

М. ПЛЕВАКО

Микола Чернявський

(В ТРИДЦЯТИЛІТНІЙ ЮВІЛЕЙ ЙОГО ЛІТЕРАТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ 1895 — 1925)

I. БІОГРАФІЯ М. ЧЕРНЯВСЬКОГО

(ЖИТТЯ, ЛІТЕРАТУРНА ДІЯЛЬНІСТЬ І ПОГЛЯДИ НА НЕЇ ПОЕТА)

Микола Федорович Чернявський (псевдоніми Наум Чермак, М. Проноза, П. Нагідка) народився 1867 року 22 грудня ст. ст. в селі Торській Олексіївці (Шаховій) Катеринославської губернії Бахмутського повіту. Батько його в той час був діяконом. Року 1870 його настановлено священником і сім'я переселилась в Слав'яносербський повіт, в село Новобожедарівку, останнє тоді українське село на річці Донці. Далі Донець ішов у землю Війська Донського. Тут, на грانیці двох етнографічних одиниць, зростав письменник. Впливи двох культур — великоросійської й української — об'єднував і покривав собою вплив гірсько-степової природи придонецького краю, що її душею був живий, ясноводий Донець.

Перші свідомі роки письменника минули в виключно селянському оточенні, серед предковичної хліборобської культури. Батько його був по натурі хлібороб і навіть більше того, несвідомий, але справжній поет хліборобської праці. Він мав гарне господарство стародавнього селянського типу, з дерев'яним плугом, що ним ледве управлялись чотири пари добрих дорослих волів. Борони, вози й все приладдя було такого самого типу. Хліб косили виключно косами, звязували в снопи, складали в хрестці. Потім звозили на тік до хати. Складали в стоги, скирти. Тут його до пізньої осені молотили котками на гармані, віяли лопатами. Прибутки з господарства давали основні засоби для удержання великої сім'ї, в котрій було десятеро дітей. Одинацята дитина, найстарший син, вмерла дуже рано.

Вже згодом, коли появились залізні плуги й віялки, батько письменника перший в селі заводить саковського плуга й віялку фірми Грагама в Ростові на Дону.

Початкову освіту письменник одержав на Донщині, в народній школі Митякинської станиці, що стоїть на другому боці Донця, верстви півтори від Новобожедарівки. Там він провчився три роки, живучи серед козаків і виключно в оточенні козацтва.

Потім учився з півроку в приватній школі Подоби в Луганському заводі (тепер Луганськ) і стільки - ж підготовлявся до вступу до духовної школи у священника с. Вергунки І. А. Сахновського. Року 1878 вступив до духовної школи в Бахмуті. Скінчивши її року 1883, перейшов до Катеринославської духовної семінарії, яку також скінчив 1889 року.

Бувши в семінарії, готувався держати іспит на атестат дозрілості для вступу до університету. Але різні обставини, як матеріального, так і морального характеру, а найбільше — непереможний потяг до письменницької праці, стали на перешкоді до здійснення цього заміру.

По скінченні курсу семінарії, Чернявський дістає посаду вчителя в Бахмугській духовній школі й працює на ній до 1901 року, коли переходить на посаду земського статистика й переселяється до Чернигова. Р. 1903, сумуючи серед пісків, лісів і болот північної України по степових просторах і буйних вітрах півдня, кидає Чернігів і, маючи на меті згодом добитися до моря й Одеси, перебирається до Херсону. Тут, побачивши наїздами й море й Одесу й задовольнившись своїм мистецьким зацікавленням, письменник і залишається на постійне життя, до 1919 року маючи посаду в херсонському губернському земстві, а після його скасування живучи з учительської й лекторської праці.

Дуже рано, ще в нижчих класах духовної школи, виявляється у Чернявського почуття краси й потяг до природи й живого мистецького слова. В ньому боряться нахили до малювання, співів і музики, а все те покриває інстинктивне непереможне стремління до природи, насолода нею, сум по ній. В той-же час душу його опановує рано прищеплене читанням книжок бажання служити своєму народові, прагнення саможертви за- для нього. Останнє в уяві молодого хлопця виключало попереднє. Від того поставала завзята боротьба майбутнього митця з майбутнім громадянином і тяглася до того часу, коли юнак шляхом тяжких переживань, вже далеко пізніше, приходить до певного синтезу. Здобувши ще одну перемогу над самим собою — переборовши в собі остаточно впливи великоруського оточення, з котрим довелося мати діло в Донщині й потім по школах, — Чернявський коло 1885 року починає перші свої спроби писання українською мовою. То було вірші й проза. Але ті спроби не задовольняли його: дуже слабкі вони були в очах самого автора.

Вагання, непевність себе, своїх сил, вибивали перо з рук, а тим часом внутрішні переживання негасаним огнем перепалювали душу. Малювання й музика не давали їм належного виходу, а читання великих поетів тільки роз'ягрювало рани, роздувало полум'я. Нарешті, в кінці 1887 року, внутрішній огонь знаходить собі вихід: Чернявський знов починає писати вірші, віддаючись роботі з усім запалом юнацького захоплення.

Без путящого знання української мови, без нічиїх порад і вказівок, ставлячи на меті тільки задоволення власних естетичних і епічних вимог, пише Чернявський перші роки, бувши в семінарії, а потім живучи в Бахмуті. Своїм завданням він ставить: писати так, щоб його зрозумів кожен, але писати про те, що переживає сучасна інтелігентна людина. Засоби до того: народня мова з усім її, тоді ще мало виявленим багатством, і придбання переможної тоді європейської культури — з наукою, поезією, мистецтвом. Сполучити те й друге в одно. Дати щось нове, суцільне. Ось чого прагне молодий мистець.

Перш за все треба було народню поезію й поезію Шевченка з їх стихійною романтикою — з одного боку, й поезію російських і

європейських класиків з романтикою індивідуалістичною — з другого, перетворити в щось нове й близьке до життя. Словом, треба було дати нову українську поезію. Для цього конче треба було пережити й перетопити у внутрішньому горнилі стару й нову культуру. Певна річ, що для цього потрібен час, потрібні сили не одного письменника. Це була задача для цілого покоління. І Чернявський, в міру своїх сил і розуміння справи, виконує взятий на себе обов'язок. Року 1895 він видає збірку поезій під назвою „Пісні кохання“, року 1898 другу збірку „Донецькі сонети“ і нарешті 1903 року третю збірку „Зорі“. Критика взагалі поставилася до них прихильно.

Після 1903 року Чернявський багато друкував своїх поезій по різних альманахах і часописах, а 1920 року, з приводу 25-річного ювілею діяльності, було почалось видання його поезій, починаючи з 1887 року в Херсоні під назвою „Молодість“, але на третьому випуску припинилось.

Бувши ліриком переважно, Чернявський більше уваги завжди віддавав поезії, але він також працює й на полі белетристики. Він написав і видрукував три повісті й понад шістдесят оповідань, новель і ескізів. Більша частина його літературного надбання в віршах не видрукована, а також чимало й прози.

