

Бібліографія

Влизько Олекса. Ж и в у, п р а ц ю (Вірші) ДВУ, Х.-К., 1930, 197 стор. 2 крб. 50 коп. *) Сто дев'яносто сім сторінок — для книжки поезій молодого поета, що три роки тому вперше виступив („За всіх скажу“. 1927), — це, безперечно, не мало. Що правда, оцінюючи кількісно О. Влизьку продукцію, треба зробити поправку на графічну розбивку рядка, що через неї кількість сторінок збільшується мало не втричі; але й із цією поправкою, мусимо визнати, що О. Влизько написав чимало.

Щодо змісту тематичних і жанрових кіл, то книжка теж вражає широтою охоплення; маємо: 1) поетичне кредо (передмова й цикл „Памфлети“, „Романтичний словник“ і деякі поезії з інших циклів), 2) революційно-історичну тематику („Матеріяли до епопеї“) 3) публіцистично-агітаційний жанр („Плякати“, почасти „Матеріяли до епопеї“; почасти „Памфлети“ й „Атака фактів“) 4) ліричну тематику („Саркастичне Романцєро“) 5) романтично-описовий цикл з морською тематикою („Трамонтана“), і нарешті; 6) сюжетну поезію („Атака фактів“). Книгу закінчують „Пояснення деяких слів, що є в книзі“ — прозові гумористичні історично-культурні екскурси, що разом із передмовою допомагають читачеві — не зрозуміти, ні! — бо ці популяризаторські заходи автор рішуче відкидає¹⁾ — але усвідомити собі деструктивний наголос поезій, в книзі вміщених.

Отже, перш ніж до розгляду оцінки поезій переходити, доводиться на програмі авторовій спинитись. Так в передмові, як і в згаданих проклямативних поезіях (зокрема в „Тет-а-теті з Венерою Мілоською“) і в „примітках“ — автор виступає 1) як запеклий ворог традиційних (клясичних і романтичних) естетичних цінностей 2) прихильник індустріально-технічного поступу і навіть „Б і з н е с у“, що його оспівано нещодавно від російських конструктивістів. Отже, з О. Влизька — перш за все і н ж е н е р, що вживає слово лише як „гайку“ (передмова). Він не високої думки про цінність поезії:

„Знаєте, товариші, що статистичні дані
Є найнепохальніша з поем?“.

або:

„Так до чого ж тут я, віршомаз? — запитує він; відповідь, очевидно (якби автор її зформулював) була б така: „віршомазі“ потрібні для того, щоб внутрішньою діалектикою форми й змісту перемогти поезію, як таку, і привчити читача відчувати красу ф а к т і в. Тут, звичайно, не місце розпочинати дискусію з панфутуристами й „фактографістами“²⁾; доводиться обмежитись тим, щоб перевірити, наскільки деструктивній „інженерській“ прокляматії О. Влизькові в його ж таки поезіях здійснені, і чи з нього є справді завзятий „фактограф“.

Не порушимо тут і другого принципового питання — про зневажливе ставлення О. Влизькове до т. зв. „культурної спадщини“: про це говорено вже досить на сторінках преси (напр. див. статтю Я. Хоменка „Без стрижня“, Критика, 1929, № 7/8). Читач вже звик до „перекидання богів“, читаючи Семенка, Шкурупія, Маяковського, і його не лякає ані запрошення Венери до пивнушки ані веселі прогулянки по сторінках світової культури, що їх робить автор в примітках. Але річ в тім, що веселощі О. Влизька виявляють якусь надмірну „легкість думки“ і занадто немудрий запас сатиричних і гумористичних заходів. Обравши якийнебудь пародично-гумористичний вираз для характеристики „перекидуваних богів“, автор із захопленням повторює його безліч разів, добиваючись таки кінець-кінцем того, що читач перестає вбачати тут будь-який комізм. (Напр.: „Молодий, талановитий, середньовічний...“, або „альянс із Лаурою“, „альянс з Іною“ і т. д.). Серед цієї розв'язної балаканини трапляються й дотепні, свіжі парадокси або визначення (Напр. — „догмат“). Як і в тексті поезій, в цих прозових уривках трудно

¹⁾ „Закиди з села (на підставі листування редакцій), що автор „дуже гарно пише“, але „незрозуміло“, дають йому право категорично сказати, що він для села нічого не продукує, так само, як і для підміських дач!“ (передмова).

²⁾ Див. про це статті В. Державіна, „Факт и беллетристика“. Красное Слово, 1929 № 6 та та Л. Старинкевич „Фактура и идеология украинского футуризма“, там же, 1929 № 8.

*) Рецензія — дискусійна. Редакція.

відокремити авторову „словотворчість“, „неологізми“ і „каламбури“ від звичайнісінької неписьменності, а подеколи — від друкарських помилок. Чому, напр., на стор. 191 читаємо замість „м а р и н і с т и“ — „м о р е н і с т и“? Що це — дотеп чи помилка? Так само й у тексті поезій: що означає „картатий“ на стор. 54? Чому цей епітет повинен характеризувати розгубленість закоханого? Чому замість к н а с т е р автор каже к н а п с т е р? (стор. 157), або замість ф о л і к у л и — ф у л і к у л и? (стор. 102). Що означає

„і під тещами
серце погасло“ (стор. 187)

А втім не варт зупинятись на цих дрібницях, які, можливо з'ясовуються просто через друкарську недбалість. Повернімось до програмових авторових тверджень.

Автор дає певні вказівки, яка саме тематика повинна заступити відкинену умовну клясичну й романтичну „синь Бретані“ (що її скомпрометовано ще сонетами Ередія та „українського Ередія“ — Зерова)

І повірте — сто раз легше
Оспівати синь Бретані,
Ніж схопити кольорити
Одеситок і розмов,—
Що трактують про кохання
І до речі — про затоку,
Що над нею трамонтана,
А під нею — скумбрія. (ст. 10)

Поруч із цим закликком до побутово-льокальної тематики автор проклямає:

„Нова тематика
чорних труб
стає
неоспіваною горою“. (стор. 185)

Сказати, щоб на дванадцятому році революції тематика чорних труб була така вже „нова“, навряд чи можна. На жаль О. Влизько, стоячи на правильному шляху до „індустріалізації поезії“, такби мовити, майже ніде не виходить з поза меж декларацій і не береться до опрацювання індустріальної тематики. Щоправда, аероплани, вело, мотори, дизелі, манометри, трести і картелі так і рясніють на сторінках поезій. Але для нашого часу вже, здається, не досить проголошувати право машини на оспівування — треба п о к а з а т и цю машину, треба подати її крізь художньо-образне сприймання. Та до цього „ліва“ поезія ще й не бралась. Не можна ж уважати за новий показ індустріальної тематики такі романтично-юнацькі вигуки, як от:

„О тихий порте мій, вечірня заводь трансу,
Що серце і думки за рейдами запер
де віє з поза плеч м'язистим ренесансом
та з люльок — за димком — пахучий канупер.
Люблю твоє лице, і ці поснулі стяги
І скромний орнамент бетонових оркад,
А десь такі ж як ти цвігуть архіпелаги,
романтика моя залізних естакад ¹⁾“.

Ця романтика „залізних естакад“, матросів, що плюють в обличчя сатані, летючих Голяндців і контрабандистів заступає місце словесної інженерії, якої ми мали б право сподіватись від О. Влизька, за його ж таки програмою йдучи.

Отже, індустріальна тема в нього — або зодягнута романтикою, або лишається публіцистично-голою і вмовляє лише як гасло техніцизму.

Наведений вище уривок про „кольорити одеситок“ примушує нас шукати в поезіях О. Влизька побутово-льокального забарвлення. Це був би для футуризму свіжий струмок, який позбавив би його абстрактності. Але даремно сподівались би ми, що саме в цьому пункті О. Влизько перейшов від програмових декларацій до конкретної роботи: беручись за фактографію та описи побутові, поет лишається теж в межах або романтичного світосприймання з анти-конструктивною будовою образу, або просто задовольняється схематичними типізаціями. Так от, списуючи такий життєвий сюжет, яко розтрата грошей касиром, він не обходиться без улюблених „штормів“, „баркасів“, „бушпритів“, „вітрил“, ба навіть — „Шехерезад“ і „Багдадів“. Це

¹⁾ В тексті — помилково: естокад. Естокада — це особливий випад тореадора у боротьбі з биком.

романтичне вбрання теми відволікає авторову увагу від сюжетно-тематичної сторони, і він дозволяє собі вживати таких невмотивованих епізодів, як напр.:

ти¹⁾ плывеш на осінній дощ
од розбитих сталевих кас...“ (ст. 151).

Для чого касир, який тільки но тримав у руках банкноти й векселі (ст. 199), розбиває сталеві каси, замість забрати просто ці гроші?

В іншому пляні розгортає поет побутово - соціальну тему — в поезіях про „інтелігента“..

„Сумний і поміркований
як був ще студентом —
бентежив груди, сковані
стремлінням в ідеал — (ст. 116).

або:

35, що й казати, літа для ледащ поступові
Та потрібно ж для всяких оточень привчать інтелект... (ст. 112).

Ця почесна публіцистика, гідна Некрасова, вражає несподіваною від інженера - футуриста пісенною ритмо - мелодикою і типовою для того ж таки Некрасова лексикою.

О. Влизько, що почав свій поетичний шлях з доволі шаблянових щодо форми та емоційно - романтичних поезій, в цій книзі, на зважаючи на очевидний і рішучий поворот „ліворуч“, перебуває ще під владою канонічних форм, зокрема в ритмічній і метричній стороні віршу. Даремно розбиває він графічно рядки поезій: читач відчуває в них перш за все настирливий і одноманітний рух анапестів, дактилів, ямбів і хорейів з часто - густо шабляною римою (вікно — давно, давно — одно, вікно — руно, кохана — рана, голова — слова і т. д.) На цьому тлі вирізняються римові кунштюки на взірць таких

Гойдались китиці:
— Кого ще бити це!?
Летіли юнкери.
— Комуні струнки рви!
Ішли кадетики:
— На тет - а - тет їх кинь!
— Гей, кулеметами,
Розстрілюй мети їм!
— Кавалеристами
їм шлях повистели!..

Будь - якої послідовної деструкції або ж конструкції віршових форм у О. Влизька не можна помітити. Він подеколи нагадує Маяковського:

Глузд охопила шкідом зарази
преторіанська тога
і сяють над ними малоросійські ковбаси
у німбі святого. (178).

або Асеева:

А папери скриплять, мов крук
в лихоманці блідих рук.
кожен вексель і кожен банкнот
закріплює останній шкот... (149).

і навіть Верхарна:

Вогні вечірні впали на порталі,
З'єднали золотом ущелини - квартали,
в підвали глянули, заплутались в дротах,
Гарячим медом з чаш закрапали на бруки
і в сотнях лихтарів став кожен вогник - птах
і з сотен ліхтарів зірвались тіні - круки...

Останній уривок свідчить, що з О. Влизька прекрасний наслідувач того напів - символічного, напів - класичного стилю, що його за наших часів відтворює в українській поезії М. Бажан.

А втім, і кількісно і якісно для О. Влизька всі ці впливи не характерні. Якщо серед розмаїтих спроб, які подає поет в книзі „Живу, працюю“, можна відшукати певну доміную, то це — безперечно — агіт - плякат, інвектива, памфлет; найкращий плякат — „Гарматний марш“.

¹⁾ цебто касир.

з його витриманим ритмічним рухом та ідеологічно-емоційною насиченістю. Але, на жаль, до цієї поезії закрався невлучний образ:

На залізних нервах носим, як з у б и, дні. (? Л. С.)

Образність взагалі — слабе місце в поета. Для чого, напр., порівнює він таке:

Та ми без вагання, немов кораблі, (? Л. С.).
порепані ноги несем по землі.

Що саме характеризує це порівняння? Ясно, що кораблі не мають ніг і не носять ніг і не подібні до ніг, отже, напевне, образ стосується до нас, що без вагання йдемо вперед. Але навряд чи „кораблі“ найкращий символ для цієї думки.

Ми педантично зупиняємося на структурі образу в О. Влизька саме через те, що для нього, як „інженера“ ляпсуси змістові неприпустимі, а таке через очевидну художню вагу арітаційних поезій його, що в них нев'язка образу бренть дисонансом.

Переходячи до висновків, треба побажати поетові підвищити якість продукції коштом кількісної експансії і зосередити увагу на індустріальній тематиці, поглиблюючи її в бік побутово-соціальний, щоб позбутись голого — і доволі механістичного — техніцизму, а в політичних агіт-поезіях уникати зайвої образності, прагнучи конструктивного ляконізму. Лірична тематика (кохання й мариністський пейзаж) бренть в поета подеколи переконливо („Одтегіла конвалійна Леда“, „Туман“), але мало в ній своєрідного.

Л. Старинкевич

Агата Турчинська. „І з в о р и“. Поезії. В - во „Західня Україна“. 1929 р. ст. 57. тир. 1100, ціна 1 крб. 20 коп.

Поезії Турчинської доводилося часто подибувати за останні роки на сторінках наших журналів: „Життя й революція“, „Зшити „ЗУ“, „Червоний шлях“.

Збірка ж, що оце її розглядаємо, є перша її книжка й являється до деякої міри підсумком тому, що встигла авторка набутти за весь час своєї праці. Всього в книжці 27 поезій. Авторка, видимо, досить обережна в своєму виступі перед „широкий світ“, адже книжка зобов'язує в багато більшій мірі, ніж виступи в періодиці.

Поетичний жанр А. Турчинської — лірика, тонка, ніжна й сказав би ж і н о ч а. В усій збірці ця особливість зокрема дається відчувати. Лірикою в неї просякнуті навіть ті поезії в збірці, що мають зміст епічний — коротенькі поеми чи вірні — балади.

Тематично збірка поділяється на дві частини: лірика особиста й лірика громадська, здебільшого присвячена, як це й можна чекати від авторки походженням із Галичини, її поневоленій багьківщині — Західній Україні.

Але не можна сказати, щоб поезії ці були задовільні своїм настроєм із погляду нашого сьогодні.

Наша доба, доба боротьби й класових змагань, вимагає й від поезії такого настрою, що надихав би читача на цю боротьбу, що давав би бадьорість, радість. У поезіях Турчинської цього настрою читач не набере. Поезії її віють разючим дисонансом нашої бадьорій добі.

Ось вірш перший у збірці, досконалий своєю класичною формою — сонет „Кордон“.

Авторка сумує за своїм рідним краєм. Її кортить „Іти“.

„Все далі йти б. Кордон, гострий, як дріт“.

Кордон спинає авторку й вона вибухає таким рядком:

Кордон... Коли його спорохнявить тлінь?

Цілком зрозуміла ненависть до кордону, що штучно роз'єднує український нарід, але погану методу авторка радить позбутися його. Довелося б довго ждати на те, поки спорохняв би він.

Правда, в іншому віршеві „Ой піду я туди“ вона вже радикальніше ставиться до „кордонів“:

Загорися вогнем, моя мріє,
Покажи нам той зоряний льот.
Хай росте в серці бунт і надія,
Що до бою повстане народ.

Хоча вираз „що до бою повстане народ“ робить враження несвіжого образу, але й за цим більш менш бадьорим образом ми чуємо трохи далі таке:

Це ти, моя роз'єднана Вкраїно.
О, скільки раз тебе так розділяли.
Верхами простір змірюєш орлино,
Низами сповнена журби й печалі.
Де міць твоя, що величає гори?
Де рух річок і радість водограїв?
Немов Гамлет ти від вагання хвора,
Усе роздумуєш, усе чекаєш.

