб'єктивні інтереси вище за інтереси загальні і через те не добачила об'єктивної корисності діяльності Костенка, коли б ця група підпала — з допомогою Орлова — під вплив контрреволюційних сил. Тоді обличчя Орлова і Стояна та їхня діяльність виступала б на загальному тлі розгортання класової боротьби, що лежить в основі роману. В автора вона з цього аспекту випадає, виступаючи як функція групової боротьби, що не має ширшого значення.

Така непослідовність знову свідчить про те, що автор не досить ясно усвідомлював собі схему діяння соціальних сил, освітлюваних у романі; з цим зв'язана певна невизначеність, що затушкує і знижує загалом вірне ідеологічне настановлення роману. Коли порівняти ту функцію, яку мусив відо-

травати в романі Орлов, згідно з першою редакцією, то видно, що потім автор уже більше усвідомив потребу підкреслити постать Орлова, як негативну. Але все ж до кінця ще не дійшов. У старій редакції Орлов виступає, як співробітник Костенка. Костенко пропонує Орлову співробітництво і той радо приймає його; коли Костенкові —

Орлов був потрібний, як чулий спеціаліст, то Орлов потребував комуніста, щоб мати захист на випадок цькування його, як колишнього „білого літуна“. Власне, ганебна пляма „білий літун“ була знята з того часу, коли він відrobив в авіо-парках покладену кількість „чорної роботи“. Його реабілітувало ДПУ, але слухи неслись попереду його і він природно мав зацікавленість захоронити товариські стосунки з комуністом Лукою... Косенко... натрапив на Орлова, що після полонення широко погодився працювати на користь Української Радянської Республіки.“ (розрядка моя — Г. О.)

Автор більше виграв би, коли б до кінця довів трактування Орлова, як типа, що діє більше свідомо на боці Клейстера. Нарешті спостерігаємо й виразні суперечності в характеристиці Орлова. Один раз автор говорить про „добродійність колишнього білого літуна“, цим ніби підкреслюючи його остаточний перехід на сторону радвлади; та далі Орлова схарактеризовано інакше, він „твердо тримався старого світогляду, що майже не змінився за час роботи з більшовиками“. Такі „суперечності“ можна розглядати як вияв авторового недогляду.

Наприкінці роману маємо два розділи „Шість тисяч метрів“ та „5 тисяч клм. на радянському літакові“. Вони подані як закінчення роману, але виглядають більше як додатки, лише деякими моментами поєднані з розгортанням роману. Автор міг використати матеріал цих розділів, цілковито його переробивши; а в такому вигляді вони порушують плян роману надто що дія в них дещо повертається назад.

Ознаки старого способу контрастного подавання типів, що зустрічається в перших оповіданнях Кузьміча, маємо, і в „Крилах“, але в далеко меншій мірі. Він виявляється тут, головню, в постаті Мар'яни Штепи; вона подекуди зромантизована й подана, як абсолютний носій добродійності. Мар'яна так і думає про себе: „Вона втілює в собі певний принцип комсомольської сумлінності“. Але поруч спостерігаємо й інше — ознаки свідомого намагання авторового уникнути цієї вади. Всіх основних персонажів — Клейстера, Костенка та інші. — автор намагається трактувати реалістичніше: вони не позбавлені в нього хитань і суперечностей, спричинених чи зовнішніми факторами, чи порушенням внутрішньої рівноваги.

Цей крок є, безперечно, явище позитивне; він свідчить про те, що автор, зростаючи, відштовхується від своїх по-

передніх помилок. Та треба сказати, що автор тут удався в протилежну скрайність. Ми вже згадували, що між Клейстером „радянським лібералом“ і Клейстером шкідником — немає поєднання. Занадто підкреслені вагання Надрики: він щось із десяти разів покладав не перешкоджати Костенкові, але знову продовжує цькування. Та особливо великий „перебор“ помічаємо в постаті Костенка. В протилежність до попередньої ідеалізації типів маємо тут забагато негативних рис та хитань, це знову не пасує до загальної функції його в романі, а по-друге уневиразнює його, як позитивну постать. Зустрічаємо часто такі репліки, що мають характеризувати часте порушення психічної рівноваги в Костенка: „Рятуйте, не маю сил!“ „Сумнівам немає краю, серце розривається на шматки“. „Як ошпарений вискочив Костенко з синдикату. Одчай знову опанував його“. „Виходить, він не має ніяких засобів пробити крижані мури, розтопити їх жаром власної роботи“ — і т. ін. Нарешті Костенко тільки випадково не скінчив самогубством (револьвер, що ним він стрілявся, не був набитий).