Почавши свою літературну діяльність, коли над Україною тяжила сліпа нетерпимість абсолютистичної царської влади, коли на Україні не було жодного періодичного видання, Чернявський, знаючи по собі самому, як важко було молодим письменникам в таких умовах виступати на літературну ниву, 1903 року звертається з закликом до літературного юнацтва й видає його твори в своєму альманасі „Перша Ластівка“ (1905).

Того-ж 1903 року Чернявський, вкупі з М. Коцюбинським, звертається вже до найвидатніших тогочасних українських письменників з закликом дати для задуманого їми альманаху матеріал з життя інтелігенції, на теми соціальні, психологічні, історичні й інші. Ініціатори мали на меті зрушити з місця тогочасне українське письменство, „що за сто літ існування... жилося переважно селом, сільським побутом, етнографією“ й піти назустріч інтелігентному читачеві, що „вихований на кращих зразках європейської літератури, такої багатої не лише на теми, але й на способи оброблювання сюжетів“, „має право сподіватися й од рідної літератури широкого поля обсервації, вірного малюнку сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності, бажав-би зустрітися в творах красного письменства... з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних та инш“¹⁾.

Цей альманах був виданий в Херсоні 1905 року під назвою „З потоку життя“.

Раніш того, бажаючи поширення української літератури й становлячись на послугу письменникам старшої генерації, шевченківської доби, Чернявський допомагає Ганні Барвінок (Олександра Михайлівна Куліш) видати де-які твори П. О. Куліша. Під його доглядом

¹⁾ Листи Михайла Коцюбинського до Панаса Мирного. „Червоний Шлях“, 1923, ч. 9, ст. 198 — 199.

виходять у Бахмуті: року 1899 — „Щирі сльози над могилою П. О. Куліша“, збірник поезій, присвячених пам'яті П. О. Куліша, й повісті його на російській мові — „Воспоминания детства“, а року 1900 — „Оповідання“ з його (Чернявського) передмовою.

Живучи в Чернигові, Чернявський вкупі з Б. Грінченком і М. Коцюбинським складає на спомин про Куліша альманах „Дубове листя“, виявляючи своєю ініціативою бажання внести безсторонність в справу оцінки діяльності цього запального й не завжди цілком витривалого, але сильного й своєрідного письменника й діяча.

Як зазначено попереду, маючи на меті виявити в своїх творах душу сучасної інтелігентної людини, і тим самим до певної міри одмежовуючись від етнографізму, що довго панував в українському письменстві, Чернявський проте не підпадає цілковито якомусь одному з новіших літературних напрямків. В своїх писаннях він переважно держить курс на один маяк: власне письменницьке я. Далекий взагалі від всякого сектантства й скороспілих літературних теорій, він пише так, як того вимагає його внутрішня свідомість і власний містецький смак. Тому-то критика не могла найти йому певного місця серед сучасного літературного покоління й зачислити раз назавжди до якоїсь певної літературної школи. Сам Чернявський в листі до видавця одного з альманахів („Українська Муза“) року 1907 на запитання: до якої літературної школи він належить, дав таку відповідь:

„Що до літературної школи, то я еклектик. Я не вважаю себе прихильником якої-небудь однієї з відомих мені літературних шкіл, або виключно одного напрямку й ніколи не зв'язував себе якими-небудь літературними доктринами або традиціями. На мою думку, кожна тема вимагає від письменника окремої, відповідної собі форми, й тільки тоді, коли автор зможе дати їй таку форму, він одночасно з тим дає справжній літературний артистичний твір. Передовзягистість губить — я сказав-би що ні-на-весь тонший аромат поезії. Вона — мати шаблону, а відомо, що шаблон — кат поезії.

Мій поетичний символ віри — свобода у виборі тем і безпосередність вислову того, чим буває повна душа, що проситься вилитись у слово.

Тому-то, коли я, дивлячись на свої писання не як автор, а як сторонній дослідувач, я помічаю на їх (маю на увазі й твори невидруковані) сліди напрямків: романтичного рядом з реалістичним, модернізму й поруч пленеризму, а далі імпресіонізму й символізму. І всі ці напрямки мені однаково любі й дорогі, й я користуюся їми всіма, але ні одному з них не можу й не хочу віддатися цілком. Бо це значило-б свідомо обмежити себе“.

Певна річ, що тільки виявлення й з'ясування загального світогляду письменника може дати ключ до того, щоб определити той комплекс ідей, який він охоплює, й установити значіння його самого, як творчої одиниці.

Що до Чернявського, то поки не будуть видані всі його твори, цього зробити не можна, як це вже й зазначила критика. Але, щоб хоч частково виявити, як Чернявський уявляє собі своє становище серед оточення і які з того сам для себе робить висновки, наведемо кілька його ще не друкованих поезій.

Дихання вічності над нами:
 Навколо — темний океан.
 А ми — на острові оман —
 Живем ілюзіями, снами.
 Які принадні ті омани —
 Жемчужно-димчасті тумани
 Химерно-мрійної весни!
 А вічність дише... І в пустині,
 Що їм нема ім'я й кінця,
 Нечутно зносить з острівця
 Що-миті щось і що-хвилини.
 І все — приймає океан...
 І все — глита його безодня...
 І є в нас тільки лиш „сьогодня“
 Отут — на острові оман.

Хто-ж є те я, що для його тут, на острові оман, існує тільки „сьогодня“? Відкіля воно взялось, які обов'язки на собі почуває? Поет каже:

Я — очі хаосу, його я чуття,
 В мені він свідомість знаходить,
 В душі моїй з півми до світу життя
 На мент скороплинний — виходить.
 Моїми очима глядить він на світ.
 Глядить і на себе — думний, недовмінний
 І бачить, як з його зроста дивний цвіт
 Життя світового — безсмертний, нетлінний.

Певна річ, що ці „очі хаосу“ повинні обняти все, весь світ, що виходить до життя „на мент скороплинний“, і що спинятись на чому-небудь одному вони не можуть. Ясно так само, що поет, коли він ставить собі такі широкі завдання, повинен зробити якийсь синтез, назначити собі шляхи й способи до виконання своїх обов'язків перед собою й тим хаосом, що з його через поета „зроста дивний цвіт життя світового“.

Чернявський назначає їх так:

Я буду жити так, як море:
 І день ясний, і ніч вітатъ,
 Сміятись, плакати, стогнатъ
 І забуватъ — і щастя й горе.
 І в многогранності життя
 І недосяжності стремління,
 І в муках вічного горіння
 Знайду гармонію буття.