Знов, минаючи такі, я б не сказав нові засоби поетичної інструментовки, як „радість водограїв“, від яких віє уже не лише стариною, а ще й абстрактністю, нежиттєвістю, спинюся на останньому — образ історичної України, розділюваної завжди, авторка порівнює до Гамлета, з його ваганнями — бути, чи не бути. Авторка стоїть на неправильному шляху розуміння роз'єднаної України. І трудящі України (по той і по цей бік кордону), що прагнуть її об'єднати, певні своїх завдань і переконані в них; так само й західно-українська буржуазія знає, що робить, віддаючи батьківщину в національне поневолення, щоб урятуватися від соціальної революції. Отже, гамлетизм тут ні до чого.

Але авторка сумує не лише тоді, коли говорить про свою поневолену батьківщину. Сум її не кидає навіть тоді, коли йдеться про Україну поцейбічну, радянську.

... ти йдеш одна, одна,
сама на цілий світ, незламна, строга.
А навкруги вовки й гавкання собак
Часи кривавляться в огні на Сході
І ти самотня, мов морський маяк, (підкреслення наше Ю. З.).
Незламний вітер в бурі і негоді.
В очах спромінених сліди журби й жалю (?! ЮЗ).
І знаю, я що в серці туга.
О, не один ще вік обвуглиться в огні,
Поки знайдеш ти брата - друга.

Найвищої міри песимізм і, головню, безпідставний. Республіка рад єдина, правда, в колі держав капіталістичних, але, що не має вона „брата - друга“, то вже занадто — поневолені нації, поневолені класи цілого світу — ось друзі й брати її, й число їхне, як відомо, не мале, знову ж, — не доведеться зовсім чекати віків, як це пророкує авторка. Отже, песимізм, виправданий хіба тим, що джерела його в авторки не від життя, а від книжності, від старих літературних ремінісценцій, але все ж він небезпечний для авторки. Чим швидче вона його позбудеться, тим краще буде для дальшого розвитку її творчості.

Авторка не минає й сучасних актуальних тем нашого сьогодні. Електрифікація („Електро на Поліссі“, поезія сільської праці — „Селяни“, „За плугом“. „Кондукторка“, „Зима“ трактують теми місько-індустріальні. Але стара консервативна книжна поетика накладає й тут своє тавро на поетку й її художній творчий світогляд.

Справді ж бо — художні засоби зображення міста, індустріального осередку, в авторки — „лілеї“, або абстрактні, хоч і сповнені таких дзвінко-патетичних слів, як „Луна від марсельєз“ („Зима“ 52 стр.), димарі в авторки — „то пензлі чорні взяли малярі“ „За мрії на землі“. А далі авторка порівнює їх із „Жар - птицею, яку вона шукає“.

В яких краях,
Лісах, степах,
Які ведуть туди дороги?

Час у авторки — „олень золоторогий“. Отакими біблейсько-символічними образами авторка хоче дати данину нашій „епосі яснолицій“ і звичайно це їй аж ніяк не вдається. Такі образи, як Жар - птиця, як „олень золоторогий“ не можуть вплинути співзвучно за нашої доби на читача й хоч авторка свій символістичний вірш закінчує бадьорим:

І сила рве мене вперед —
Непереможна,

то все ж у читача зостається враження, що художні засоби авторки, її художній світогляд рве не вперед авторку, а швидше штовхає її далеко назад.

У цілому, враження від книжки таке, що авторка — з безперечним поетичним хистом, але себе, свого „я“ поетичного ще не знайшла, не багата на органічні життєві спостереження. А що авторка має хист, це показують кілька речей чисто ліро-інтимного характеру, яким приділено менш місця проти речей на громадські мотиви. Це такі речі, як „У лісі“, „Він прийшов“, „Коли прийду в твій дім“, „Весна“. Ці поезії сповнені безпосереднього чуття лірики, голосу душі людини - жінки.

Ці поезії безперечно краще вдалися авторці, ніж аналізовані раніш і дають підстави робити висновки, що А. Турчинська — поетка суб'єктивна (не в від'ємному значенні цього слова), лірична. Лірика суб'єктивна — її жанр. Правда, поетичної консервативності, літературщини й тут не позбавлена, хоча в багато меншій мірі, ніж у попередній половині книжки. В інтимній поезії ця зайвина — мелодраматичні вигуки, як О, а х скрадаються, хоч і тут їхня наявність впливає на поезію в гірший бік. — „О, милий, глянь (ст. 31). О, спи (там же) чи „Ах, що це ніч? (ст. 15) „Осінь над Сяном“.

Отаким межислів'ям, що ніби повинні були підсилювати емоційність поезії, а справді

знижують її через свою трафаретність, у авторки можна подібати більше, ніж у достатній мірі. Наслідки від них я вже згадував. Оцього наносного льосу позбутися — це одна з умов поживати, відсвіжати свою творчість, зробити її актуальною, живішою.

Щодо форми поезій А. Турчинської, то тут у неї становище багато сприятливіше, Поетка сумлінно працює над своїми поезіями, це позначається й на звуковій стороні її поетичного набутку й на ритмиці й на строфічній будові.

Книжка багата на різноманітні звукові засоби впливу, як скажімо асонація та алітерація. На цих двох звукових засобах побудовано цілий вірш „У лісі“.

День — ручай.
— Ручаю... ручаю...
Я
Щастя шукаю —
— Щастя?
Ручай звучить немов струна,
І срібним струменем між соснами луна.
Це хтось підслухує
— А — а
Сос - на.

Так само широко вживає й далі авторка алітерації, зокрема на с, наприкл., „Ідуть віки“, ст. 48.

Ах, скільки спить старих світів
І недописаних історій.

Чи:

Несе дикун свій сміх і спів...

До рими авторка так само сувора, тому рима в неї здебільшого, добірна, свіжа; часто можна подібати риму наближену, врізану — мой — пасмо (ст. 16), просто наближену — вечером — дечого (ст. 9), рима побудована на зоровім ефекті, не зважаючи на однаковість ув обох римованих словах двох останніх звуків о н - о н: закон, сосон. Наближеність тут з'явилася від різниці в наголосі: перша — чоловіча, друга — жіноча. Вживає авторка також і внутрішньої рими, наприклад, „то в лісі, на узлісі“, або „Пташки блакитні, перелітні“.

Розмір „Ізворів“ теж різноманітний; поруч канонічних клясичних розмірів, подибуємо верлібр: „Зима“, „У лісі“, подибуємо й розмір народньої пісні, а саме „Коломийки“ — „І скажали нам“, „Пісня“.

Те ж саме й щодо строфіки. Поруч клясичної, чотирирядкової з перехресною й рідше, оперезаною римою, можна подібати строфу п'яти, шости, семи та восьмирядкову. Напр. форма п'ятирядкової строфи „В горах“.

Як правила певного, А. Турчинська не завжди дотримується певної строфи. Здебільшого вона переходить від 4 - х до 3 — 5 — 6 і т. д. рядків. Хоча є випадки, коли взятої строфи дотримано цілком. З таких маємо два сонети: „Кордон“ і „Гамлет“ та одну поезію „Німці“, написану терцинами, цією найрідшою строфою в українській поезії.

Останнє, що треба відзначити, це те, що авторка вносить в свої поезії часто галицизми лексичного характеру й синтаксичного — що в чималій мірі відсвікує збірку.

Видано книжку на доброму папері. Але, можливо, це й робить книжку такою дорогою (1 крб. 20 коп. за 57 стр.). Гарне враження справляє й обкладинка - кордон художника Михайлова.

Юліян Зет

І. Луценко. „Кубанський провесінь“. Поезії. ДВУ, Стор. 26. Тир. 2.000. Ціна 45 коп.

Революція зрушила українські трудящі маси Кубані й, замість поодиноких представників українського слова: Мнушка, Лиманського, Кухаренка — Шевченкового приятеля та ін. трудящі дали низку молодих імен, що невпинно зростають і од коротеньких оповідань переходять до повістей, од віршів — до поем та збірок поезій і оповідань. „Кубанський провесінь“ — це одна з збірок цього нового загону українських кубанських письменників.

Коли читаємо цю збірку, то зразу впадає в око замилювання природою та виспівування рідного краю. Та це характерні риси не тільки І. Луценка, а й багатьох кубанських поетів, бож вони йдуть із станиць, із степу, і в їх так багато вражень із побуту станиць, так багато юності, непережитої любові до свого кутка, де кожен з їх „пас корів“ і „ганяв зайчат наївних, полохливих“...

Кожен поет на початку своєї письменницької роботи настроєний лірично. Такий закон поетичного хисту. Ліричність свою він скеровує на все найближче його серцю, найближче до нього, цебто, на оточення, в якому він ріс і виховувався. І от у Луценка — степ, ожинники, корови, перепелиний крик...

Добридень, обрії! Добридень, поле!
Привіт тобі, моя зеленосинь! (Стор. 7).

Та на фоні цієї зеленосині й квітіння з'являються „батьори міста молоді“. Правда, ще романтичне сприймання: „там ніжно дитя — індустрію плекає Гіпаніс“ (8). Але згодом поет ніби переборює місто:

Сяйвом сонця пашисть місто.
Захлинувся сяйвом брук.
Піонери — мов намисто,
Мов разочок: стук, стук, стук...

і приносить до нього „сяйво сонця“, всю романтику степу, гаїв, синьою далі, приносить любов до свого краю. Тут, у місті, любов ця не гасне, бо вона зв'язана з любов'ю до нової доби. Національні мотиви:

Пишаюся тобою, нене,
я, твій син,— (6)

цілком природньо переплітаються з соціальними:

Це наші Дніпрельстани
Волго - Дони,—
В останнім поверсі
Комуна заспіва. (11).

Жовтнева Революція, визволивши подвійно - поневолену — соціально й національно — українську людину Кубані, дала право говорити за себе подвійно. Письменник, певна річ, може говорити про свій край, цебто край, який знає найдужче, звичайно, не перегинаючи палиці, а в Луценка це інколи є. Ось, наприклад, про Кубанчину, ні чим невинуватого:

В радянськiм квітнику:
найкраща квітка. (6).

Щоправда, Кубань у І. Луценка не стара, не захрясла в тернах та полуницях, а оновлена, червона. Поет зафіксує це:

Дзвенить з - поміж трави і тиші,
Новітня, радісна дзвенить струна:
— Не ті, не ті ми вже лани колишні,
У безвість котиться стара старовина.

(7)

І зрештою, любов до свого краю на своїм місці:

Ти наймичкою міряла
Життя невірне —
Тому люблю, тебе, країно, так
Безмірно.

Та на жаль Луценко тільки зафіксує цю нову Кубань, — що, звичайно, характерно взагалі для ліричних поезій всякого поета та для поетів - початківців, — а не змальовує, не подає живої Кубані з її новими формами господарювання, побутом, тощо, що саме характеризує цей край. Автор трохи ніби спинився на цьому й дав описову поему „В пісках“, та й вона теж дає мало побутових рис.

З формального боку збірка має хиб.

Дуже впадає в око шаблоновість стилістична, літературщина, викликана тенденційністю збірки, що полягає в підпаданні естетизмові. Подибуємо традиційні: „радісна дзвенить струна“, „на золотій струні“, „незмінна даль синьою“, „закосичена... весна“, „килими“ та суто - символістське: „бенкет комун“, „випив виру келих“, „прядеш комуни срібну нить“, „квіти... конали“..., „в останнім поверсі комуна заспіва“. Ця літературщина межує з бідністю лексики. Раз - у - раз подибуємо повторення: „зеленосинь“ — двічі підряд, „То ж я — колись отавами твоїми — я...“, „Дзвенить з - поміж трави і тиші новітня, радісна дзвенить струна...“, „як і раніше“ — чотири рази підряд. Автор підпав традиційним „струнам“ од літературщини саме через оцю лексичну бідність. Він тільки на словах сприйняв сучасну Кубань, а не пройнявся її сьогодинішнім побутом, духом, сьогодинішньою мовною стихією, що аж ніяк не гармонує з його „килимами“.

Покищо — обмеженість думки, бідна тематика. Є штучне розбивання строф. Чим, наприклад, виправдане таке розбивання рядків:

... Хто знає Гіпаніс мою,
Як я?
Гіпаніс — бадьорі міста молодії.
Піду,—
де на обрію комини мріють...
Побачу,—
там ніжно дитя - індустрію
Плекає Гіпаніс,
Гіпаніс моя.

коли їх правильніше можна б написати так:

... Хто знає Гіпаніс мою, як я?
Гіпаніс — бадьорі міста молодії.
Піду,— де на обрію комини мріють... (? Н. Щ.)
Побачу,— там ніжно дитя - індустрію
Плекає Гіпаніс, Гіпаніс моя.

Була б тільки лейма в першій рядку (мою, як я), а вся строфа не вражала б таким штучним розбиванням рядків, частки яких ні римою, ані логічно не зв'язані між собою. Те ж саме з віршем „Були часи“.

Неоригінальний розмір — „Сурми“, „Сиві роси“... Застаріле римування: „прозора — зорі“, „муки — луки“, „бійся — подивися“... Логічна розбивка строф у І. Луценка здебільшого Со-сюрина — двопарна:

Добридень, обрії! Добридень, поле!
Привіт тобі, моя зеленосинь!
Лише одні ви знаєте: ніколи
Про вас я в серці мрії не гасив.

Над творчістю вітає тень не то Сосюра, не то Тичина („Хвилини“), а то й Асесва („В пісках“).

Але автор творець - шукач. Він не цурається асонансів, вишукує нових свіжих римувань не застигає на одному ритмі. Пробує удатися до складніших тем, як поема „В пісках“. Цілком ново - новому пише у найхарактернішій для нього поезії „Наші поверхи“:

Удосвіта рукава засукали...
У грудях юність наша
Зоряно тремтить...
Будуємо,—
Земного дня нам мало...
Ми зупиняємось лише,
Щоб втерти піт..!

Збірочка наскрізь бадьора, юна й надійна. І тому, як перша збірка поезій („Севкавкнига“ вперед видала „Енемський бій“ — поему надто слабу, яку можна кваліфікувати, як спробу літературного твору), призначення своє виконала.

Авторові треба звернути увагу на свої хибі, позбутися впливу літературної традиції, одійти від споглядально - селянської маніри писати, знайти себе і ширше розгорнути діапазон творчости.

Н. Щербина

Александр Гатов. „Из украинских поэтов“. Библиотека „Огонек“, № 502. Акц. Изд - во о - во „Огонек“. Москва 1929 г. Тир. 14500 стор. 40. Ціна 15 коп.