Лихо в тому, що от-такі колізії розпачу й занепадництва не завжди мають досить підстав і тому часто виглядають непереконливо. Костенкові, наприклад, добре відомо, що підчас першої спроби його літак не полетів саме через шкідницький акт: в бензині було підсипано цукру. І не вважаючи на це, він піддається глибокому розпачеві, бере під сумнів усю свою діяльність, хоч для цього немає жодних підстав. Костенко заходить аж до того, що трохи не відмовляється від винахідництва:

Дійсно він надто далеко стрібнув вперед, такими стрибками ламають ноги. Клейстер, виходить, має рацію попереджуючи ретивого винахідника.

Нерозуміло нарешті, чому Костенко, як партієць, що знає чимало фактів про контрреволюційну діяльність Клейстера, не вважає за потрібне звернутися до вищих партійних та радянських інстанцій, а більше покладається на свої сили, на сили свого колективу.

* * *

Як бачимо, роман „Крила“ має і ряд переваг, що підносять його до рівня помітних явищ української літератури останнього часу і — поруч — багато недоладностей, які негативно впливають на ідейно-художню вартість роману.

Переваги Кузьміча — головню в пляні ідеологічного трактування явищ сучасного життя. Тут Кузьміч помітно ступив уперед, хоча й тут, як ми вже вказували, ще не все гаразд. Але художній рівень роману — багато нижчий. Критика вже

визнала, — і прикладами з „Крил“ це можна було б ствердити, — що Кузьміч часто виявляє здібність давати високохудожні зразки. Але це покищо є окремі, хоч і досить числені, моменти в романі. Менше є підстав говорити про високий художній рівень роману в цілому, коли розглядати його всебічно.

Ці окремі зразки високої художності дають підстави гадати, що уважніша робота дала б авторові можливість досягнути більшого. Це мусить бути рішучим застереженням авторів, що зростає. Похапливість, поспішання з випусканням у світ не зовсім дороблених речей — є справа надто небезпечна; вона загрожує обіймами халтури, що губить всякий талант. Кузьмічеві більш, ніж комусь, треба багато працювати над своїми речами. Краще хай із багатьох редакцій якогось твору одна побачить світ, ніж провадити редакційну роботу на очах у читача.

Роман Кузьміча й деякі інші помітні твори останнього часу, що актуальністю поставлених ними проблем привернули до себе увагу читача й критики, дають підставу відзначити одну прикметну для певної частини пролетарської літератури останнього часу особливість.

Маємо підсилену увагу до ідеологічності творів і безперечно великі досягнення в цій частині. Факти літературного життя доводять всю безпідставність тверджень тих скептиків, які вбачали в прагненні до високого ідеологічного рівня художньої продукції небезпеку для літератури. Пролетарська література пішла вперед, винищила цих скептиків і залишила їх далеко позаду. І саме через таке своє спрямування література найщільніше наближається до найістотніших проблем сучасності й збільшує свою роль в процесі соціалістичного перебудування життя.

Процес цей не йде рівно. Він характеризується певними розривами змісту й форми художньої творчості. Про ті твори останнього часу, де поставлено актуальні проблеми сучасності, ми не можемо ще сказати, що всі вони досягли такого високого рівня художнього трактування, якого вимагає значення і складність їхнього змістового матеріалу. Певний розрив, повторюємо, тут є, є відставання форми від змісту.

Але хай не радіють скептики, що вважають себе за привілейованих носіїв високої художньої форми. Справа тут полягає не тільки в тому, що пролетарські письменники не змогли достатньою мірою опанувати той рівень художньої техніки, що його досягла вже на сьогодні українська література, а й у тому, що нові прямування літератури вимагають цілковито нової художньої техніки, нових стилевих ресурсів, що відповідали б новому змістові. Старий одяг уже непридатний, потрібний новий. І хай заспокояться скептики: їхня

формальна вишуканість не може дати новий одяг пролетарській літературі. Його пролетарська література мусить творити для себе сама й вона його створить, використовуючи спадщину літературно-мистецьких надбань і переборюючи історично-неминуче й тимчасове відставання форми від змісту.

Ця проблема буде розв'язуватися, як проблема творення нового стилю пролетарської літератури. Покищо надбання пролетарської літератури, в тому числі й та частина, що її вносить новим своїм романом Кузьміч, ідуть в дещо односторонньому напрямі — тематично-ідеологічних шукань. Це потрібно й неминуче. Але це мусить бути лише ступнем, за яким іде вищий щабель опанування діалектичної єдності змісту й форми (ної форми). Цього вимагає новий стиль пролетарської літератури.

* На жаль, пишучи статтю, я не мав деяких остаточних варіантів роману. Тому деякі часткові висновки мої могли б мати дещо інший характер.