Основне завдання поета — знайти гармонію буття. І вся літературна діяльність його — то є оте шукання. Серед безперестанно плі-вучих дисонансів життя він не може спинитись на якихось певних

акордах і через це не дав вповні закінчених образів, бо й не має на меті їх давати. Через це де-кому з його критиків здавалось, що взагалі його талантові „ніколи не ставало твердості й викінченості“. Через це другі закидали йому, що він не дав, наприклад, в своїй повісті „Весняна повідь“ закінчених образів революції 1905 року й т. ін. Цього Чернявський, мабуть, на себе не брав. Підвести підсумки його шуканнів і досягнень в межах, що він сам визначив, можна буде аж тоді, коли вийде повне видання його творів і коли критика освітить їх у звязку з подіями доби, в якій поетові довелося жити й працювати, й фактами його особистого життя.

II. МОТИВИ ПОЕЗІЇ М. ЧЕРНЯВСЬКОГО

Перша збірка поезій Чернявського „Пісні кохання“, вийшла в світ 1895 року в Харкові. 1898 року в Бахмугі вийшла друга збірка „Донецькі Сонети“ й 1903-го — третя — „Зорі“, в Києві. Року 1920-го було розпочате в Херсоні ювілейне видання його творів, але видруковано тільки три маленькі книжечки прози й стільки ж книжечок поезій, з назвою „Молодість“. В цих трьох книжечках вміщено ранні поезії Чернявського за роки 1887 — 89, з яких лише де-що друковано в попередніх виданнях.

Хоча Чернявський почав свою літературну діяльність ще 1887 р., як то видно з останньої збірки, за початок її беруть 1895 рік, час виходу в світ його „Пісень кохання“, і нині, таким чином, відзначається 30-тилітній ювілей письменницької роботи М. Чернявського.

Критика тепло зусіріла поезію Чернявського, відзначивши в ній щире почуття, різноманітність тем, яскраву образність. Особливо прихильну оцінку викликала збірка „Зорі“, повніша й складніша за попередні дві й без сумніву досконаліша формально та без порівняння багатша на теми, мотиви.

Мотиви поезій Чернявського так тісно сполучаються й переплітаються, що часом важко буває відокремити їх один від одного. Але в усю різноманітність їх можна проте внести певного роду розподіл, виділити більші, основні групи. Ці основні мотиви варіюються, часом ускладнюються, але головне — вони повторюються на протязі усієї поетичної діяльності Чернявського, вони постійні й незмінні, як мотиви, як теми. Цих основних груп три — природа, особисте й громадське — і зміст їх, їх суть і виявлення тільки це хочеться тепер відзначити в поетичному доробкові Чернявського, зробити, мовляв, „сводку“ основних мотивів його поезії й подати при тому більше число цитат, уривків з його поезії, щоби познайомити з Чернявським сучасного читача. Детальнішу оцінку поезії його з усякого іншого погляду лишаємо до другого разу.

Природа відіграє велику роль в поетовім житті. Гостро відчуючи все зло життя, завжди чуло озиваючись на людські болі й жалі й тяжко переживаючи власні сумніви й власну долю, поет серед природи забуває свою тугу, відчуває себе вільним і щасливим. Різних малюнків природи, найбільше української, дуже багато у Чернявського.

Люблю я свій прекрасний край,
 Його річки глибокі,
 Його степи широкі,
 Де вітер гне буркун, розмай.
 Люблю я села й хуторі,
 Люблю пісні тягучі
 Весною коло кручі
 Всю ніч до білої зорі.
 А в зиму — тихий сум левад,
 Простор шляхів безкраїх,
 Коли одягне мла їх
 І віхи стануть в довгий ряд.
 Зжилася з цим моя душа,
 Зріднилось серце й око,
 І все в мені глибоко
 Живе й цвіте, буя й пиша ¹⁾.

Всі оці теми й переспівує Чернявський в своїх поезіях. Він малює свій рідний Донець („Донець“ ²⁾, Дніпро („Спустилась ніч“ ³⁾, природу в різні доби року („Весна, весна“ ⁴⁾, „Каже все, що буде весні“ ⁵⁾, „Осінь“ ⁶⁾, „У осені“ ⁷⁾, „Сільська осінь“ ⁸⁾, „Поворот зими“ ⁹⁾. Ось, наприклад, один з цих малюнків:

У ОСЕНИ

Іду межею. Шелестять	Пливуть рожево-сизі хмари,
Трава і листя під ногами,	Палає захід весь в огні...
І дерева старі шумлять	О, ти не згаснеш, ясний світе,
Своїми голими верхами.	Ти знов засяєш по-весні,
Дуби, мов стражники грізні,	І, може, випаде мені
Стоять громадами сумними,	По цих прослідках знов ходити,
І дві березоньки між ними	Коли справлятиме весна
Посталі, ніжні і ставні.	Після зими бенкет природи,
А за березами отими	І новолітній рясст уроде;
Столітній осококор стоїть	Коли зозуля голосна
І безнадійно гомонить	Про долю стане віщувати,
Важкими вітами своїми.	І соловейко, царь співців,
Вгорі - ж, над лісом, мовчазні	Під млою ночі розливати
Легкі, неначе мрійні чари,	Почне свій любий срібний спів!..

Малюючи природу, Чернявський вставляє в свої поезії чимало побутових рис. Такі його малюнки села — поезії „Сільський вечір“ ¹⁰⁾, „Сільська осінь“ ¹¹⁾, „Череда“ ¹²⁾. В вірші про початок зими вставляє він картинку дитячих розваг. („Перший льод“ ¹³⁾. Часом дає Чернявський і цілком побутові малюнки, напр. сільського ярмарку („На

¹⁾ „Молодість“, кн. I, ст. 8. ²⁾ „Донецькі Сонети“, ст. 10. ³⁾ „ЛНВ“, 1901, кн. V.
⁴⁾ „Донецькі Сонети“, ст. 65. ⁵⁾ „Зорі“, ст. 122. ⁶⁾ „Зорі“, ст. 19 — 20. ⁷⁾ „Молодість“, кн. I, ст. 44. ⁸⁾ „Зорі“, ст. 228 — 229. ⁹⁾ „Зорі“, ст. 20. ¹⁰⁾ „Зорі“, ст. 127 — 128. ¹¹⁾ „Зорі“, ст. 227 — 228. ¹²⁾ „Донецькі сонети“, ст. 6. ¹³⁾ „Дон. сон.“, ст. 18.

ярмарку")¹⁾, сліпця - лірника на ярмарку („Лірник“)²⁾. Один з кращих віршів цієї групи написав поет, милуючись своїм рідним Донцем.

РИБАЛКИ

Бачиш — онде випливає
З рибалками каючок?
Пан - отець в нім возсідає,
А керує пан - дячок.

Уловлять надокучає
Мир на істини гачок, —
Звісно, люди... Всяк їх знає!...
А смачний і чабачок!

І смиренно ієрей
З псалмopівцем голосистим,
Замість темних душ людей

Ранком теплим та росистим
Уловляють стерлядей
В їхнім царстві прозорчистім³⁾.