Перш ніж висловитися про вибір українських поетів, треба зауважити, що „Из украинских поэтов“ — це зовсім маленька, мініатюрна книжечка, яка познайомити російського читача з усією українською поезією, хоч би в найголовніших її представниках, не може вже в силу своєї місткості. Очевидно, перекладачеві довелося обрати якунебудь одну ділянку української поезії; як і слід було чекати, обрана найновіша, сучасна українська поезія. Тому, нам здається, краще було б, коли б Гатов назвав свою книжку „Из современных украинских поэтов“ або „Из новейших украинских поэтов“. Власне, книжка знайомить російського читача навіть не з представниками радянської української лірики в її цілому, а лише з поетами, що живуть і працюють нині. В книжці знаходимо лиш сім імен: П. Тичина (4 поезії), Д. Загул (2 п.), М. Рильський (3 п.), І. Кулик (4 п.), В. Сосюра (4 п.), В. Поліщук (2 п.), М. Бажан (1 поезія). Якщо перекладачеві були завдані від видавництва вузькі рамки, й він мусів обмежитися сімома йменами, то треба

визнати, що ці ймена вибрані вдало, майже бездоганно. Можна по-різному оцінювати ті чи інші моменти в творчості Тичини, Рильського, Кулика, Сосюри, Поліщука, але не можна не визнати, що ці п'ять поетів належать до найпомітніших у нашої сучасній літературі; така орієнтація не на особистий чи груповий смак, а на ролі того чи іншого поета в літературному процесі — цілком правильна. Вибір Бажана теж виправдує себе, бо цей поет звернув на себе загальну увагу своєю останньою книжкою, це, такби мовити, найчутніше з „останніх слів“ нашої поезії. Тільки відносно Загула в нас виникають сумніви: чи не краще було б дати Семенка. Не тому, що нам особисто Семенко подобається більше від Загула, ні. Семенко стоїть на чолі руху, що відіграє певну роль в мистецькому житті України — позитивну чи негативну, про це можна сперечатися, але в усякому разі помітну; Загула ж не можна вважати за найхарактернішого представника якогонебудь напрямку, й не зовсім зрозуміло, чому обрано саме його, а не Терещенка чи Я. Савченка — так само колишніх музагетівців, теперішніх вусспівців.

Крім того, слід було б додати до збірки ще переклади з двох поетів, що посідають безперечно своєрідність і окреме місце серед наших стилістичних течій; маємо на увазі М. Доленга й Є. Плужника. Але тут ми вже не можемо винуватити перекладача, бо, можливо, його вибір був обмежений певною кількістю поетів чи поезій (на це нібито вказує „кругле“ число останніх — 20); звичайно, при ширших рямках в книжці було б бажано зустріти не тільки Семенка (разом із Загулом), Доленга й Плужника, але й чимало інших імен.

З думками А. Гатова, висловленими в „Предисловии“, можна цілком погодитися. Це — по суті не нові, але вірні, корисні й, на жаль, не досить поширені серед перекладачів твердження про ество художнього перекладу. Одна тільки фраза трохи збентежила нас: „Непременным условием удачного перевода является свободный выбор (розрядка А. Гатова М. С.) подлинника и известная близость последнего настроениям и формальным приемам поэта, который переводит“.

Виходить, що до формальних засобів Гатова одночасно близькі Кулик і Сосюра, Тичина й Рильський, отже, за відомою логіко-математичною аксіомою (коли $a = c$ і $b = c$, то $a = b$), всі ці поети — близькі одне до одного мистецькі явища... Звичайно, тут щось не так. Та й взагалі, на наш погляд „непременное условие“ вдалого перекладу не зовсім там, де його шукає Гатов; воно — в умінні перекладача відчувати чужий стиль і відмовлятися від власного, такби мовити, в мистецькому хамелеонізмі. Недурно ж існують прекрасні перекладачі, що або зовсім не мають власних творів, або не виходять у цих творах за межі стилізації. Щодо вступних нотаток А. Гатова, які попереджують переклади з кожного поета, то звичайно від 500 — 1250 друкарських знаків не можна багато вимагати, тому й не закидатимемо перекладачеві неповноти чи догматичності його тверджень. В цілому ці твердження вірно, хоч і дуже побіжно, характеризують репрезентованих у книжці авторів. Дрібні помилки й неминучі при „тісних рямках“ спрощення в цих твердженнях, звичайно, є, але грубу ми спостерегли лише одну: „Они (поезії Сосюри М. С.) женственно-мягки, сентиментальны и в каком то отношении сродни лирике Есенина и даже — Ахматовой“ (розрядка наша М. С.). Ми знаємо, що В. Еллан назвав колись Сосюру „пролетарською Анною Ахматовою“, але, мабуть, жартуючи, щоб підкреслити інтимний ліризм багатьох Сосюриних поезій. Щодо конкретних стилістичних особливостей, то нелегко знайти таких антиподів, як Ахматова й Сосюра, тому повторювати в критичному нарисі дружній жарт Еллана, на нашу думку, не слід.

Більш можна закинути перекладачеві в площині вибору поезій кожного окремого автора. Не слід забувати, що справа ознайомлення російського читача з українською літературною продукцією — справа великої громадської важливості, що це ознайомлення повинне зруйнувати поширений у російських колах погляд на українську літературу, як на провінційальну. З точки зору підвищених вимог вибір кількох поезій не можна виправдати. Зупинімося на виборі поезій Тичини. Перекладено¹⁾: „Миколі Хвильовому“ („Нікого так я не люблю“ — в перекладі „Я ничего так не люблю“), „На майдані“, „Надходить літо“ (в перекладі „Все ближе лето“), „Відповідь землякам“ (в перекладі „Ответ землякам“). Тільки першу з названих поезій треба було дати в складі 4-х: вона характерна для революційної лірики Тичини й з'являється поетичною передмовою до третьої його збірки. Проти „Надходить літо“ особливих „отводів“, здається, зробити не можна, але й ніяких переваг у порівнянні з низкою інших поезій тієї самої збірки (часто сильніших і типовіших) ця поезія не має. А дві інші вибрані просто невдало. „На майдані“, безперечно, шедевр, але зроблено його в тонах навмисного примітивізму. Для нас, що знаємо творчість Тичини в повному обсязі, такий примітивізм лише один із компонентів цієї, вельми складної творчості, але читач російський, що здебільша тільки чув про Тичину, може на підставі перекладеної поезії, примітивізувати в своїй уяві ціле мистецьке обличчя поета, що зовсім не бажано; та, крім того, „На майдані“ перекладено вже кілька разів. Що до „Відповіді землякам“, то вибір її просто незрозумілий, бо цей і подібні до нього публіцистичні вірші — найслабші сторінки Тичининою поезії. Отже, найголовніша постає сучасної української лірики репрезентована не кращими своїми речами. Не зовсім гаразд і з вибором поезій Кулика: сам перекладач каже, що „Песня“ вполне выражающая коммунистическую устремленность поэта, в формальном отношении

¹⁾ Там, де назву російського перекладу не вказано в дужках — вона тотожна українській (не лічачи суто - фонетичних та орфографічних змін). М. С.

для него мало характерна". „Коммунистическая устремленность" почувається в кожній поезії І. Кулика, й спеціально перекладати стилістично - випадкову „Пісню" для демонстрування цієї спрямованості — не мало рації. „Прерії" (до речі перекладено лише уривок із поеми, чого не зазначено) і „Каунавага" (в перекладі чомусь „Кунавага") вибрані вдало, але переклад перших 5 - х початкових строф „Ніагари" не дає уявлення про цілу поему. Взагалі, в виборі поезій почувається певна випадковість.

Переходячи до оцінки якості самих перекладів, ми повинні зазначити, що Гатов безперечно кваліфікований перекладач: він має певний принцип перекладання, досить вільно володіє віршем і добре знає обидві потрібні йому мови (російську й українську). Згаданий нами принцип перекладання визначається від самого перекладача в „Предисловии"; це дбання про передання не тільки „змісту", але й формальних особливостей оригіналу, офірування порядковості (построчності) задля кращого відтворення цілої стилістичної системи. Принцип, безперечно, вірний і гарний, але зрозумів його перекладач однобоко, звертаючи особливу увагу на передання ритмо - мелодики й через це місцями нехтуючи передання семантики. Доведімо це розглядом найкращого перекладу збірки — „Нікого так я не люблю" Тичини. Цей переклад пильно стежить за складною, вигадливою ритмомелодикою оригіналу й у цілому близький до еквіритмізму — цього найвищого шабля в переданні „зовнішньої форми" поезій. При цьому Гатов дбає й про те, щоб не відходити далеко від дослівного змісту, й зберігає порядковість там, де це можливо. Але там, де опір матеріялу примушує перекладача відступатися від порядковості, яскраво почувається бажання зберегти ритмомелодику коштом семантики. Так „І вже в гаю т о р і ш н і й лист" перекладено „І в миг в лесу в о р о н к о й лист (порядковість вимагала б: прошлогодній лист)". Це рятують тотожність ритму й до певної міри зберігає фонетичний лад оригіналу (о - р - н), але слово „торішний" на наш погляд має змістову вагу (його можна розуміти, як символ минулого), і тому відсутність його в перекладі трохи деструктує образ „Вітру з України". Ще гостріше це почувається в рядку „Нема бунтарства в нас — л ю д и н а з глини", що його перекладено „Бунтарства нету в нас: п о э т из глины". Тут збереження ритму куплене досить вільним тлумаченням змісту, бо нема ніяких вказівок, що слово „людина" в оригіналі стосується до „поэта" (с - т. до Рабіндраната Тагора). Але найяскравіш ця особливість виявляється в рядку „Регоче вітер з України" „Р о к о ч е т ветер с Украины". Тут поет свідомо відмовляється від можливої з ритмічного боку порядковості („Х о х о ч е т ветер с Украины") для збереження виразної інструментації на р. Питання, що краще: пожертвувати цією інструментацією й залишити в перекладі „семасіому" (семантичну одиницю) оригіналу, чи зберегти інструментацію ціною віддалення від семантичної точності (як це перекладач і робить) — питання дуже складне і спірне, тому ми його тут і не розглядатимемо, але послідовне переведення через увесь переклад певного принципу — факт безперечно позитивний. І, не вважаючи на деякі хиби й огріхи, переклад „Нікого так я не люблю" треба визнати за вдалий, бо в ньому й кризь одяг чужої мови почувається стилістичне обличчя Тичини. Той самий принцип (хоч і не так послідовно проведений) і в перекладі „Каунаваги" І. Кулика — теж одному з найкращих.

Але, на жаль, є в Гатова, як перекладача, деякі органічні хиби, що виникають, на наш погляд, саме з його нехтування семантикою. До таких хиб належить: 1) Впровадження в словесну тканину оригінала елементів, їй органічно чужих. Відступ від порядковості — абсолютно неминуха у віршованому перекладі річ, але при таких відступах треба дбати, щоб те нове, що його внесено в твір, було погоджене з цілою стилістичною системою твору. А. Гатов цю вимогу порушує досить часто. Так, Тичинине „Тільки прапори цвітуть" („На майдані") перекладено „Только с п о л о х и знамен". Не кажемо вже про те, що переклад цей досить вільний, і що ця „вільність" нічим не вимагається, точно передати цю фразу можна, але ще гірше те, що замінюють образ — органічно не український, яскраво північного походження („Сполох" — діалектичне великоруське слово, що визначає найчастіш північне саяво). А просте, широке народне „Та світи ж ти їм дорогу Ясен місяць угорі" передано вишуканим типом - інтелігентським „Ты свети ж им, добрый месяц, Луч на землю урони". (Щоб закінчити з перекладом „На майдані" відмітимо, що дієслівні конструкції оригіналу двічі перекладено конструкціями недієслівними: „Революція іде" — „Революция шумна", „Тільки прапори цвітуть" — „Только сполохи знамен"). Далі, в уривкові з „Ніагари" І. Кулика „А порою сердце трюет ритмом коломийки Галичино, не покинула про тебе мрійка" замінено такими рядками: „А порою сердце взроет к р о в н ы м ритмом пульса: „Галицийской коломийкой", песенкой гуцульской". Звідкіля перекладач висмоктав цей „кровний ритм пульса" — ми рішуче не знаємо, та крім того, „галицийский" і „гуцульский" — це зовсім не те саме. Такі ж „інкрустації" бачимо ми й у перекладі Сосюриноного „Шумне місто скажено вирує", — починаючи від першого рядка, що його перекладено „Ветер бесится, снова — атаку"; рядки „залунають на співи їх дзвінко Довгі плески закоханих рук", Гатов перекладає, „Песня их загоревшись лучинкой, Запылает как мех огневой" (знову типовий великоруський образ — „лучинка", якої не знає Україна; „кажинный раз...") 2) „Смазывание" місць, що мають на собі сенсовий акцент. Адже ж члени семантичного ряду, що його являє собою поезія, — нерівноправні; кожна поезія має місця „напруження" й „розслаблення". І головна властивість семантично - вдалого перекладу полягає в тім, що замінюванням і пропуском у ньому підпадають лише місця розслаблення (упаковочний матеріал), місця ж напруження передаються як мога точніш. Ці вимоги прикро порушує згаданий уже переклад

„Шумне місто сказано вирує“ — однієї з формально - найудаліших поезій В. Сосюри, яка відзначається дуже влучним поєднанням мотивів перемоги творчості колективу й особистої загибелі поета. Перший мотив дано в цих рядках: Знаю, прийдуть нові менестрелі. Тисячі невідомих Сосюр. Залунають на співі їх... і т. д., другий в кількох місцях поезії 1) Був Еллан... А тепер не має 2) Як і він, я не все проспівав Про Комуна незнану мою“ (тут нова ввідана тема, дуже характерна для Сосюри: „Про Комуна н е з н а н у мою“ — відсутність точних уявлень про комуна поруч палким прагненням до неї); 3) Перед мене могила чи мур 4) І впаду я самотня сніжинка, на холодний, найжджений брук“, 5) „Упаду... і не жалко, що мла. Ця тема особистої загибелі розвивається ступнево, набираючи все більшої категоричності — від випадкової згадки про єдиноборця до „приняття“ власної загибелі: нема Еллана; він не все проспівав — я теж не все проспівую — бо мені належить загинути — я загину (самотня сніжинка) — і не жалко. Останні два рядки зливають обидва мотиви: „Хотів би, щоб тая сніжинка П'ятикутня сніжинка була“ (себто, я хотів би й у час загибелі залишитися вірним комуні). Згадані рядки й треба перекласти як найближче до оригіналу, всі ж інші утворюють тільки облямівку — переважно льокального характеру й їх можна при перекладанні змінювати. А перекладач робить як раз навпаки; рядок другорядного значення „Сніг ляга на вечірні панелі“ він передає досить точно „синий снег на вечерних панелях“, а сенсово - акцентовані рядки „змазує“. Так: „як і він, я не все проспівую Про Комуна „незнану мою“ = „Его песен Комуна недопетых Слышу медь и хочу их допеть“ („змазано“, поперше, не все проспівую“, с.т. важливий момент мотива власної загибелі, подруге ввідний мотив „незнаної комуни“); „Перед мене могила чи мур“. Цілоком замінено „Ветер — зимней тоски трубадур“ („змазано“ ще один момент розвитку мотива загибелі“). Рядки „І впаду я, самотня сніжинка, на холодний, найжджений брук“ перекладено досить близько до оригіналу: „Я растаю тогда, как снежинка, на промерзшей седой мостовой“, але тут мотив загибелі позбавлений ступневого розвитку, виникає якоесь раптово, а останню строфу оригіналу, де дається „приняття“ загибелі й бажання загинути „п'ятикутною сніжинкою“ підмінено таким сурогатом: „И сгоревший до тла, без кровинки, Когда всюду бело и метет, Тихой пятиконечной, снежинкой, Я паду на серебряный лед“ (с.т. пропущено зовсім „приняття“, а замість бажання впасти п'ятикутною сніжинкою дано констатування цього факту — дійсний спосіб замість умовного). Ми бачимо, що в результаті постійного „змазування“ сенсово - акцентованих місць, складний контрапункт двох мотивів — соціально - радісного й особисто - сумного — підмінюється прозаїчним міркуванням на такий штиб: „був Еллан і не доспівав. А я хочу доспівати. Коли ж на мое місце з'являється тисячі Сосюр, я зробивши своє діло, візьму та й розтану“, від чого вся емоційна перекональність Сосюриної поезії зникає геть.

Такі органічні хиби А. Гатова, як перекладача (мимохідь відмітимо той парадоксальний факт, що вони найменш почувуються в перекладах формально - складних речей, як „Нікого так я не люблю“ Тичини, „Каунавага“ І. Кулика, а найбільш — в перекладах формально - простих речей, як „На майдані“ Тичини та „Шумне місто сказано вирує“ Сосюри). Крім них, є в Гатова випадкові огріхи, як у всякого перекладача, на яких ми не зупинятимемося. Щодо тих хиб, які викликані помилковим розумінням українського тексту оригіналу, то ми помітили тільки одну (в перекладі „Відповіді землякам“ Тичини): „Болото власне — ви казали — От двері до раю (російською мовою: „Болото собственное — вы говорили Вот двери в рай“) перекладено: „Болото — так ведь вы сказали — От дверей до рая“. Очевидно, Гатов зрозумів укр. „от“ (рос. „вот“), як рос. „от“ (укр. „від“, „од“), відкіля й виникла ця досить курйозна помилка.

Крім того, в книжці сила друкарських помилок, особливо в транскрипції гуцульських слів і в іменах власних: „семрека“ (зам. „смерека“ — тричі), „дублетівка“ (зам. „дубельтівка“), „сикус“ (зам. „сиукс“ — двічі); в „Содержании“ надруковано: „Ночь железняка“ — „железняк“ із малої літери, так що російський читач може уявити собі, що мова йде тут не про ватажка гайдамаків, а про відомий мінерал...

Отже, ми бачимо, що книжечка перекладів, видана А. Гатовим, має, поруч чималих вартостів, і значні хиби. Але беручи на увагу, що в галузі українсько - російського літературного зближення взагалі зроблено мало, ми повинні визнати й цю книжечку, в якій є кілька гарних перекладів, за певне досягнення.

М. Степняк

С. Пилипенко. Тисячі в одиниця х. Збірка оповідань. Друге, доповнене видання. ДВУ, 1929, ст. 235, ціна 1 крб. 20 коп.

Збірка містить 27 творів різного розміру — від невеличкої гуморески до звичайного оповідання.

Тематично оповідання розпадаються на 2 великі циклі: перший присвячено мирному будівництву, другий — воєнній „передісторії“ цього будівництва, починаючи з імперіалістичної війни. Крім цього, є ще вужча циклізація, що гуртується навколо легенди про „Острів Драй-кройцен“; в сусідньому творі („Огнева паніка“) згадано назване оповідання; в дальшому („Льодолом“) — фігурує сам острів, яко тло драми (салдати лишилися на ньому, відрізані від суходолу, в наслідок льододелу, що почався несподівано зарано), та дід Клаус — оповідач легенди. До таких же, проміжних зв'язків стосується й, сказати б, лейт - мотив Шевченка:

Правда, якби він тепер жив — у більшовики пошився б? Панів би лупцював — аж гуло. І що вже він їх ненавидів.

Цю думку героїні „Товариської послуги“ далі доповнено:

Та то ж про Тараса: він такий рідний. Рідний і в гніві своїм і в забобонах...

Останній матеріал, що його постачає „Банда“:

... Отаман Чорний зайшов був тоді до комендатури, — аж там портрети Маркса, Леніна та Шевченка висять. Позирнув люто, плюнув, зняв Тараса й поставив у кутку, лицем до стінки.

... Чорний за кілька місяців іще раз завітав на Підгаєцьку цукроварню. Знов батько — отаман у комендатуру зайшов і знов на стінці портрети Маркса, Леніна, а посередині Шевченка побачив. Пхекнув батько отаман, хитонув докірливо головою й сумно промовив:

— І ти, Тарасе, в комунію втаскався *).

Згаданий тематичний розподіл зумовлює й матеріал збірки — в першому циклі різноманітніший, аніж у другім (де оточення змальовано під кутом зору військового бойового життя); проте не помилимося, констатувавши побутове тло матеріалу, з великою галереєю персонажів, серед яких маємо і студентів, і службовців, і письменників, і непманів, і відповідальних робітників, і нарешті військових — починаючи з „регулярної“ царської армії, і кінчаючи червоноармійцями, що воюють з Денікіним.

Для ідеологічного обличчя збірки дуже характерний чіткий класовий розподіл персонажів на два табори — ворожий і свій, радянський. Проте закинути авторові сухість і схематичність (сказати б, ригоризм) розподілу персонажів на „овець“ і „козлищ“ аж ніяк не можна: показова в цьому відношенні „Примара“, де колишній ворог радянської влади (ворог — почасти з невідомості, почасти ж — із примусу) потім віддано працює їй на користь; коли його минуле викрито, він, стративши рівновагу, стріляє на свого ворога і потрапляє в наслідок до суду; але це не лише його кохана дівчина, це сам автор звертається до слідчого з запитанням:

Ну неже десять довгих років чесної праці багато не значать? Він же робив так самовіддано, як робив би, мабуть, і той справжній Сисой Антіпов, що в нього, в мертвого вже, викрав він партійні документи. Ну неже суворо засудять?

Однак таке, глибоко людяне ставлення не визначає м'якотілості, нерозважної поблажливості: в разі потреби, автор такий же неблаганний, як і батько, що забуває власного сина — бандита, який пограбував рідного дядька — бідака („Кара“), або такий, як і герой оповідання „У борку“, що влучно порівнює денікінського офіцера до кліща (підготувавши це порівняння відповідною картиною лісової struggle for life), констатує:

Кров за кров. Убивство — закон війни.

Але є ще одна підстава, вже суто мистецького порядку, що через неї безапеляційно приймаєш авторове витрактування своїх героїв та матеріалу: це стиль, то іронічний, то м'яко — гумористичний, чи ліричний, то сумно — трагічний. Ствердимо цю класифікацію відповідним матеріалом.

Ось заввіддзоров'я Нападюк, що за його вимогами, лікарі впорскують породільниці, жінці предчека, непотрібну стрептококову сироватку, роблячи це „страха ради комісарського“ (назва твору): „було це року не теперішнього“, кінчає автор своє оповідання. Ось самозадоволений міщанин — письменник, що побувавши на Кавказі і забувши там купити своїй дружині обіцяні чув'яки (назва оповідання), виправляє помилку, вже приїхавши додому, в магазині кавказького взуття, дістаючи таку оцінку з боку автора:

Я не люблю самовдоволених людей, і мені здається, що їм нічого робити на землі, а до того я... я ніколи не був на Кавказі. Може, так невміло злощуся.

Значно частіше натрапляємо на теплий гумор, овіяний вже згадуваною людяністю.

Ось жінка, бажаючи мати дитину, звертається за відповідною „товариською послугою“ до юнака, який робить доповідь на фабриці: стара ще Винниченкова тема („Тасмна пригода“) набуває нових тонів у витрактуванні, позбавлена будь-якого еротичного присмаку (тло події у Винниченка — брудний готель, у Пилипенка ж маємо „умову“ й ретроспективну згадку про ню, без будь-яких натяків на відповідну „реалізацію“). Аналогічні темою „Друзі дітей“, де помилково стрічаються в садку чоловік із дружиною, — помилково, бо чоловік поспішав до коханки, дружина ж хотіла розпочати роман з доповідачем на тому засіданні, звідки обоє (чоловік і дружина) втікли. І знову ж, немає в цій темі гіпер — натуралізму, що притаманний аналогічній новелі Боккачіо (до речі, використаній потім і в Шекспіра), і трактування її скорше наближається до відповідного епізоду в Пушкінському „Анжело“. До цієї ж „кохальної“ (за висловом Л. Чернова) тематики стосується оригінальне оповідання в листах „Любовні пригоди“ — з його героями, співробітниками провінційальної газети, та вчасним втручанням дружини (що, до речі, стає мо-

*) Поряд інтересно зіставити дуже влучну характеристику Гоголя („Льодолами“):

Був Гоголь, хоч і дрібний, а поміщик. Не приймав він близько до серця горя народного, кріпацького. Були для нього кріпаки, як мертві душі — купуй їх, продавай, батогами бий, як худобу. І от бачимо ми, як хутори диканські у нього танцюють, співають, пиячать, регочуться, вечорницями бавляться, а тяжкої праці селянської не бачить Гоголь. Он і в „Мертвих душах“ — поміщики є, а мужиків нема. Тільки спину кучера Селіфана бачить читач та дурного льока Петрушку.

жливим через забутливість чоловікову). До того ж „професійного“ джерела можна застосувати й „Спеца - репортера“, де герой „переборщив“ у своєму американізмі, наперед надрукуювши в черговому номері газети промову, яка справді за браком часу, не була сказана. Або „Джон - Вільям Петерсон“ — дружній шарж на редактора, закоханого в закордонних способах писання, який не пізнає підробки — найтрафаретнішої новелі, запропонованої, як переклад.

До цієї, повторюю, найбагатішої ділянки збірки стосується й „Банда“ — оповідання, про те, як ретельний сільський адміністратор помилково взяв сеанс натурного кіно - знімання — за банду. Аналогічним темою „Гріх“ — оповідання про те, як старий чекіст не пізнав репетиції Винниченкового „Гріха“, що відбулася в сусідньому номері готелю і виламав двері, шукаючи білих (героїв „гріх“ влучно перегукується тут із назвою п'єси, становлячи й назву твору). Або „Жовтий ридикюль“ — оповідання про те, як голодний студент даремно вихопив у непманки ридикюля, сподіваючись на гроші, які вона допіру переховала. Подібна ситуація лежить і в основі „Годинника“ — оповідання про грабунок, який кінчився тим, що пограбовані наздоганяють злодія і відбирають у нього пограбоване; прийшовши ж додому, бачать на стіні годинника, що вони його відбирали, як пограбований.

Як видно, в гумористичному трактуванні виступає переважно побутовий матеріал сучасності. Але є й у другій, „військовій“ ділянці, відповідні приклади.

Така „Вогнева паніка“, що зчинилася з провини страхополоха - салдата і що в наслідок її „верхи“ отримали нагороди, хоч ніякого наступу німців не було; поступове збільшення брехні у фронтових реляціях та відповідних рапортах „по інстанції“ (своєрідний *boule de neige*) подано дуже добре. Такий же „Броневик“, що на нього полюють червоні підчас відступу; в кінці ж з'ясується помилка — броневик не денікінський, а свій, зіпсований і покинутий на дорозі. Або „Тамбовці“ — селяни, незвиклі до війни, що викликають цим кепкування над собою, стаючи однак з часом у великій пригоді червоним.

Значно частіший у цій військовій ділянці інший, суворий плян трактування, розпочатий у безсюзетному „У поході“ і стверджений в „Острові Драйкройцені“ — латвійській легенді, трохи навіть перенасиченій жахами, які кінець кінцем перестають діяти на сприймання; цьому ж слугують і деякі порівняння, що здаються невідповідними:

Попливли безголови мертвяки, похитуючись, униз по ріці, лякати рибалок. А голови їхні упали на дно. Там обгризли їх раки.

Кинувся на нього (меч) грудьми з балкону і проштрикнувся, як жук на шпильку, як сніп на довгі вила.

Матеріал цих порівнянь, справді, чи не здібен викликати комічний ефект.

До цього ж пляну стосується вже згадуваний „Льодолом“, „За віщо?“ (потворність антисемітизму), „Коли батько плакав“ (про матір, забиту підчас піклування за пораненими червоноармійцями).

Проте й перша „мирна“ ділянка темарія постачає матеріал для згаданого „суворого“ пляну трактування; це — вже згадувані „Кара“ та „Примара“, „На хіднику“ (змалювання міської проституції, що захоплює селянок), „Поворот“ — змальовує повернення на село злодія, що хоче жити чесно і що його забивають куркулі, використавши для цього лицемірну гостинність; жахом віє від їх частування (поновленого проти відповідних „духовних“ обгрунтовань у „Люборацьких“ А. Свідницького):

Ану, ще до пари, бо з'їдять татари... Та й четверту, бо віз на чотирьох котиться. А шосту, бо шість день роботи. Сьому, щоб на сьомий день спочити та на призьбі покурити.

Трохи остеронь стоять від цього два оповідання „Сором“ та „Афарбіт“: перше через велику акцентуацію психологічного моменту (осуд інтелігентської прихильності до словесної розпусти), поданого на тлі лірично - відтвореного пейзажу; друге — через неадаптованість свого фону (згадки про якогось короля і водночас про непманку); щоправда, цю неадаптованість можна з'ясувати алкоголізмом героя (його й обкрадають, вплинувши безглуздою фантастикою та морфієм), але хибність твору, розпочатого до речі *ex abrupto* (так, ніби читачеві все відомо), від цього не зникає.

Нарешті, до стилю стосується й бездоганна мова збірки (центрально - української говірки), разом із лаконізмом зображення:

Забилось в радісному тремтінні жіноче тіло, закинулась пристрасно назад голова, пожадливими вустами шукаючи вуст милого — і злилися дві постаті... ну на що говорити — в чому? В нашій сентиментальній історії досить нагадати про традиційний бузок, що вміє переховувати і не такі ще тайни...

Відзначивши стилістичні спрямування книги, спинімося безпосередньо на формі, що її завжди дбайливо опрацьовує письменник.

В цьому пункті всі твори збірки доведеться кваліфікувати, як новелі. Вже з прелімінарного переказу, у зв'язку з оцінкою стилю, ясна їх сюжетність (крім однієї „У поході“¹⁾, що й зобо-

¹⁾ Цією безсюзетністю й можна з'ясувати нерозв'язаного натяка:

Не в сочевиці справа... Батальйонний не за те молоданів любить. Казав мені доброволець дещо перед смертю...

в'яже до дбайливої мотивації, чіткої композиції, нарешті клімаксу, наявного з того ж переказу: пригода, помилка, непорозуміння — у випадку гумору, вчинок, убивство, кара — у випадку іншого стилістичного зафарблення, — така його форма. Навіть психологізований „Сором“ має клімакса: наприкінці „сповіді“ виявляється, що вся розпуста оповідача — уявна, що він її видавав і набрав на себе, щоб не бути „нижчим“ від товаришів, які все „це“, заливши очі, ухваляють. Та з другого боку, клімакс ніколи не стає самоціллю, як про це свідчить таке його оголошення в „Чув'яхах“:

Не думайте, що секрет їх складний і в ньому сіль цього оповідання. Я не хотів би, щоб у ньому взагалі була будь-яка сіль.

Важливе також речове підтвердження клімаксу (чув'яки, годинник тощо).

Не менш дбайливо ставиться письменник до мотивації. Ось, приміром, „Товариська послуга“; автор заздалегідь підготовлює бажання дитини в героїні, примушуючи її так завершити характеристику Шевченка:

А дітей любив...

Дівчина на хвилику наче спотикнулася, по обличчю перебігла легка хмарка.

Вона ж, дивлячись на гравюру з гуртом якихось дітей, кидає далі:

— Діти — це ж таке щастя... Як можна без дітей.

Або „Поворот“: герой колись літав на аероплані і, коли він, повернувши додому, засинає, почастинований куркульською горілкою, уві сні відживають спогади по колишнє літання, химерно поєднуючись із мріями про чесне життя і з жагою від п'ятики; жахна смерть героя, утопленого куркулями, немов збігається з цими мріями:

Аероплан гуде, воркоче. Вітер хитає його, як човна на буремних хвилях. Раптом дужий подув б'є згори, і апарат летить стрімголов униз, на чорну, вогку ріллю.

Хома відкриває рота крикнути, але холодний струмок заливає горло, холодний струмок оповиває все тіло.