З цих різноманітних мотивів з життя природи виділяється у Чернявського кілька найулюбленіших, що завжди сплітаються у нього з певним настроєм і думками.

До таких образів належить рідний йому степ. Про нього згадує він ще в першій своїй збірці, даючи там зовсім примітивний малюночок:

Гарно в степ піти весною
Без замір і без мети,
Тугу, надбану зимою,
По долинах рознести!
Гарно в степ піти весною
І з дрібних, малих квіток
На могилі, між травою,
Заплітати їй вінок.
Гарно, впавши між травою,
Про кохану спогадать
І за нею вслід з журбою
Тайну думоньку послать⁴⁾.

В пізнішій збірці „Зорі“, ускладнюючи й поширюючи мотив степу, поет переспівує його на багато ладів. Степ нагадує йому давнє минуле („Степ“⁵⁾, „В степу“⁶⁾; степову тишу з гуркотом прорізує залізний змії, біжучи до Криму („Степовий ранок“)⁷⁾; на степову спеку поет закликає грім („Степ і степ“)⁸⁾, в іншому місці — дає повний спокою й поезії малюнок, як у степу ночують подорожні („Степові огні“)⁹⁾.

Степ завжди викликає бадьорість і робить поета щасливим.

В степу блукаю я
І вільно серце б'ється,
Душа - ж оновлена моя
І плаче, і сміється.

¹⁾ „Молод“, кн. 3, ст. 30 — 31. ²⁾ „Молод“, кн. 3, ст. 15 — 16. ³⁾ „Дон. Сон.“ ст. 13. ⁴⁾ „Пі ві кохання“, ст. 17. ⁵⁾ „Зорі“, ст. 180 — 181. ⁶⁾ „Зорі“, ст. 218 — 222. ⁷⁾ „Зорі“, ст. 10. ⁸⁾ „Зорі“, ст. 248. ⁹⁾ „Зорі“, ст. 51 — 53.

Знайомі все краї,
І рідні все картини...
За вас, степи — поля мої,
Рідніш нема країни!
Я знов у вас стою,
Я — ваш, мої безкраї,
І в морі нив, мов у раю,
Щасливий, утопаю...¹⁾

Другий улюблений образ поета — це море. З ним зв'язано поривання до широких просторів, до незнаних країв, до волі, геть од мертвого спокою землі.

До синього моря, на берег морський,
На скелі надморські, пекучі піски!..
Ой сумно, ой душно в пустині людській,
З журби не зведу я до праці руки.
До синього моря, до пінявих хвиль,
Розмови морської, до вільних вітрів,—
Що в мертвім спокою, яка в нім мета?
Де бурі, — де хвилі — там воля свята.
До моря-ж, до моря, на південь ясний,
Де стогне, лунає спів хвиль голосний!
Там хвиля бурхає, там вітер реве,
Там сонечко сяє — не мертво, живе...
Там вільного вітру я грудьми нап'юсь,
Наслухаюсь моря безстрашних пісень,
І сильним, і вільним у степ повернусь
З душею ясною, як сонячний день²⁾.

І друга поезія — з подібним-же змістом:

О, як-би я хотів вітати тебе, о море,
Стоять і стежити вітрила кораблів,
Глядіти з скель твоїх, як човен хвилю бере
І сміло плине геть в шаленій грі валів!
А чайка носиться, кружляє над водою,
Поживи срібної ждучи між піни хвиль,
І моря велетні, віддавшись супокою,
Дрімать в пристані, припливши звідусіль.
О, як бажав-би я, буйний віддавшись хвилі,
Хоч раз побачити заморські краї,
Пристати до землі, де мірт пишає в силі,
Стоять цитринові і лаврові гаї.
О, Риме, давніх діл прославлена руїно,
Тебе побачити чи випаде мені?
Ясна Італіє, мужів орлів родино,
Невже дарма мені ти снишся уві сні?...³⁾

¹⁾ „Молодість“, кн. 3, ст. 36. ²⁾ „Заклик до моря“, „Зорі“, ст. 267. ³⁾ „Зорі“, ст. 104 — 105.

Морю віддає поет всі свої скарби:

Я прийшов до тебе, море,
Необмежений просторе,
Таємнице з таємниць,
І клонюсь, впадаю ниць!
Я прийшов сюди з дарами.
Ті дари збирав годами
Скрізь і всюди, де бував,
Де сміявся й сумував.
Я приніс тобі їх, синє,
І на хвилі, на каміння
На підводяне твоє
Кину я добро своє.
Це — чуття мої, що вмерли,
Обернувшись в ясні перли,
В пісню першу мою,
Я тобі їх оддаю.

Це — жалі, що серце ссали.
З їх зробилися коралі
Нерухомі, мовчазні —
Буть в морській їм глибині.
Це — ті радощі мінливі,
Ті усмішки жартовливі,
Що горять, мов іскри, мить.
Любо в морі їх топить.
Ось дари мої, безкрає.
Все несу тобі, що маю,
А замісто цих дарів
Я бажав - би, я - б хотів,
Щоб мене ти освіжило,
Надихнуло в душу сили,
Щоб під твій бурхливий шум
Геть розвіявся мій сум.

І вернусь тоді я, море,
На життя криваве тєє,
Впивши грудьми любий дар,
Ніби сокіл із під хмар¹⁾.

А от як звучить той самий улюблений мотив моря в нових формах — серед пізніших творів Чернявського:

Хто розсипав ці перли й сапфіри
По хвилясто-блискучих валах?
Хто розкидав усюди без міри
Бліки й блиски по горах, ярах,
І примусив гриміти це море,
І стогнати, й сміятися враз,
І одяг у прозористий газ
Необмежні простори?...
Чом ти, чайко, так скиглиш тужливо?
Це - ж природи весільний бенкет,
Це - ж поему життя жартовливо
Розгортає великий поет.
Це свою молоду уряжає
Молодий — оцей радісний День...
Ах, забув я: — весілля немає
Без тужливих пісень!...²⁾.

Чернявський дає цілу низку малюнків моря: море розповідає скелі, як хвилі одняли у юнака дівчину, що він викрав з гарема: гри й розмови морських хвиль; море й пароплав; розмови поета з морем,³⁾ бескет над морем; чайка; грають хвилі; тополя над морем,

¹⁾ „ЛНВ“, 1908 р., ч. 2. ²⁾ „Літер збірн.“ Вид. „Арго“, К., 1914, стор. 60. ³⁾ Всі ці теми в циклі „Море“, „ЛНВ“, 1908, кн. 2.

що засихає, коли під її вітами вмирають двоє коханців, рибалка; поет звертається до моря з запитанням, — де знайти святий вогонь? ¹⁾

Третій улюблений мотив, що часто переспівує Чернявський в різні періоди своєї творчості — це спокійна, ясна ніч, блискучі зорі. Не даремно кращу збірку своїх творів він назвав „Зорі“. Зорі уносять його од землі, з її стражданням і лихом, в країну вічності й огортають його душу спокоєм.