Така ж дбайлива мотивація „Примари“, де клімакс заздалегідь підготовано кількаретовими раптовими появами одноокого дядька, що спочатку викликає спогади (у формі сну) героя, а потім уможливає і чітко-цілеспрямований клімакс. — Такий же „Острів Драйкройцен“, що всім своїм матеріалом готує шлях до кінцевого з'ясування назви, або „Коли батько плакав“, де синова неспроможність бути на поході мотивує батькове (обрямоване) оповідання. Нарешті, помилку з кіно-зніманням у „Банді“ підготовлено передісторією — оповіданням про те, що

Підгаєцька цукроварня не раз зазнавала бандитських наскоків.

До мотивації можна застосувати й характеристику, що психологічно підготовлює відповідні вчинки чи дає внутрішній портрет героя. В цьому пункті відбилася стилістична майстерність автора.

Зовнішній портрет (як у випадку героїні „Товариської послуги“) подибуємо рідко, майже завжди його заміною висловлюваннями: то це улюблені і через це лейтмотивні приказки, як у героя „Кари“ („Телеграфним стовпом через поперек“), або „Друзів дітей“ („Било б його громовицею“), то це спосіб оповідання від першої особи („Друзі дітей“, „У бору“, „Гріх“, „Тамбовці“ та ін.), то це ламана мова (як у героя „Годинника“), то спосіб висловлюватись, як у нераз згадуваної героїні „Товариської послуги“:

— Тепер цією стежкою до головного корпусу. Та не туди, там калюжка. Поволі, товаришу, тут сходи. Лічіть десять ступенів. От іще хазяї в нас, хоч би яку скипку засвітили. І на свято не дивляться. Сюди, ручаюся. Не роздагайтесь, у нас холодно. Хотіли було парове відремонтувати, та ж вугілля — самі знаєте — і для залізниці бракує. Ой врем'ячко.

Та найчастіше це прислів'я, що ними майстерно орудує автор, як приміром, „У поході“: Поможє бабі кадило, як бабу сказило. Ти подивись, який він красень. На голубах зріс, не на гливкому хлібі.

Здібність до прислів'їв не залишає людину навіть у біді, як приміром, Созона у „Карі“, де він у першу чергу так реагує на пограбування:

— Оце наярмаркував. Нову господиню в нову господу завів. Оженився рогаць із коцюбою, привели черепків із черепенятками... На череп'я життя пішло...

Ця здібність зрештою підноситься до характеристики персонажів книги, яко у к р а ї н ц і в, бо ось який фейерверк діалогу дають персонажі „Льодолому“ під загрозою смерті:

— Рушить знову криголом — зітре всіх на порох.

— Загинемо, як сліпі мишенята в відрі.

Перекличка на деревах переходила в палкі суперечки, лайку, загрози.

— Топись сам, як хочеш, мені й тут добре.

— Дурню, пропадеш тут ні за цапову душу.

— Сам цапом будеш, як на вірну смерть підеш, на лід отой.

Стан цих розмовників легко уявити собі з таких „протилежних“ звертань до рятівника:

- Сюди, діду, по нас тепер, дідуню!
- Та сюди, чорт старий, латвійська мордо!

Або зустріч політком з ідеологічно - непевним полком червоних (дві тези):

Перша: якої бісової матері ти до нас приїхав?

Друга: поїжджай назад ік бісовій матері!

У відповідь політком „підкрутив“:

— Коли хочете — каже — своїх дівчат за ноги для паничів держати, — ідіть, на чайок получите.

Відзначивши засоби портрету, спинімося на пейзажі, що, як і прямий портрет, трапляється зрідка; так маємо у „Примарі“, де осіння прозорість „байдужої“ природи контрастує із драматизмом клімаксу:

Ранок другого дня видався прозорий, дзвінкий. Маленькі павучки вирядились у свої далекі мандрівки на бабиному літі. Його липучі нитки розносили легенький вітерець скрізь по дорогах, чіпляв на дерева, кущі. Іноді повітряна нитина відважного мандрівника попала в ясне сонячне проміння і вилискувала тоді серед ніжно - блакитної прозорості міні-ятурною веселкою. Ще подув — і веселка зникає, стає невидною і летить десь далі в невідомі простори. Чи знайде притулок, чи загине беззвісно?

Синтетикою пейзажу й обрямовано трагедію:

Над юрбою високо вгорі летіло бабине літо, і день був такий осінньо - прозорий, дзвінкий.

Цей повтор стосується вже до композиції, що її головні ознаки (мотивація, клімакс, чіткість сюжетного розгортання) вище схарактеризовано.

Відзначмо зараз використання обрямування в новелях: „Годинник“ („Карель зарідко брав його з собою“) та „Жовтий ридикюль“ („Стратон не був злодієм“); що рази повторна частина, після „прослуханого“ твору, набуває нового матеріального потвердження.

Та щоб істотніш схарактеризувати формальний бік збірки, спинімося на двох новелях, що мають окреміше, індивідуальне обличчя.

Перше оповідання — „На хіднику“ — відзначається оригінальним кутом зору: за героя в ньому править швець Михайло, що, живучи в підвалі, бачить людей тільки до півлітки; цим утворюється немов своєрідне художнє застосування старовинної приповідки „Суди, дружок, не свйше сапога“, що, поперше, мотивоване професією героя, подруге ж призводить до парціального (часткового) показу персонажів. Ясна небезпека, що постає звідси, — небезпека вузькості, неповноти картини, але автор, безперечно її усвідомивши, блискуче подолав усі труднощі, і не тільки не програв, але виграв, перетворивши силою хисту — позначену вузькість на лаконізм мистецького зображення, лаконізм, що йому притаманна величезна проєктивна сила. Справді, тільки черевки бачить Михайло із свого віконця, але його (не випадковий!) факх дозволяє читати по тих черевиках, як по книзі; пізнає він по них робітників, школярів, урядовців — узуття останніх

мало не все на один фасон, куповане по одних крамницях набір та на рати. На низьких покривлених підборах, з розтопаним плискуватим передом, тонкою витертою підшовою. Поміж ними дешеве різноманітне жіноче взуття урядовок. Зрідка витнуться кокетливі високі півчобітки, пантофельки - лякерки, сіра замшева шкірка.

На тлі цієї „скопії“ природньо постає й сюжет новелі, що в ній герой зацікавлюється селянською дівчиною, незабаром зведеною. Про все він довідується із тих же „чоботарських“ вражінь, і на тлі згаданої мистецької „економіки“ цілком природньо бринить проєкція психології засобом дії, жести, руху:

За якийсь час коло них з'являються чорні черевички — і фонтан насіння подвоюється.

Все вершить геросея репліка, яко заключна пляма:

— Боротьба жертв не абияких просить.

Як можна бачити, прийом використано так само помірковано (а не поспіль, нерозважно), як і решту мистецьких засобів — стиль, характеристику, композицію, пейзаж та портрет.

Друге (кінцеве) оповідання — „Тисячі в одиницях“ — навіть не оповідання, а обрямовані потенційні теми, нерозроблені сюжети (сказати б, за теорією музичної форми, прелюди, тільки не музичні, а літературні). Наприклад:

Незнайомий парубок, мабуть, червоний партизан, у хату раптом забіг. — „Рятуй, дівчино, офіцерна женеться“. — „Лізай під піл, гарбузами заставляю“. Наскочили —

„Брешеш, суча дочка, більш нікуди було сховатися“. Били, волос драли, на піл кинули, згвалтували. Прийшов батько — батька побили, коня за кару звели. А за гарбузами не додивилися.

В цій картині—вже згадуваний лаконізм, а герої—з глибоко пролетарською свідомістю. Ще приклад:

Шевчиху погромники вбили. Сидить швець з немовлятами, плаче: „Це за те, що ми євреями народилися“. Прийшла покоївка з шляхетського дому, каже: „Чим я панам служитиму, бери мене за жінку, твоїм немовлятам матіркою буду“.

Попри зазначені властивості, є в цих шматках життя щось від думи, від народньої усної творчості — так у загальному стилістичному аспекті (що його навіть важко визначити), як і в деталях — спорадичний дієслівний рим („драли“: „згвалтували“), в рефрено-епіфоричній позиції психологічних присудів-дієслів („вбили“, „плаче“, „народилися“, „каже“, „служитиму“, „буду“).

Резюме: Специфікаційне втілення ідеології у стилістичному розгалуженні (а не в оголеності агітаційному пляні), помірковано-вмотивоване запровадження засобів зовнішньої форми дають у сумі добрий „літературний факт“, забезпечуючи збірці читача (про що недаремно свідчить друге її видання) і водночас доводячи міцний творчий поступ її автора.

Гр. Майфет

Гжицький Володимир „Чорне озеро“ ДВУ 1929. Ціна 1 крб. 80 коп.

З ім'ям Гжицького в літературі вперше зустрічаємось, як з поетом. 1924 року його вірші виходять окремою малесенькою книжечкою „Трембітині тони“ (з творів селянських письменників — „Плуг“).

Але спад лірики, що про нього в свій час так багато говорили й писали, відбився, очевидно, й на ньому. Після дитячої п'єси „Вибух“, що вийшла 1927 року, Гжицький виступає, як письменник-прозаїк.

1928 року виходить повість „Муца“, а в 1929 поважний розміром (405 стор.) роман „Чорне озеро“ (Кара-кол).

Своїм романом відбиває Гжицький той інтерес до радянської, сказати б, екзотики, що ще недавно його репрезентував „Романом Межгір'я“ Іван Ле.

„Чорне Озеро“ взагалі багато дечим нагадує згаданий роман Івана Ле. В обох перед нами заходи (правда, на різних ступнях) коло індустріялізації відсталі країни, що входить до складу радянських республік; в обох індивідуальний сюжет збудовано на „трикутників“, що до складу його входять тубільці та представники „вищої“ руської нації. Лише в „Чорному озері“ трикутник цей складено в обернений спосіб — два чоловіки та жінка замість двох жінок та чоловіка „Роману Межгір'я“.

Дія роману Гжицького розгортається в глухому закутку Алтайських гір, в околицях озера Кара-кол. Художник Ломов приїхав сюди шукати нових об'єктів для картин; він закохує в собі алтайку (чи ойротку) — інтелігентку, учительку Таню. Дівчина цілком віддається своєму першому почуттю, не вимагаючи жодних обіцянок. Але Ломову вона швидко набридла, й він покидає Таню, що має стати матір'ю. Лист Ломова, в якому той сповіщає, що остаточно себе перевінив і Тані не кохає, а також радить їй запобігти народженню дитини, розпач її доводить до стану якогось сомнамбулізму. В ньому вона гине в час повені. Доктор Темір, що безнадійно кохав дівчину, їде до Москви, нищить на виставці картину Ломова, на якій Таню змальовано, і прилюдно б'є художника. Його заарештовують.

Картину відносин Тані, Ломова та Теміра розгортає автор на тлі соціальної боротьби в Ойротській автономній області. Кам (жрець) Натрус та куркуль Мабаш провадять боротьбу проти заходів радянської влади. Своїх головних ворогів вони бачать в Ломові та в інженері Манченкові, що працює з доручення центру: робить дослідження в горах, проектує міст через річку Катунь. Манченко ідейний комуніст, працьовитий, енергійний, властиво й репрезентує те нове, що несе з собою радянська влада в країну ойротів.

Коли основна фабула розвивається досить струнко, мотивовано (хоч без достатньої психологічної аналізи), то треба констатувати, що події та вчинки людей, що дають соціальне тло, не завжди мають мотивацію достатню. Останню хвилю ми спостерігаємо в обох прозових творах Гжицького. В „Муці“ зовсім неясне, які причини викликали потребу висадити в повітря той міст, що, зриваючи його, гине герой Натан.

Так само в „Чорному Озері“ не показано яскраво й виразно клясові основ соціальної боротьби тих шарів населення, що серед них діють, на тлі цієї боротьби, „герої“ роману.

Автор, очевидно, хоче показати в акції Натруса „чужоземну інтригу“ — дієві особи весь час догадуються, що тут „чиясь рука“, сам Натрус говорить: „За нами горою стоїть республіка Монгольська, а там і... Японія“ (73 стор.). Нарешті автор показує нам якогось таємничого агітатора, але це все не веде нас далі натяків. Не досить органічно також зв'язані події чисто соціального порядку з фабулою. Інженер врешті виглядає на особу побічну — його могло б не бути.

Образ самого головного героя в деякій мірі схематичний, однобокий. „Типовий дрібний буржуа, розбещений пестун природи, талановитий, але пустий, великодержавний шовініст з червоним зафарбленням“, як характеризує його Манченко (стор. 404), він не має досить закінченої обрисовки живого образу.

Повніше зарисовано образ Тані з її ваганнями, з її „посередині“ в соціальному розумінню, з її силою та гордістю, з безсиллям перед власним почуттям.

Тепло й людяно стає образ скромного діяча Івана Макаровича батька Тані.

Закінчено роман доволі невдало, так і здається, що мусить бути „дивись далі“. Якось не вистарчило у автора сили розв'язати всі зав'язані ситуації — звідси й потреба вбити Таню, а також Натруса. Нахил Гжицького до мелодраматизму, що яскраво виявився в попередніх творах (особливо в „Муці“) визначив форми смерті Таніної та Натрусової.

Але всеж, попри показані хиби, роман в цілому безсумнівний показчик зростання автора: актуальність теми, стрункіша, порівнюючи з „Муцою“ композиція, зменшення елементу мелодраматизму — роблять його таким.

Хороша мова. „Чорне озеро“ знак, що у нас кристалізується „хороша проза“ — без телеграфності, без зайвої розтягнутості, струнка синтаксично. Варто б тільки уникати й тих нечисленних галицизмів, що тут є (напр. *коби*).

Видано книжку не досить добре: папір недобрий, є, хоч і не численні, друкарські помилки (стор. 249, 255). Зшити книжку (принаймні частину примірників) неправильно — не на місці сторінки 393 — 400.

Л. Рублевська

Ольесь Донченко — „Дим над Яругами“. Повість. ДВУ. Видання друге 1929 р. Тираж 5000. Стор. 187. Ціна 80 коп.

Остання повість Донченкова „Дим над Яругами“ належить до циклу творів, що відображають дрібнобуржуазну інтелігенцію. Цей цикл має в українській літературі чималу низку творів письменників різних соціальних груп, різних літературних напрямів. Тому й відображення цієї інтелігенції досить строкате.

Критерієм, із якого виходять усі письменники, описуючи інтелігенцію, є її проміжне становище між двох, ворожих одна одній клас. Характерною рисою цієї інтелігенції є приставання до тієї чи іншої класи, тому й ляйт — мотив таких творів, — це підкреслення саме цього процесу приставання, який їй (інтелігенції) дається досить не легко, часто — густо з офірами.

Ів. Момот у своїй статті „В обіймах халтури“ (див. „Молодняк“ ч. II за 1929 р.) говорить, що Ольесь Донченко „написав“ дві справді художні комсомольські повісті „Дим над Яругами“ і „Золотий павучок“ (підкреслення моє — Ю. К.) Чи вони „справді комсомольські“ ми зараз розглянемо, головним чином останню („Дим над Яругами“), бо про попередню („Золотий Павучок“) вже висловлена певна думка нашої критики.

Борис Шляховий безкоштовно мешкає в куркуля Голуба села Яруг. Сам комсомолец — політос Яруганського осередку. Він же вчитель позашкільник, надісланий суди повітовою нарештою. З походження інтелігент. Дія відбувається під час громадянської війни. Подається робота комсомольського сільосередку. Робота під час військового комунізму, коли комсомольці „качали“ хліб, ловили дезертирів, відшукували сагогонні апарати, або на перше бажання прод-агента, з одрізом у руках приводили до сільвиконкому заарештованого, переляканого дуку.

Може й гадав Донченко подати картину роботи комсомольського сільосередку. Та на жаль він цього не досяг. Ціла увага авторова скупчується навколо головного героя — Бориса Шляхового. Всі інші постаті виконують допоміжну роль. Так партійця Гречуху, наприклад, як втілення витриманого, кремневого більшовика, автор протиставить Шляховому, підкреслюючи цим інтелігентську м'якотілість останнього. Та й усі події села Яруг, — це тло, на якому намальовано портрета інтелігента, комсомольський осередок, — це рямці, в які цього портрета втиснуто.

Отже задумом чогось нового, оригінального повість не становить. Не відрізняючись од багатьох подібних творів, у повісті ставиться наголос на інтелігентському читанні, на романтичному сприйманні дійсності. Загалом на тих рисах, що не раз уже підкреслювали численні попередники автора.

Слідом за Шляховим, поважне місце в повісті посідає постать комсомолки Хими. Добре подано її злиденне сирітське життя, батракування в куркуля Скирди. Не зле показано шлях до вступу в комсомол, праця в ньому, в просвіті та трагічна смерть (її згвалтували та забили дезертири села Яруг — Ю. К.). Хоч і тут не обійшлося у Донченка все гаразд. Химі надано неприродних для неї сентиментальних рис хutorянської панночки. Пригадаймо хоча б її мрії про Шляхового, що в ній вона закохалась.

Застосовуючи в побудованні повісті засобу таємниці, автор надає творові злегка пригоди-ницького кольориту, й поступово напружуючи дію, не послаблює зацікавленості читача. Таємниці полягає в тому, що куркулева донька Катря, в якого мешкав Шляховий, має зв'язки з якимись непевними людьми (з дезертирами, бандитами, як це виявляється в кінці повісті — Ю. К.) й водночас любить освічену інтелігентну людину — Шляхового. Сама Катря склала екстерном іспити до Н - ської семінарії. Низка незначних, дрібних випадків викликають підозру в Шляхового про темні справи Катрі. Але чимсь істотним довести причетність Катрі до контрреволюції

він не спроможний. Бувши куркульською донькою, вона ніби й не зраджує рідної їй соціальної групи. Але кохаючи Шляхового й знаючи його хистку інтелігентську натуру, Катря не намагається перетягти його на свій бік. Вона хоче лише урятувати Шляхового для себе. Тому вона прохає його тікати до міста, тікати самому, а там, мовляв, знову зустрінемось, в той час провадить зрадницьку контрреволюційну роботу проти червоноармійського загону. Саме тут і треба закинути авторові відсутність чіткої класової лінії. Кохання, як загальнолюдська категорія відносин, панує тут над класовою свідомістю. Тільки через кохання Катря намагається врятувати Шляхового, по суті класового ворога, бож він руками й ногами за радянську владу, до того ще й живе даремно на кошти її батька (своєрідна перманентна експропріація куркульських достатків часів військового комунізму — Ю. К.).

Комсомольці схематичні й навіть у купі з своїм осередком вони займають дуже мало місця. Прочитавши повість, на другий день не пам'ятаєш жодного з них.

„Філософію“ про „Дим над Яругами“, автор вклав у уста дивака Ониська, що самотньо жив за селом із приймачкою Химою.

Онисько: „А про татар то я для приміру. У диму село... Густий чорний дим — світа білого не видно, очі виїдає...“

Шляховий: — Проясниться, дядьку, розвіється. Дим — це добре, значить, гаряче палає вогнище.

Онисько похитав головою.

— Ой, ні. Ой ні, кажу вам. Коли ясно горить — і диму немає. А то солома гнила тліє, плити кізяку...

— І зотліє, до останку згниє.

— Не нам цього ждати, не нам. Ми не діждемо, задавить нас димом“.

З наведеного уривку символічної розмови Ониська та Шляхового нас цікавлять найбільше погляди першого. Для нього революція в селі — це татари, це дим од „гною та соломи“, що тліють. В Ониськовій втілюється реакційна частина селянства, що за політичною короткозорістю нічого не бачить, за „димом“ не бачить, що в Яругах палає вогнище. Без диму й вогню не буває. Й саме цього не розуміє Онисько, що „вогнище“ тільки розгорається, тому й „диму“ так багато. Але це ми самі так гадаємо. В повісті автор цього не довів, ані художніми, ні будь-якими іншими засобами.

Л. Смілянський у своїй дискусійній статті „Біологія над усе“ (Див. „Ком. Укр“. ч. 293 за 1929 р.), зупиняючись на всій творчості Олеся Донченка в кінці зазначає:

Остання повість — „Дим над Яругами“ — це відмовлення Донченка й від своїх колишніх поглядів на комсомол, і від попередньої маніри писати. Що правда, є й тут трохи фізіології, але автор, нарешті, зрозумів її справжню питому вагу в житті комсомолу. У цій повісті Донченко показує справжню соціальну функцію комсомолу на селі“.

Якраз справжнього комсомолу на селі, справжньої соціальної функції його в повісті й не показано. Правильно зазначив К. Маслівець (Див. „Ку“ „Сучасне пейзажство“ ч. 276 за 1929 р.), що „у Донченка місцева влада (А також і комсомольці — Ю. К.) нагадує банду, що визискує незаможне селянство“. Справді, куркуля Карпенюка змальовано такими жалісливими фарбами, що в читача мимоволі складається враження, ніби й справді грабують тихого, лояльного, блакитноокого дядька, а не розкуркуюють дуку, що поховав свій хліб. Л. Смілянський у тій же статті говорить, що „Сурми“ та „Золотий Павучок“ для Донченка на сьогодні, це перейдений етап. За це свідчить „Дим над Яругами“.

Дійсно, „Дим над Яругами“ свідчить, але за те, що етап двох попередніх творів саме цілком ще не перейдений. Хоча в останній повісті автор і відмовився від гри на еротичі та порнографії, все ж він не уникнув класової невиразності персонажів. Не уникнув панування над героями загальнолюдських почуттів, які в повістях Ол. Донченка обумовлюють ті чи інші їхні вчинки. Від цього, замість „Диму на Яругах“, вийшов „туман в очі“. Замість революції в селі, невиразне „філософування“ випадкової постаті, вигаданість, штучність багатьох вчинків персонажів.

Чогось нового, оригінального ані задумом, ані виконанням, повість не становить. Трагічний шлях переходу до нас інтелігенції тема досить пристаркувата. „Дим над Яругами“ є тільки певна, не зовсім вдала, її варіація. Справжній комсомол часів військового комунізму в повісті відсутній. Правда й будь чого одверто ворожого в повісті нема. Тому її можна б рекомендувати для так званого „легкого читання“.

Юр. Костюк

Віктор Петров. „Аліна й Костомаров“ вид. „Рух“. Бібліотека історичних повістей і романів. Стор. 192. Тираж 5.000. р. 1929. Ціна 1 карб.

Друковану в „Житті й Революції“ повість пристаркувата (сам автор не визначив свого твору) В. Петрова видавництво „Рух“ видало окремою відбиткою під іншою назвою в своїй бібліотеці історичних романів і повістей. Перші книжки цієї бібліотеки „Козак і воевода“, „Шеломи в сонці“ за сюжет мали значні історичні події з давнього минулого України, ця ж повість, так будемо звати цей твір, оповідає за недавні, порівнюючи, часи, чи, точніше сказати, особу, що менш як півстоліття тому зійшла з життєвої арени. Вже сама назва твору говорить читачеві за зміст книжки.

Назва повісті й справді цілковито відповідає змістові її. На 192 сторінках, в двадцяти двох, з усіх двадцяти трьох розділів, розповідає автор за „незвичайний роман“ Костомарова й Аліни, який від 1846 р. тривав аж до року 1875, коли, нарешті, Костомаров побрався з нею.

Своїм змістом нагадує вона нам роботу Губера „Кружение сердца“, в якій на підставі документальних даних і власної аналізи, розповідає автор щось на 300 сторінках про „смейну драму“ Герцена, саме роман його дружини Natalie з німецьким поетом Гервегом. Не можна заперечувати тому, щоб про життя якоїсь історичної особи історик чи романіст оповідав у формі белетристичній. Можна погодитись і з тим, що автор розповідає за особисте життя якоїсь історичної особи, бо це, кінець - кінцем, додасть дещо для зрозуміння її громадської поведінки, — це теж „історія“. Але недоцільно, здається нам, в умовах нашого сьогодні сотні сторінок присвячувати „смейній драмі“ Герцена, Костомарова тощо, при тому всю увагу зосереджуючи на психологічній аналізі особистих взаємин, майже зовсім не приділяючи уваги оточенню, в якому відбувається „драма“ або „роман“, чи згадуючи про нього аргументи (до речі).

Це спільного в Губерта й Петрова, як спільне і те, що автор „Кружения сердца“ мав „Былое и думы“ Герцена, а автор „Аліни й Костомарова“ „Автобіографію“ Костомарова, написану Аліною за слів його. Різниця в оформленні матеріалу, кількості сторінок, місці й часі дії. І ще — повість Петрова читається охотніше: жвавіша й коротша вона.

Ми не думаємо, що Петров мав на думці лише художньо відбити роман Костомарова й Аліни, це, певно, мало бути за спосіб показати Костомарова, коли, як не громадянина своєї доби, то, принаймні, „як людину“.

Але фактично й це вузьке завдання автор звузив: він розповів за вдачу Костомарова, показуючи його як нареченого, дружину й годі.

Лише там, де ніяк не можна було уникнути „сучасности й Костомарова“, автор наспіх кількома мазками змальовує їх і поспішає далі, розмотуючи клубок інтимних взаємин Костомарова з Аліною й принагідно згадуючи про його смак, більше гастрономічний аніж літературний, його звички й чудернацтва.

Обминати Кирило - Методієвське братство ніяк не можна було — адже перебування в ньому Костомарова так різко позначилось на романі його з Аліною, й Петров приділяє йому, власне, Костомарову в братстві, щось з 15 сторінок, висловлюючи думки, на яких ми спинимось далі. Костомаров за роки 1845 — 1885 (хронологічні межі повісті) багато з ким з цікавих людей зустрічався, але про це лише побіжно й дуже рідко згадує автор. Отже, ще раз повторюємо, Костомарова „як людину“ ми бачимо лише в світлі його взаємин з Аліною, її родиною та його матір'ю й майже нічого не знаємо за його „як людину“ в світлі взаємин його з приятелями, студентством тощо. Докладно дізнаємося ми з повісті, що був Костомаров великий і вибагливий гастроном, дізнаємося, що саме їв він і як вередував, як випивав щоденно за обідом чарку горілки й після того починав сваритись з матір'ю, де купляли продукти й зокрема масло, хто й як саме готував страви. А ось як Костомаров „зробився професором, впливовим проповідником української й великоруської інтелігенції, видатним письменником, з повісті довідатись не можна. І хоч художній це твір, але вимогу дати відповідь на це питання ми вправі поставити.

Автор знайомить читача з Костомаровим на 28 році його життя, з Костомаровим—адьонкт—професором київського університету на кафедрі історії. Петров ніде не згадує за умови його попереднього життя й виховання, й певно тому, не вважаючи на всі заходи авторів, читачеві, який пристав на методологічні позиції автора щодо оцінки Костомарова, багато чого лишається неясним, сумнівним. Та й сам автор частенько собі заперече.

Він характеризує Костомарова як людину хвору („з унутрішньою глибокою надірваністю“), що „міг зарізати й підпалити“ (стор. 62), як невротика, що „свої бажання зарізати й підпалити, свої інстинкти жорстокості... сублімує, одягає в художні образи, перетворює в літературні факти“ (ст. 63), що „в нападах скажености доходить до криків, до несамовитости, до бешкетів“ (ст. 56), як людину „раптових хвилювань, наглого крику, хатніх сцен, запальности, щоденних баталій, істеричних вигуків, галасу“ (ст. 56). А в той же час „Микола Іванович був людина вчена, розсудлива, з великою дисциплінованістю у праці і звичкою до тверезої логічности й послідовности в мисленні“ (стор. 60).

Нас у даному разі цікавлять ці характеристики не по суті, а щодо певної суперечности їх одна-другій. З'ясовує це суперечність автор тим, що „до своїх примх Костомаров звик ставитись також сумлінно й доктринерно, як і до своїх наукових справ та університетських курсів... Методу суворо - критичного досліджу фактів Костомаров застосовував до примх так само, як і до всього іншого“ (стор. 60).

Але читача такі пояснення не задовольняють і, почуваючи це, Петров пояснює далі, що це „німецькі романтики навчили його божеволіти й галюцинувати, бачити привиди, мати споглядання, загубити межі, що відокремлюють хвору уявлену ілюзорність від живого реального життя... сприймати життя, як магічну ірреальну казку, і казкові образи геніального фантаста (Гофмана М. К.) як життя“ (ст. 63).

Але це теж мало переконує й аж на стор. 66 - й читач зі слів матері Костомарова довідується про причини його хоробливости й сам поза автором робить правдиві висновки щодо вдачі його. „К. ще за молодих років од напруженої наукової праці захворів на таку нервову недугу, що довела його до затьмарення розумових здібностей“ й лише довге лікування „ледве могло повернути йому

здоров'я, залишивши, проте, назавжди н а х и л (розр. моя. М. К.) до нервової хворобливості". Отже автор перебільшує впливи німецьких романтиків!

Але гляньмо ширше, гляньмо, як, хоч би й принагідно й дуже коротко, схарактеризував автор повісти Костомарова як діяча й громадянина, члена й одного з організаторів Кирило - Методієвського братства. Бож нас цікавить не так, що їв Костомаров і як вдягався він, як що робив він, ким був він для своєї доби.

Не можна сказати, що постать Костомарова, як ученого й громадського діяча, вивчена в усіх деталях, проте, маємо на сьогодні досить друкованого матеріалу, що дає те чи інше ідеологічне освітлення, подає той чи інший фактичний матеріал до вивчення життя й діяльності К. Маємо насамперед твори його, зокрема автобіографію, спогади, листування, інші матеріали й, нарешті, розвідки по різних дореволюційних і післяреволюційних журналах і окремих книжках. Серед них на різній методологічній основі роботи таких визначних сучасних істориків України як Грушевського, Багалія, Яворського, що говорячи за „Кирило - методієвське братство“ докладно спинаються на Костомарові.

Грушевський же спеціальну присвятив Костомарову статтю. Над „Молодою Україною“ працювали й інші, молодші історики, зокрема й сам Петров, що видрукував статтю в „Україні“ за 25 рік. Отже маємо різні погляди на братства й Костомарова.

В своїй повісті Петров висвітлює Костомарова - братчика, треба визнати це, оригінально, що правда й тут припускаючись помилок, навіть на думку його методологічного однодумця.

Спробуємо словами самого Петрова переказати його думки щодо Братства взагалі, К. зокрема. „К. стоїть на чолі Молодої України. Він — лідер“. „Він ідеолог республіканізму, самостійної незалежної України, соціальної й національної революції“ (ст. 68). Збираючись конспіративно... „вони обмірковували проекти повстань і революцій, таємничих товариств і погрозових змов. Вони знищували царів, королів, імператорів“ (с. 70). „Майбутню революцію вони уявляли не то, як повернення 25 - го грудня, не то як сцену з Шевченкових „Гайдамак“ або з Вальтер - Скотового „Айвенго“ (с. 71).

Вони — це Костомаров, Шевченко, Гулак, Білозерський. За Петровим виходить, що всі братчики за винятком хіби Савича мали однакові погляди — „вони й т. і.“.