Ніченько, нічко,
Зоряна, ясна,
Тихо - пєслива,
Мрійно - пр-красна,
Повна ти сили,
Повна ти волі,
Може ти, нічко,
Владна і в долі?

Небо блакитне,
Хмари летючі,
Місяцю ясний,
Зорі блискучі,
Згляньтєсь на землю,
Шліте з росοю
Всім безталанним
Чари спокою! ²⁾

І ніч заспокоює поета: в світі скрізь журба, весь світ повитий гострими тернами, облитий гіркими слізьми, але його чекає спокій:

Полетім-же геть зо мною,
Любий синонько,
Вкупі стежкою ясною
В ту країноньку,
Що зірками любо грає,
Вся огнистая,
Де зоря твоя палає
Променистая,
Там знайдеш ти, любий сину,
Щастям зраджений,
І забудеш все в хвилину,
Сном обважений.
І до віку над тобою
Я стоятиму,
Ясномрійні сні юрбою
Навіватиму.
Опов'ють тебе, впокоять,
Срібносутії,
І навік тобі загоять
Рани лютії! ³⁾

Про спокій, що навівають зорі, поет говорить і в інших віршах: „Після бурі“, ⁴⁾ „Зоряна ніч“, ⁵⁾ „Під зорями“, ⁶⁾ Мотив цей Чернявський переспівує різними способами: про зорі оповідає бабуся дітям поетичну легенду („Зорі“ ⁷⁾); поет бачить зорі уві сні, почуває з ними якийсь зв'язок („З Фета“ ⁸⁾ „Непримітний і убогий“ ⁹⁾, зорі вінчають

¹⁾ Цикл „Море“, „ЛНВ“, 1909 кн. 6. ²⁾ „До ночі“ „Зорі“, ст. 178. ³⁾ „Пісня ночі“. „Зорі“ стор. 143 — 144. ⁴⁾ „Зорі“, стор. 65. ⁵⁾ Там - же, стор. 74—76. ⁶⁾ Там - же, стор. 97 — 98. ⁷⁾ Там - же, стор. 106 — 108. ⁸⁾ „Молод“, кн. 3, стор. 11. ⁹⁾ „Зорі“, стор. 87.

двох коханців („Зоряний шлюб“¹⁾), люди падають на землю блискучими зірками і все життя потім згадують про них, як про країну мрій („Зірками блискучими“²⁾ і зорі одривають людські душі од землі і викликають в них згадки про вічність („До зір“³⁾); зорі, ходячи по небу „одностайним, вільним хором“, дивляться звідтіля на убогих, голонних людей. („Балада зір“⁴⁾).

Як бачимо, улюблені теми з життя природи Чернявський тісно сплітає з своїми внутрішніми переживаннями. Природа завжди заспокоює поета, і в цій групі його поезій часто бринять свіжі, бадьорі, або спокійні, лагідні ноти, інший настрій бачимо в другій групі поезій Чернявського, де він говорить про себе самого, про власне життя:

Важко в світі з чулим серцем
Молодий вік жити...⁵⁾

говорить поет ще в одному з своїх ранніх віршів:

Серце замучене
Ласки бажає,
Скорбне, засмучене...⁶⁾

і не знаходить того, що шукає. Дуже часто поет починає шкодувати, що минають літа, але не приносять йому щастя, він не знайшов свого шляху, не знайшов мети:

Пливуть помалу дні і роки,
Багато доброго сплигло,
Багато й злого занесло
В річки, моря, степи широкі.
Я важко падав і вставав,
Щоб, може, гірше вдруге впасти,
Краплину щастя щоб украсти,
В уста Іуду цілував...
Піввіку в затишку глухому
Даремно долі я прождав,
Дарма піввіку прогадав,
Добра не роблячи нікому⁷⁾

Життя людське скидається на став, де загнилася вода, люди не прагнуть ні до чого високого, кожен з них живе лише для себе, забувши високі заміри. Люди забули гарні почуття, вони не шанують ані краси, ані любови, поет-же обрав

Малий прослідочок убогий,
Життя без хліба і без прав,
Обрав співця зрадливу долю...⁸⁾

¹⁾ „Молод.“ кн. 1, стор. 9 — 11. ²⁾ „Зорі“, стор. 36. ³⁾ Там-же стор. 140 — 141. ⁴⁾ Там-же стор. 54. ⁵⁾ „Молод.“ кн. 1 стор. 27. ⁶⁾ Там-же, стор. 34. ⁷⁾ „Журба“ „Зорі“, стор. 165. ⁸⁾ „Огні“, „Зорі“, стор. 33.

У своїй ліри поет шукає

Пісень тихомрійних, співучого суму,
Сліз душ одиноких, уложених в думу...¹⁾

В цілій низці поезій Чернявський торкається питання про поета і його творчість. Поет стоїть високо над людьми, чує невідомі їм таємні голоси. Люди всі під владою буденного життя й забувають про небо, про країну мрій, а поет

... Лишив
Сліпцям і золото, і кайдани,
І взяв собі крилатий спів,
Щоб з ним злітати за тумани²⁾.

Ось як пише Чернявський про творчість поета:

Шумлять знайомі, рідні крила
В прозорій вишині,
Летить ясна натхнення сила,
Пливуть дзвінки пісні.
Я став. Ловлю чутким їх слухом,
Дивлюсь в живу блакить
І рвусь окрилений знов духом
За ними слід летіть.
Тут стільки випив я отрути
На бідній цій землі,
Що впав давно, сном смерти скутий,
В тяжкій, пекучій млі.
Але гудуть небесні дзвони,
І кличуть знов мене
Через життя безмежні гони
У царство мрій ясне³⁾.

В пізніших віршах Чернявський малює поетичну творчість, як прекрасний дар природи.

Дала мені природа	І йду я з ним між людьми,
Чутливе серце в дар,	Немов між будяків...
І болізно вчуваю	Колюсь — і з болю стогну,
Ним кожен я удар.	І стогін — то мій спів ⁴⁾

Те-ж в іншому місці:

В дар дала мені природа
Дзвони слова золотого,
Упоїла вічна врода
Сумом з віку молодого.

¹⁾ „Зорі“, стор. 115. ²⁾ „Поет“, „Зорі“, стор. 186. ³⁾ „Натхнення“, „Зорі“, стор. 79.
⁴⁾ „Укр. Хата“, 1912, березень — квітень.

І як квітка, край безодні,
 Я цвіту і хилитаюсь...
 Не змели вітри сьогодні—
 Ще раз з сонцем привітаюсь.
 І нап'юсь його проміння,
 І в теплі його зогріюсь.
 Прийде вечір—на каміння
 Листям стомленим обвіюсь.¹⁾

Прислухаючись до таємних звуків, поет летить думкою до неба, до зорь.

Довго стояв я і слухав, як звуки
 В тихім повітрі летіли й дрижали,
 Мов неземній, невидимі руки
 В небі на лірі невидимій грали.
 Зрушили серце ті згуки нічні,
 В інший край душу мою поривали,
 В край, де родились ті звуки святії,
 В край, де палають зір чистих кришталі.²⁾

Протиставлючи вічний, щасливий спокій серед ясних зорь людському життю, де все „пливе, мина“¹⁾, й де самі люди є „пил, пісок“²⁾, поет задумується над смертю.

Як мрійний сон, пливуть літа...
 І як на моря млистій грані
 Зчезає човен у тумані,
 Так зникне молодість свята.
 А там... там смерть і забуття...
 Страшна безодня безпросвітня,
 Де не засвітиться новітня
 Ніколи вже зоря життя...
 І всі ми згинемо, мов сон...
 Забудем все, всі нас забудуть,
 А інші люди жити будуть,
 Їм буде сати Оріон.³⁾

Не вважаючи на сум життя, поет боїться смерті, не хоче її. В своїй поезії в прозі „На крилах смерті“ він малює цілу картину того, як йому ввижалося, що він помер, і якісь крила несуть його над рідним містом, не даючи глянути на тих, кого він любить. І тоді гірке, нещасливе життя здається йому повним принади.

... „Немає нічого, нічого кращого над життя, ваше темне, од віку прокляте чоловіком життя. Живіть, живіть, поки є сила, є дихання в грудях, поки б'ється серце!...“³⁾

¹⁾ „Плях“, 1917, ч. 1.

²⁾ „Зорі“, ст. 43.

³⁾ „Тихо-тихо, непомітно“. „Багаття“, 1905, ст. 62—63. ²⁾ „До зір“. „Зорі“, ст. 140—141. ³⁾ „Requiem“. „Укр. хата“, 1912, ч. 1. ⁴⁾ „Н. Рада“, ст. 312.

Разом з пориванням до неба, разом з думками про вічність з'являється в поета бажання побачити весь світ, облітати його орлом.

Коли-б мені крила, ті крила орлині,
О, якби я сміло одвідсіль злетів!
Обридло нудитись в цій темній країні,
Рвуть душу і сльози, і сліви братів.¹⁾

З оцим бажанням побачити далекі краї, широкі простори, одірвавшись од свого темного, нудного кутка, в'яжеться, як ми бачили, один з улюблених образів Чернявського — море.

Сумуючи над життям і бачучи цей сум і навкруги, поет вбачає завдання поетичної творчості в тому, щоб внести світ і радість в людське життя.

О пісне блаженна, о пісне крилата,
Лети над землею, дзвени і зови
До світу, до сонця із темряви брата,
Надію у серці йому оживи!
Сумує безсмертна душа чоловіча,
Немає їй сонця, просвітку нема...
Збуди-ж її, сило пісень чарівнича,
Скажи, що світ любий — не склеп, не тюрма!
Хто в силі на душу скувати кайдани?
Хто дух наш безсмертний згасити здола?
О пісне блаженна, розвій-же тумани,
Хай дня не змагає їм темряви мла!²⁾

Найкоштовніші скарби — в людському серці, а на них саме й не вважають люди.

Єсть перли безцінні	Багато тих перлів
На дні на морському,	Піски замулили,
Ще крапці перлини —	А ми їх по світу
У серці людському.	Ще більш розгубили ³⁾ .

Нести людям велику любов — це одна з основних думок, що не раз її висловлено в поезіях Чернявського („До мого генія“⁴⁾). „Не ввірайсь людській пораді“⁵⁾, „Не полем чистим“⁶⁾, „В сумні часи“.⁷⁾

Спів поетів повинен пронестися над світом:

Не злим гнобителям привітом,
А тяжким стогоном вночі,
Братів до гурту зовучи.⁸⁾

Оце бажання допомогти людям і висловлює поет, як найголовніше своє завдання.

1) „Орел“. „Зорі“, ст. 81. 2) „До пісні“. „Зорі“, ст. 5. 3) „Перли“. „Зорі“, ст. 13. 4) „Зорі“, ст. 40 — 41. 5) Там-же, ст. 174. 6) Там-же, ст. 189. 7) Там-же, ст. 216. 8) „Мій спів“, „Зорі“, ст. 121.

Як не прохаю в тебе, боже,
Здоров'я, щастя, талану —
Мене ніщо це не тривоже,
Творю молитву лиш одну:
Навчи терпіть з братами муки,
Важкі їх думи поділять,
Щоб зміг знесиленим їм руку
У час потрібний я подать.
І сили дай, щоб нам з братами
Тяжкі кайдани розірвать,
І волю вільними устами
З народом рідним привітать...¹⁾

В одному з пізніших віршів Чернявський змальовує поета, як вартового, що пильнує народнього спокою:

Стоять під горами в долині
Мого народу куріні.
Я свій поставив на вершині,
Де тільки гнізда лиш орлині, —
І люблю жити там мені.
Я бачу з краю і до краю
В долині сельбища братів;
Удень їх працю назираю,
Пісні увечері вчуваю,
Вночі пильную спокій снів.
І тільки ворога побачу,
Я гасло їм з гори подам, —
Я віщуном сичем заплачу,
Застогну „пугу!“ на придачу
„До зброї, братці! Ворог там!“²⁾

Часом поет вчуває „незважні голоси“:

„Дивіться: он жилаць вершин —
Отой чужак — заснув безвинно
І спить, мов бог на небесі!“³⁾

Але він відповідає:

Не сплю, і не чужак між вами,
Коли з народу ви мого,
А то пророчими сльозами
Я плачу в вас над головами
З жалю безсмертного свого⁴⁾.

Разом з тим, оживається поет і на зло життя.

Мене ти кличеш помирितись
З усім, що діється круг нас,
До краю — крайнього смиритись
І черваком нікчемним витись, —
Та ні, ще мій не вдарив час.

¹⁾ „Молод.“, кн. 1, ст. 39. ²⁾ „ЛНВ“, 1912, кн. 2. ³⁾ „ЛНВ“, 1912, кн. 2. ⁴⁾ Там-же.

Ще поки серце в грудях б'ється,
Як бачу слюзи я братів,
Не раз що - дня воно здригнеться,
Не раз клятьбою відгукнеться
На подлі вчинки наших днів¹⁾.

Так од переспівів своїх власних переживань поет переходить до громадських мотивів.

Мотиви громадських поезій Чернявського здебільшого такі: життя України з старим націоналістичним підходом до нього, що був ще в повній силі в той час, до якого належать ці твори; протест проти темного, дрібного міщанства, смерть старого панства, життя селян, робітників. Крім того, поет озивається на всі головні громадські події та з'явища, як японська війна, революція 1905 - го року, все-світня війна та соціальна революція.