„Отже, здавалося б, усе ясно! К. прихильник демократичних ідеалів, революціонер і бунтівник, автор злочинних творів, диктатор, ідеолог українофільства“ (ст. 73). Але це лише „нібито так! Нібито. І разом з тим нібито нічого подібного, нібито зовсім інша людина. Не він, а хтось інший, на нього зовсім не подібний“ (с. 74). Бо, поперше, „те, що він казав сьогодні, не завжди відповідає тому, що він мав сказати завтра“ (с. 74), а, подруге, він як самозванець „живе двоїстим зміненням життям, говорить не свої слова й запозичає свої думки“ (с. 74). К., виявляється далі, діяв лише під впливом, під навіянням: „читавши польську історію, він захоплювався нею й засвоював польський погляд на події“ (с. 75) й навіть виправдував польських магнатів, що гнобили українське селянство, а „читавши історію України Кониського, він проклинав поляків за їхнє знущання з українського народу“ й питав — чому Хмельницький, взявши Варшаву (?М. К.), не вирізав усіх поляків (с. 75).

Здивовано пригадує читач попередні твердження авторів, що К. „людина вчена, розсудлива, з великою дисциплінованістю у праці й з вичкою до тверезої логічності й послідовності у мисленні“ (розр. моя. М. К.) здивовано читає подальші думки його, що К. „додержував об'єктивності. В свої погляди він ніколи не вносив елементів особистої симпатії або ж антипатії (?М. К.), як це приміром робив Шевченко“ (ст. 76) й до висновків своїх доходив на підставі самостійної аналізи історичних фактів, поступаючись своїми попередніми думками, коли ця аналіза спростовувала їх.

Певно, в кожного читача повстане питання, чому ж це К. так легко не приставав на Шевченкову оцінку Хмельницького й Мазепи, чому це, так легко підпадаючи впливам, „своє гуманітарне співчуття до пригноблених, соціально - скривджених клас він о д м е ж о в у є“ (розр. моя. М. К.). од національної свідомості Куліша й інших (ст. 77).

Читач поставив би більше запитань якби знав, що перебуваючи 1857 р. закордоном, К. бачив лише національне пригноблення, а революційних процесів і самих „соціально - скривджених“ клас не помітив, якби знав його постійне негативне, а далі й вороже ставлення до поляків, євреїв, якби знав його неухильний консерватизм у питаннях моралі, релігії, церкви. Отже слід було зв'язати „психологічні“ кінці, щоби переконати читача в правдивості своїх думок.

Ну добре, хай буде такий неясний, подвоєний, суперечливий К., але звідки в нього такі революційні, хоч і запозичені чи навіяні, думки його? Теж од Гофмана, містиків і романтиків, чи від оточення, ґрунту, на якому зріс і виховувався він, від приналежності його до певної соціальної групи, що діяла в певних економічно - соціальних умовах?

Ні те, ні друге! За Петровим революційна ідеологія К. обумовлена іншим. В повісті не видно якихось клас, класової боротьби, класової належності К., не видно взагалі, щоб якісь „соціо“ причини визначили поведінку К. Навіть більше — „він інтелігент, одірваний од мас, соціально ізольована й замкнена в собі особа (розр. моя. М. К.). Він особа без батьківщини. Народ (який саме? М. К.) для нього щось чуже й стороннє“ (ст. 80), а всі „його національні (очевидно, й соціальні М. К.) симпатії підказала сентиментальність та чуле серце“ (розр. моя. М. К.) (с.с. 77 - 78).

А Ваші, товаришу Петров, політичні (соціальні й національні) погляди й симпатії теж обумовлені сентиментальністю й чулим серцем, чи, може, „реалізмом“ і черствістю серця?

І все ж таки слід було пояснити, хоч би й з своєї точки погляду, чому К. пристав до укр. слов'янофілів і то не типа Квітки, Гулака - Артемовського тощо, а багато радикальніших, чому приклав рук він коло організації „Українославянського общества“, а не пішов у лави офіційного панславізму, чому це свою й своєрідну схему українського історичного процесу склав він і зберіг основні ідеї її аж до останніх днів своїх, чому це писав він дещо з творів своїх і листів українською мовою, чому це він „ексцесивний і крикливий“ жахався „нігілістів“ 60 р.р., чому, але годі цих чому. Теж через „біо“ - причини, зокрема сентиментальність і щире серце? Чи в тому, що пристав він до Кирило - методіївців і опинився на правому крилі „винен“ випадок? Але ж за Вами „випадок“ є ніщо, коли ним нехтувати. Він набуває ваги тільки тоді, коли його не уникати, коли його цінити, коли надати йому особливого значення й зробити спробу культивувати його. Людина творить випадки. Од людини залежить одкинути випадок чи прийняти його, уникнути його чи піти назустріч випадкові“ (с. 16). (Нове розуміння проблеми випадковості. М. К.). Але щодо випадковості Ви теж стоїте на „біо“ точці погляду — отже „сентиментальності“ не уникнеш?

Але щоб, принаймні, зовнішньо логічна була Ваша ідеалістична нісенітниця, треба було не оригіналізувати, а повчитись хоч би в Грушевського, який більш - менш точно фотографує Костомарова, хоч, зрозуміло, і не пояснює його так, як робить марксистська історія¹⁾:

Бо за вашу „оригінальність“ не подякує й Ваш однодумець.

Не для автора „Аліни й Костомарова (suum cuique!)“ висловлювали ми ці, як і далші, зауваження. Вони розраховані на „неискушенного“ читача. І для нього ми спеціально зазначимо: так, справді, у Костомарова було багато нерівноваженості, гарячковості й суперечностей, але путь його то „довга складна еволюція“, обумовлена певними соціально - економічними причинами з досить обмеженою амплітудою хитань з причин його власної вдачі. Він не пішов з Шевченком, не пішов за Кулішем, а пішов своїм власним шляхом. І цю путь його зрозуміти й пояснити можна лише на основі діалектично - матеріалістичної методології.

В умовах економічних зрушень 40 р.р., в умовах боротьби великого капіталу з дрібним, українського з руським, в умовах політичного опортунізму великої буржуазії й кволости пролетаріату, лише дрібна буржуазія руками тогочасної української інтелігенції, яка комплектувалася переважно з цієї ж дрібної буржуазії, могла поставити свої соціально - політичні домагання. Це зробила вона під прапором утопічного україн - слов'янофілського радикалізму. В формі „Кирило - Методіївського братства“. Об'єктивно його програма це — програма українського національного капіталу, хоч наче б то проти капіталу виступала частина братчиків.

Як представник української інтелігенції Костомаров не міг мати чітко окресленого політичного світогляду. А тому, що ідеологічно ріс і оформлювався він в умовах харківського університету й лише вистігав в революційніших київських умовах, тут у Києві він став на чолі правого поміркованішого крила братчиків з своїми більш-менш радикальними, в сенсимоїзм забарвленими, теоретичними поглядами й опортунізмом в питаннях тактичних.

Це стисла, гола схема, але й вона дає змогу зрозуміти певну подвоєність і суперечність К. Лише з цих засад виходячи, можна пояснити ідеологічні позиції К. 40 — 80 р.р. Спроби Петрових інакше умотивувати поведінку Костомарова шкідливі й безсилі разом з тим.

Свою повість Петров прикрасив силою незрозумілих і незаних широким читачеві слів і ймень (амфібеністичні, фобія, серафічна, сублимація, ілюзорний алогізм, тощо; Яків Беме, Ангеліус Силезіус, Парацельс тощо), забарвив силою цитат, польською, німецькою, латинською мовами, й низкою власних, сумнівних часто щодо якості, афоризмів на кшталт афоризмів про банальність (ст. 5), способу дійти істини (ст. 75) тощо. Проте, що може додати це до нашого висновку, що ця книжка ідеологічно чужа й шкідлива нам? Можна лише дивуватись, чому саме в - во „Рух“ надрукувало її окремою книжкою з 5.000 тиражем.

Ми надто часто цитували Петрова — хай пробачить читач за ці цитати, вони бо потрібні були, щоби виявити справжню вартість повісті „Аліна й Костомаров“.

М. Кодацький

Гр. Майфет. Природа новелі. Збірка друга. Державне Видавництво України 1929. Стор 344. Ціна 2 крб.

Читача, вже обізнаного з першим випуском цієї серії статей Гр. Майфета („Пригода новелі“, ДВУ 1928, див. рецензію І. Ямпольського, „Червоний Шлях“ 1928, № 9 — 10, стор. 273 — 274), цей другий випуск може дечим розчарувати, не вважаючи на значно більшу кількість сторінок. Насамперед, залишається неясним, на якого саме читача розраховані невеличкий перший і досить просторий другий цикли статей („З історії й теорії грецької новелі“, стор. 9 — 15; „З історії й теорії італійської новелі“, стор. 16 — 84). На самостійну науково - дослідчу вартість вони не претендують; шовдо інформаційно - популяризаційного завдання свого, вони обмежуються, здебільшого, суто тематичною аналізою певних досить далеких від нас художніх творів, використовуючи для цього, насамперед, не відповідні літературні тексти, а певні історично -

¹⁾ „Україна“ № 3—1925 р. „Костомаров і новітня Україна“.

літературні досліді французьких та німецьких літературознавців XIX — XX сторіччя; почасти надто вже застарілі (наприклад, розвідки Еміля Жебара з італійських новелістів раннього Ренесансу). Це відбивається навіть на стилі авторовому, що він часто - густо набирає тут незвичної здається, для Гр. Майфета претенсійної манірності; наприклад, стаття „Декамерон. Джіованні Боккачіо“ (стор. 27 — 62,) закінчується такою тирадою:

„У своїй широкій галузі Боккачіо лишається єдиним учителем. Його спадкоємці, кожен на власний кшталт, обмежаться — часом з більшим мистецтвом та винахідністю — культивуванням лише окремих клумб того чудового саду, що його насадив старий тосканський майстер між морем та горами, під м'яким небом Фіренци“.

Навіщо, за наших часів, такі квітки ельоквенції в декоративному стилі Французької Академії? Але це, звичайно, дрібниці; справа не в стилі викладу, а в тому, що суто тематична (тобто дуже фрагментарна) аналіза певного літературного твору набирає, на наш погляд, певного інтересу тільки в тих випадках, якщо цей твір є дуже актуальний для сучасного письменства, абож якщо дослідникові вдалось розгорнути в межах тематичної аналізи той чи інший спеціальний пункт теоретично - літературної проблеми. Проте, перша з цих двох умов, розуміється, не пасує до новелі античної чи італійської ренесансової; а другу умову, гадаємо, саме Гр. Майфет зміг би виконати задовільно, коли б він керувався в цих статтях власними спостереженнями та власною науковою ерудицією, а не застарілими популярними ескізами другорядних літературознавців попередньої генерації. Отже, хоч і зачіпає автор у своїх етюдах з історії ранньої італійської новелі літературну творчість досить цікавих і, почасти, майже невідомих у нас письменників (не тільки Боккачіо, а й Франческо да - Барберіно, Франко Саккетті), але загальна доцільність таких етюдів залишається надто сумнівною.

Це негативне враження, що автор, мовляв, не розгорнув наукових та науково - популяризаційних можливостей власного завдання, не зробив того, що він є здатний зробити (залишаючи остеронь питання про особисті властивості літературознавчої роботи авторової взагалі, що до них ми ще звернемося далі) — залишається й від інших розділів книжки. Насамперед, автор дуже скоротив тут критичну інформацію про чужоземні праці з історії й теорії західно - європейської новелі, досить розгорнену в першому випуску „Пригода новелі“ і, у всякому разі, цінну для наших літературознавців через відносну неприступність оригіналів. Якщо стаття, присвячена „Грецькій новелі“ О. Шіссель - фон - Флешенберга складає сумлінний реферат цього — до речі, передвоенного — дослід (вона й становить цілий розділ „З історії й теорії грецької новелі“), то нотатки про „Італійську новелю“ Містелі (1915), про „Писання новелі“ Перрі (1926) про „Поступ американської новелі“ О'Брайна (1923) — мають характер коротеньких, ледве не бібліографічних анотацій. Автор зауважує, що він має намір докладніше обговорити й використати ці праці в дальшому (третьому) випуску „Пригоди новелі“; але це, звичайно, об'єктивної цінності розглядуваної збірки статей зовсім не торкається.

Отже весь інтерес другого випуску „Природи новелі“ полягає в монографічних статтях про белетристичне мистецтво двох англійських письменників (Джозефа Конрада й Стесі Омоньє)¹⁾ і в низці критичних етюдів із сучасної української белетристики (що складають цілу другу частину книги, стор. 133 — 342). Тому й доводиться мати на увазі в оцінюванні цілої книги не стільки літературознавчу, скільки літературно - критичну сторону продукції Майфета.

Як відомо, ці дві галузі майже не розрізняються — зокрема, щодо сучасної літератури — за наших часів, після остаточного занепаду критики імпресіоністичної. Проте, в певних пунктах залишаються деякі специфічні відміни, що набирають часом чималої методологічної значності. Фрагментарний характер літературних інтересів Гр. Майфета, що цікавиться покищо майже виключно сюжетовою композицією та почасти певними окремими стилістичними ознаками художньо - літературного твору, часто - густо позбавляє розвідки його загальної й глибшої наукової ваги, саме якщо брати їх з погляду історії й теорії літератури; проте в літературно - критичному відношенні справа є складніша. Літературна критика, здебільшого, обмежується висвітленням певних окремих сторін художнього твору — тих, що, на думку критика, відзначаються найбільшою актуальністю. Тому літературна критика майже завжди носить характер дещо фрагментарний і лише винятково набирає універсальної систематичності; ця риса її становить безперечно, певний дефект, але дефект, органічно зв'язаний з технічними умовами існування критики як такої; бо висвітлювати найактуальніші ознаки твору й вивчати твір як систему певного естетично - соціального стилю — ці два завдання хоч і не суперечать одне одному, але суттєво вони всеж такі є різні. Щоправда, технічні (композиційні та стилістичні) сторони твору, які переважно становлять об'єкт Майфетової критики, не належать до найактуальніших ознак його; але на тлі загальної фрагментарності цілої літературної критики технічні етюди Майфетові набирають більшої позитивної ваги, аніж, наприклад, в галузі історії літератури, бо вони подають сумлінно розроблений матеріал для соціологічної аналізи сучасних літературних творів, тобто таких, що соціальний еквівалент їхнього стилю здебільшого ще не висвітлено остаточно. З другого боку, літературна критика має пояснити не лише читачеві — як треба сприймати художній твір — а й письменникові — як його треба складати; а з цього останнього погляду композиційно -

¹⁾ Саме ці статті й складають — разом із вищезазначеними бібліографічними нотатками — розділ „З історії й теорії англійської та американської новелі“ (стор. 83 — 132).

стилістична критика Майфетова не позбавлена чималого актуального значення. Гр. Майфет справедливо підкреслює саме цю сторону своїх етюдів у „Вступних увагах“ до розглядуваної книжки:

„Науці віршування на терені українського літературознавства пощастило більше, а ніж теорії прози. Одному з пунктів останньої саме присвячено „Природу новелі“, що й II її випуск ставить собі безпосередню мету — лябораторно - критичним шляхом сприяти підвищенню якості літературної продукції, прислужитися вище позначеному „лікнепівському“ завданню“ (стор. 4).

Зазначимо тепер певні позитивні наслідки окремих критичних статей авторових, маючи на увазі саме ці дві лінії композиційно - стилістичної аналізи — прелімінарну (підготовчу), корисну для дальшого висвітлення твору з боку соціологічного літературознавства, і технічно - нормативну, корисну безпосередньо для кожного белетриста - початківця (бо, як слушно нагадує автор, „техніка новелі — основа белетристичної техніки“, стор. 232).