Згадуючи свої дитячі роки, поет говорить:

Не в лоні рідного народу,
Я в стані зрадників зростав,
Що продали свою господоу,
Яку народ віки збирав.
Я змалу чув, як глузували
І насміхалися над тим,
Хто все їм дав, сліпцям дурним,
Але сини землі мовчали,
Уста народні не давали
Відмови зрадникам своїм...
І я прокляв слова гордині,
Пиху безглузду і гавьбу
Народу рідного святині,
Прокляв їх сміх і похвальбу,
Всією силою прокляв
І пісню помести заспівав²⁾.

Живучи на чужині, поет увесь час згадує про Україну, сумує без неї. Він бачить її у сні („Сон“ — „Сижу в кімнаті“³⁾; „Сон“ — „Сон мій — знову сон голодних“⁴⁾), згадує цілий свій край, його природу, його села („Рідний край“⁵⁾), журиться, що тут життя його минає даремне, а на Україні нікому працювати („Вечірня дума“⁶⁾), і йому ввижається самотня смерть з останньою згадкою про Україну („Ніч текла“⁷⁾). Рідні пісні навівають поетові згадки про колишнє життя краю; журиться він над тим, що занепала слава України, але він вірить, що душа її жива й майбутнє принесе світ („Сини України! згадайте минуле!“⁸⁾).

Де-які вірші й цілі поеми Чернявський присвячує українській старовині. Найчастіше він бере за тему козацьке життя: січ („Січ“⁹⁾),

¹⁾ „Відповідь співця“. „Зорі“, ст. 264. ²⁾ „Зорі“, ст. 101. ³⁾ „Зорі“, ст. 68. ⁴⁾ „Зорі“, ст. 77. ⁵⁾ Там-же, ст. 234 — 238. ⁶⁾ Там-же, ст. 15. ⁷⁾ Там-же, ст. 214 — 215. ⁸⁾ „Молод.“, кн. 3, ст. 17. ⁹⁾ „Молод.“, кн. 1, ст. 45 — 47.

смерть козака в степу („Січовик“¹⁾, козака вбивають татари („Соколині гони“²⁾, козаки налітають на Синоп і визволяють бранців („Козаки“³⁾, повстання проти ляхів („В огні повстання“⁴⁾).

До більших творів належить цикл про Богдана Хмельницького „Під корогвою слави“⁵⁾, що складається з 3-х поезій на такі теми: Богдан виступає з січі з військом; Богдан святкує в Києві свою перемогу; Богданова смерть.

Поема „Князь Сарматії“⁶⁾ розповідає про Юрія Хмельниченка. З пізніших часів взято теми таких поезій: „Кінець Дорошенка“⁷⁾, „Полтавські втікачі“⁸⁾, (про Мазепу й Карла XII). „Останній гетьман“⁹⁾, „Батуринські руїни“¹⁰⁾, „В Кочубееві садку“¹¹⁾. В цих поезіях Чернявський співає славу Богданові, жаліє нещасливого Богданового сина, прощаючи його провини і вбачаючи в ньому лише нещасливу людину; плаче разом з Дорошенком над його нещасливими заходами об'єднати Україну та над безславним кінцем; журиться над тим, що не пощастило Мазепі здійснити його плани і після того „занепала більш нещасна Україна“. По рідному говорить поет про останнього гетьмана: в ранньому своєму віршові „Останній гетьман“ його „граф-гетьман“ журиться над недобрими вістями, що йдуть од царіці.

„Загине січ-мати над рідним Дніпром“... і сум стискає серце „не графське-козацьке“. Але в пізнішій поезії „Батуринські руїни“ поет обурюється, дивлячись на руїни гетманського будинку, де

... Гарного ніколи
Не було нічого.
У шовкових там панчохах
Козаки гуляли
І собі замісто чуба
Коси запускали.
За вістом та за бостоном
Справи там рішали, —
Золотої табатирки
З Москви виглядали...¹²⁾

Ці люди цікавилися лише двірцевими сплітками та царичинними балами, забувши про нарід, і тому їх ніколи не згадають люди добрим словом.

Гріли руки пишні дуки
Побіля народу,
Не вважає й він, сердега,
На їх спадків вроду:
Десять років ще пролине
І, гляди, з руїни
Не зостанеться на місці
Може і цеглини...

І не жалко, і не шкода
Примх отих магнатських,
Що рабами будувались
На могилах братських.
І загине, і замовкне
Спомин про гетьмана,
Про вельможу, що колись-то
Гудзь його жупана

¹⁾ „Молод.“, кн. 3, ст. 5 — 6. ²⁾ „Молод.“, кн. 1, ст. 3. ³⁾ „Молод.“, кн. 2, ст. 1 — 15. ⁴⁾ „Молод.“, кн. 1, ст. 5 — 7. ⁵⁾ Збірник „На вічну пам'ять Котляревському“, К., 1904, ст. 370 — 374. ⁶⁾ „ЛНВ“ 1908, кн. 6. ⁷⁾ „Розвага“, т. II. ⁸⁾ „Рідний край“, 1906. ⁹⁾ „Молод.“, кн. 2, ст. 21 — 22. ¹⁰⁾ „Зорі“, ст. 169 — 173. ¹¹⁾ Там-же, ст. 8. ¹²⁾ „Батуринські руїни“ „Зорі“, ст. 169 — 173.

Не одну-б сім'ю убогу
Годував з півроку,
Що містечка, сам душею
Проїдав півроку²⁾.

Той самий жаль за Україною, що ми бачили в усіх наведених поезіях, але вже з інших причин, звучить і в поезії „Пантеон“, що в цілому дуже одрізняється од попередніх і загальною темою і формою. Поет з невідомим учителем попадає до храму вічності, де учитель показує йому статуї колишніх народів. На його прохання показати йому статую рідного народу, учитель веде його до людей майбутнього, ще з неясними постатями.

— „Шукай отут!“ — сказав мені учитель.
І показав рукою на статуї.
Що ледве на людей скидатись стали.
— „Отсе слов'янщина“. І бистрим оком
Обвів статуї я, і не знайшов
Статуї рідного свого народу.
— „Нема її“ — я простогнав. Але
В ту саму мить всім тілом я здригнувся:
Побачив разом три ста уї я,
Що мов зрослись. Одна із їх скидалась
На білого ведмеда, а друга —
На пеня оброслий мохом — пеня трухлявий, —
Така була убога тая постать.
А третя — дебела, черевата,
З могутніми плечима і руками,
Що мов чепіги велетенські плуга
От-от збиралися у землю вритись, —
Була без голови... І ледве визначалось
Горбом те місце, де повинна бути
Вона колись...
І сумом стислось
З жалю у мене серце, і сльозами
Затьмились очі враз. „Без голови!
Сліпа, стихійна сила, що не має
Ще виходу для себе!...“¹⁾

Переходимо до дальших мотивів цієї групи.
Міщанство опанувало життя. Ще в школі відчував поет його гніт.