В статті про Джозефа Конрада (стор. 88 — 116) Гр. Майфет детально аналізує стилістику Конрадову — тобто ті елементи художньої творчості відомого англійського белетриста, що залишаються майже цілком непомітними для того, хто знає Конрада лише з перекладів. Виявляючи витончено - естетський характер викладу Конрадового, автор фактично багато чого з'ясовує в питанні про дещо парадоксальний літературний успіх цього письменника.

В статті про Стесі Омоньє (стор. 117 — 130) автор влучно використовує збірку трафаретних здебільшого, новель цього англійського письменника для виявлення характерних рис англо - американської „стабілізованої“ новелі для „легкого читання“ та аналогічної буржуазної „комерційної белетристики“ взагалі, справедливо підкреслюючи „інструктивність так позитивних, як і негативних прикладів“ (стор. 117).

В переважній більшості етюдів з сучасної української новелі автор тонко викриває специфічні технічні дефекти окремих письменників — наприклад, незадовільну мотивацію епізодів в Я. Качури (стор. 134 і далі), композиційну неув'язаність основної фабули, вставних новель і кінцівки твору в А. Ключча (стор. 138 — 142), потяг до безсюжетності в В. Минка (стор. 159 і далі), тощо. Звичайно вичерпати в межах цієї рецензії численні більш - менш актуальні технічні спостереження й зауваження авторові — не можна; тому обминаємо статті, присвячені Г. Коцюбі (стор. 163 — 178), окремим творам Ю. Яновського (стор. 179 — 220), О. Кундзіча (стор. 233 — 248), І. Микитенка (стор. 249 — 266), а також огляд сучасних українських белетристичних творів — О. Досвітнього, Арк. Любченка, В. Кузьміча — на теми китайської революції („Китайський документ“, стор. 281 — 301) і простору рецензію на перекладну белетристичну збірку „Сучасна чужоземна новела“ (альманах журналу „Життя й Революція“, Київ 1928), присвячену стислим і влучним літературним характеристикам дванадцятих чужоземних новелістів (стор. 302 — 342). Проте, конче треба окремо відзначити особливу актуальну вагу двох статей: „Аналіза детективної новелі“ (стор. 220 — 232) і „До поетики вставної новелі“ (стор. 267 — 280). В першій з них Гр. Майфет подає справді взірцеву композиційну аналізу детективного оповідання Гео Шкурупія „Провокатор“, безпощадно викриваючи численні технічні помилки письменника й показуючи фактичну композиційну безпорадність представника саме тієї літературної течії, що претендує на інтенсивне розроблення загострено - сюжетної художньої прози. Методична виразність і загальноприступність цієї розвідки надає їй особливої актуальності за наших часів, коли інтерес до детективної белетристики явно росте (порівн. „Зламаний гвинт“ О. Слісаренка, „Господарство доктора Гальванеску“ Ю. Смолича).

В другій з зазначених вище статей Гр. Майфет розглядає композиційну структуру й функціональну роль вставних новель в повістях „Недуга“ Є. Плужника та „Гробовище“ В. Ярошенка, а також рудимент вставної новелі (знищене оповідання Степана Радченка) в „Місті“ В. Підмогильного. Аналізуючи те, що вже зроблено в сучасній українській белетристиці щодо опанування техніки вставної новелі, цей короткий, але змістовний етюд безперечно стане в пригоді дальшому розвитку цієї дуже актуальної, на наш погляд, літературної форми.

Не зупинятимось тут на окремих твердженнях авторових, що викликають сумнів або заперечення (наприклад, на стор. 108 автор категорично протиставить стиль Конрадів стилеві Оскара Вайльда, проте деякі порівняння Конрадові, що він їх сам наводить на стор. 111 — 112 — „Зеленые островки, рассыпанные в полуденной тиши, покоятся на блестящей поверхности моря, как горсть изумрудов на стальном щите“¹⁾ і „Над морем тягся пурпуровый след, немов струя крови на синьому щиті“ — виразно нагадують відоме Вайльдове „Місяць був, як щит золотий, а земля — як щит срібний“. Такі дрібниці не можуть відбитись на загальній оцінці цієї збірки статей — хоч і перевантаженої, здається, зайвим реферативним матеріалом і звуженої щодо діяпазону теми, але корисної так для літературознавця, як для белетриста - дебютанта.

В. Державін

Савченко Ю. Дещо з історії могили Шевченка. Інститут Т. Шевченка. ДВУ. 31 стор.

Історія могили Т. Шевченка більш менш добре відома моментами обрання місця для неї, копання самої могили, легенд про неї, ремонтування, влаштування пам'ятника на ній. Отже відомості ці — розкидані, не з'єднані до купи, а часом мають надто непевні дані. Брошура

¹⁾ Автор цитує за російським перекладом Кривцової.

Ю. Савченка має на меті об'єднати потрібне, додати цікаві подробиці й відкинути зайве. На початку знаходимо рядки про участь у виборі могили з боку Честаківського. Корисно, що автор зумів вставити в загальновідоме влучну характеристику Честаківського, як народника й настрій українського малоосвіченого люду того часу. Пригнічена маса несла Честаківському свої скарги, питалася порад проти панів, прохала пояснити „положение“ про волю 1861 р., пояснити їхні стародавні права, і Честаківський, як міг, задовольняв ці прохання. Не зважаючи на свою надто велику обережність, Честаківський мимоволі робивсь пропагатором визвольних ідей, мимоволі розмови й самих селян з ним набували „небезпечного“ змісту. Недалеко було до утворення легенд, й якимсь мимохіть повстають перед нами, під час читання про нічні зібрання селян на свіжій могилі Шевченка, картини з „Вільгельма Теля“, — сцени в долині Рютлі. Просто й докладно, як для брошури, розказано в Савченка про зріст побоювань влади, картини доносів на Честаківського, арештів деяких канівчан... Згодом, коли виявилось, що побоювання передчасні й селянство заснуло до „слухного часу“, забута була й могила Тарасова. Звичайно це припало на пам'ятні 80 - ті роки. Наведений в статті опис могили з подорожу до неї Нечуя - Левицького ясно показує, в якому стані перебувала пам'ять про великого поета. За короткий час вона зовсім прийшла до цілковитої руїни — осипалася, круг неї, нічим неогороженої, ходила скотина й нищила й ту невелику рослинність, яка на ній була. Хрест зовсім упав у сторону Дніпра й розбився на куски. Його потроху спалили пастухи, що грілися від холоду біля могили. Тоді встала, звичайно, не серед народу, який опанували тоді інші настрої, а серед вшанувателів, думка привести могилу до пристойного вигляду. Савченко відмічає роботу й клопотання в цім напрямі брата Шевченка Бартоломея, Куліша, Тарновського, Гнілосирова, Полтавського земства. Переказано й інциденти, викликані новим проявом вшанування „музичського поета“, інцидент з будівництвом хати, спорудженням хреста. Далі оповідається про придбання шматка землі круг могили, укріплення гори, й нарешті останні заходи біля могили вже за наших часів. Трохи не зв'язана з загальним змістом статті характеристика приписів в книжці, що знаходиться в хаті при могилі. Отже загальне враження від брошури приємне й не носить характеру побіжності й конспектовності. На жаль, гірша справа з малюнками. Вони подані невдало, а на сторінці 24 - ій виконання й неохайне — випало з креслення погруддя поета на сучаснім пам'ятникові. Автор певного смаку легко домалює на пустім місці хреста. Дякувати, що постамент вже справлено на малюнку. Гадаємо, що слід було б обов'язково умістити портрета Честаківського. Це само собою напрошується, — адже Савченко чимало найкращих сторінок статті присвятив саме цьому художникові, що відіграв певну роль в історії могили Шевченка, а з самим поетом був у близьких стосунках. Можна було б умістити й невідану ще фотографію старого пам'ятника з даху хати під могилою. Фотографія передає широкий обрій, що відкривається з могили. Її справив худ. Фавр й переходується вона в Музеї Слобідської України. Гарний дуже краєвид могили на малюнку худ. Розвадовського. Не кажу вже про кращі фотографії сучасного стану могили.

Ів. Єрофіїв

В. Н. Перетц. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII веков. III (Сборник по русскому языку и словесности, т. I, в. 3 — Акад. Наук СССР). Ленинград 1929. Стр. 122 + 1 нenum. Ц. 2 крб. 50 коп. Тираж 650.

У третьому випускові „Исследований и материалов по истории старинной украинской литературы XVI—XVIII вв.“ академіка В. Н. Перетца маємо чотири окремі статті, що складають чергові XII, XIII, XIV і XV - й розділи зазначеної серії. Центр ваги й найбільший інтерес книжки, на нашу думку, в першій таки статті — „К истории литературного движения на Украине в XV в. Опыт перевода „Измарагда“ (с. 1 — 19). Справді бо, якщо особливості живої української мови досить яскраво відбилися уже навіть у пам'ятках XII стол., літературна обробка творів давньої слов'янської спадщини, з свідомим застосуванням не тільки фонетичних, а разом і лексичних та синтаксичних особливостей живої мови припадає на добу значно пізнішу, а саме — кінець чи, в кожному разі, другу половину XV ст. Оскільки ж досі кількість відомих з XV ст. українських літературних обробок згаданого характеру ще невелика, тим більшого значення й ваги набуває кожна нова подібна пам'ятка, що її дослідник уводить у коло найдавнішої української літературної продукції після татарської доби. Вже в другому випускові своєї праці (розд. IX) акад. Перетц подав був простору розвідку — з великим ілюстративним матеріалом — про так звану „Четью“ 1489 р., довівши її приналежність українській культурі¹⁾. Тепер він знайомить нас зі спробою українського перекладу другого „четьяго“ (тобто для читання письмених людей призначеного твору) збірника поучальних та до різних свят пристосованих „слов“ під назвою „Измарагд“, що рано набув великої популярності на слов'янському сході. Аналізуючи два списки „Измарагда“ XV ст. кол. Києво - Михайлівського монастиря, акад. Перетц убачає в одному з них лише випадкові заміни слів, форм, літер, лише незначне українське офарблення, що залежало від вимови переписувача, тимчасом як відміни другого, якщо порівняти їх з звичайним слов'янським текстом, „стосуються не тільки фонетики

¹⁾ Див. нашу рецензію в „Черв. Шляху“ за 1929 р., № 2.

й морфології, так само й синтаксис, перебудовуючи мову пам'ятки за новими принципами будови речень" (с. 18). А це все, в умовах літературного життя XV ст., коли переписувачі лише з великими побоюваннями дозволяли собі вносити відміни в текст, коли їм доводилося поволі прокладати шлях народній мові в давніх пам'ятках, це все дозволяє бачити тут може не дуже сміливу, але свідому спробу українського перекладу однієї з найпопулярніших пам'яток минулого часу. Як правильно підкреслює дослідник наприкінці своєї статті, заналізований від нього „Ізмарагд“ насамперед поповнює „наші мізерні відомості про літературний рух на Україні к. XV ст.“, а водночас показує, які ж пам'ятки давнього походження мусіли, на думку перекладача - популяризатора, в першу чергу зробитись приступними для світського читача, що його й мав на оці „Ізмарагд“: це — „дидактичні пам'ятки, що стосувалися не стільки питань абстрактної, теоретичної моралі, скільки явищ живого побуту“ (19).

Ці спроби часткового чи повного перекладу пам'яток слов'янського письменства на українську мову, що мали місце ще в XV ст., обмежувалися переважно „чотирма“ творами: житіями, легендами, повчальними словами тощо. Але XVI вік — разом із гуманістичними й реформаційними впливами — дає вже рішучі спроби перекладати на „просту мову“, „выrozumения ради простых людей“, і так зване „святе письмо“ (яскраві приклади — розкішний рукопис Пересопницької євангелії 1556 — 1561 рр. та новий заповіт у перекладі Негалевського р. 1581). Згодом виникає ідея „українізувати“ так само й богослужбні книги, тобто спростити, демократизувати їхню мову, наблизивши її до живої мови широких народніх мас. Ось саме цю демократизацію мови богослужбних книг у XVII ст. й показує друга стаття „Исследования и материалы“ — під заголовком: „Из истории простой мовы“ на Україні. Переводи триодних синаксарей в XVII в. (20 — 55). Тут ідеться про певну „українізацію“, наближення до живої народньої традиції мови так званої Тріоди (давнього богослужбного збірника) — переважно в київських і львівських друкованих виданнях XVII ст. Аналіз доводить, що й тут масмо не тільки запровадження нових, народніх слів замість застарілих слов'янських, але й перебудову конструкції цілих речень — з додержанням інших, ніж у традиційній слов'янській мові, синтаксичних принципів (39).

Невеличка третя стаття „Брань, как прием у польских и украинских полемистов XVI — XVII вв.“ дає спробу розглянути численні лайки в творах українських і польських полемістів бурхливої доби XVI — XVII ст. з боку суто літературного, як певну літературну маніру чи спосіб. Численні приклади, що їх наводить автор, дають йому підставу вбачати в різноманітних лайках українських полемістів живі відгомони й вплив західньо-європейської літературної традиції доби гуманізму, звичайно, не безпосередні, а через польських письменників полемістів тієї-таки доби. Цю полеміку розглядається як „лиш один із епізодів величезної релігійної і разом із тим соціальної боротьби“ (60; підкреслення моє — О. Н.).

Остання, розміром найбільша (с. 73 — 122) стаття під назвою „Украинская антология 1670 — 1680 - х годов“ дає докладний опис одного з збірників Києво-Софійського собору з просторими витягами віршових творів давніх українських письменників (с. 74) і дає уявлення щодо їхніх літературних способів і вподобань. Між іншим тут є вірші таких видатних українських письменників к. XVII ст., як Дмитро Туптало, Варлаам Ясинський, Стефан Яворський, брати Величковські. Строкатий склад збірника, де вміщено і „Устав“, і „Преданіє“ Нила Сорського, і апокрифічну легенду про 12 п'ятниць, і деякі перекладні повісті, і „Ворожку“, і декілька листів видатних українських діячів 70 р.р. XVII - го стол., і багато віршів релігійного й світського змісту, — надає йому характеру „записної книги“, куди власник записував і своє, і чуже. В різноманітній літературного складу збірника й полягає його цінність, яку ще збільшує наявність у ньому багатьох віршів світського, частенько навіть гумористичного характеру. Щодо питання, хто склав цього цікавого збірника, то ми вважаємо за цілком припустиму думку акад. Перетца, що складачем і водночас автором частини віршів (світських) був Іван Величковський, пізніше полтавський протопоп і автор двох віршових збірників („Млеко“ і „Зегар з Полузегарком“), а в 1670 р.р. ще людина молода й мабуть світська.

На закінчення треба сказати, що третій випуск „Исследования и материалы“ ак. Перетца, як і попередні два, на підставі цілком нового фактичного матеріалу та критичного перегляду матеріалів попередніх поширює самий обсяг і склад давнього українського письменства, збагачує наші знання в різних його галузях.

О. Назаревський

До уваги читачів

У статті Г. Н-іна „СТОРІНКА З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ПИТАННЯ“ („Ч. Шл.“ № 2, 1930 р., на стор. 186) автором припущена помилка. Сказано, що виступив із промовою Скоропадський — „майбутній гетьман всея України“. Фактично ж промову виголосив інший Скоропадський — Георгій Васильович — член партії октябристів.

Ред.

1) Підкреслення моє. О. Н.

64

6-40