Я тяжко мучивсь в стінах школи,
А з неї вийшов — тільки тлів.
Серед п'яниць, рабів похилих,
Неситих скнар, важких тупиць,
І душ, у панстві озвірилих,
Серед шакалів і лисиць —
Не жив я вільно, а тайвся...²⁾

¹⁾ „Пантеон“ „ЛНВ“, 1909, кн. III. ²⁾ „Зорі“, ст. 210-212.

Ці вражіння на ціле життя залишили слід в поетовій душі.
Та й надалі вони не змінюються.

Проклятий сон життя сліпого!..
Невже тягтимешся ти вік,
І світу розуму ясного
І не побачить чоловік?..
Невже, коли помруть всі чисто
Оці п'яниці і раби,
Нові раби на те-ж їх місце
Зростуть без мук, без боротьби?..
Невже, коли згниють чергою
Оці смердючі черева,
Надуті подлою пихою,
Коли помре ота черва
Неситих, скнар сивоголових
І богомільних глитаїв,
Повій безглуздих, безтолкових,
Неситих псів тих блудників,
Підлиз, що ходять за ногою
Мундирних дурнів, так невже
Їх смерть, узявши всіх з собою,
В своїх льохах не встереже?...¹⁾

Міщанство гнітить поета, робить і його життя важким, нудним:

Як все нікчемне наше щоденне, —
Праця з-за хліба в нетрах в болоті,
Щастя міщанське темне, злиденне,
Сльози безсилив, чванство страшенне
Дурнів вельможних, сильних по плоті!
... Втопані в сміття неба дарунки —
Розум високий, віра живуча,
Зводе шахрайство з честю стосунки,
Дружна з безчестям слава блискуча...²⁾

Даремно працювали генії, філософи, даремно навчали людей
правди.

Раби нікчемні, безпросвітні
Звірячих звичаїв своїх,
Старі придбання і новітні —
Ми все берем на глум і сміх.
Для нас святі одні закони —
Закони шлунка... І за їх
Готові нищать мільйони
Братів ми наших і чужих³⁾.

¹⁾ „Зорі“, ст. 210 — 212.

²⁾ „Зорі“, ст. 24 — 25.

³⁾ „Молод“, кн. 2. ст. 30.

Але поет не лише говорить загальні фрази про бідність та нікчемність життя, підходить він до нього й з іншого боку, бачить, як вмирає старе панство, бачить злидні й темноту селян, голод і важку працю робітників.

Панство... на вік засипає.
Скарби прожиті, огні догоріли...
Трупів голодних вони не зігріли...
Панство славетне по склепах дримає,
Спадки - ж їх слави онук проживає ¹⁾.

І все-таки те-ж саме нікчемне панство й досі держить в своїх руках людей.

... Все посіли дуки
Сини, племінники й онуки
Людей, що славні тільки тим,
Що поїдали все без вади:
Стени, ліси, луга й левади,
Що людський піт був трупом їм ²⁾.

Темно в панських палаці, темно і в бідній селянській хаті.

Світу не знали ніколи ці люди.
В панській неволі діди їх вмирали,
В злиднях, бідності батьки виростали...
Важко їх дітям ті злидні збувати,
Пітьму - ж одвічну ще важче прогнати! ³⁾

Хороша українська природа, гарні українські села, та тільки здалеку:

Ой, та й гарні вони	Скрізь нестатки, нужда
Наші села здаля,	Там сидять по кутках
А зблизу подивись,	І хвороба бліда
Утічеш відтіля!	Там ника по дворах.
А піди по хатах,	Чуєш — дзвоник дзвенить?
Придивись до людей —	Наче лютий той змії,
Окує тебе жах,	Суд-розправу чинить
Стогін зрине з грудей.	То летить становий ⁴⁾ .

Перед поетом проходять картини людського голоду, бідкування; він пригадує, як колись з матір'ю були вони в холодній, нетопленій хатині, носили їсти голодним людям, що там жили, пригадує їхні бліді, змарнілі обличчя („Голодні“ ⁵⁾). Ось картина посухи й усього того жаху, що викликає вона:

¹⁾ „На крилах“. „Зорі“, ст. 192 — 193.

²⁾ „З неволі“, збір. Вологда, 1908, ст. 5.

³⁾ „На крилах“. „Зорі“, ст. 192 — 193

⁴⁾ „Укр. Муза“. К., 1908, ст. 889.

⁵⁾ „Зорі“, ст. 197 — 198.

Трави пропали,
Хліб погорів...
Підуть підпали
Лісу, дворів...

Пошесті... Кражі...
Прийде зима —
Що вона скаже?
Хліба - ж нема! ¹⁾

А от ще страшніша картина, як батько хоче зарубати голодних дітей, щоб дати їм їсти („В голодний рік“ ²⁾).

Але голодний селянин все-ж таки не хоче йти в панські найми на солодкий хліб, що ним хоче заманити його пан. Панські обіцянки солодкі:

Будеш ти...
Жити в мене, пан говоре,
Будеш ласо їсти, пити,
Будеш в золоті ходити ³⁾.

Але ратай відповідає йому:

Славен той...
Хто сам на сам лихо зборе...
Нам діди отак мовляли.
Не піду я в підлипали! ⁴⁾

Єсть у Чернявського вірші, де він виспівує хліборобську працю, як творчість: хлібороб у полі дивиться на землю й бачить, що час починати сіяти.

Позирнув по чорній ниві
І в'явив у тую-ж мить
Як ця нива зашумить,
Вдягшись в шати гомонливі,
Як ходитимуть по ній,
Корючись ласкавій силі,

Зеленасто-сині хвилі,
Шепотітимуть: „Сій... сій!..“
„Треба сіяти“ — гадає.
І в очах його горить
Творча думка, мов в сю мить
Щось величне він вчинає... ⁵⁾

Живучи на Дону, Чернявський бачив, крім селянського життя й бідкування, і тяжку шахтарську роботу й присвячує їй низку віршів. В цих віршах оповідає поет про тяжку шахтарську працю.

... Кайлом уголь б'є і б'є
В норі шахтар... На його лле
Мутна, холодная вода,
І лампа світиться бліда,
Моргає стиха, мов дріма:
Повітря дихати нема.
Чи скоро зміна? Голова
Спада, неначе нежива...

¹⁾ „Молод.“, кн. 1, ст. 13. ²⁾ „Зорі“ ст. 231 — 232. ³⁾ „Літ. збірн. на спомин Кониського“, 1903, ст. 372 — 373. ⁴⁾ Там-же.

⁵⁾ „Хлібороб“, „ЛНВ“, 1912, кн. 4.

Півсуток цілих у норі:
Тут знайдуть смерть багатирі!
І тут працює чоловік
І не один, не другий рік... ¹⁾

Поет підкреслює, що вся ця робота йде тільки на багатих, щоб здобувати їм гроші:

Добро їм там, в глибу землі,
Без неба, сонця, у норі
Дорогу в пекло прокладають,
Багатим гроші добувають!... ²⁾

Про це думає робітник, довбаючи міцний камінь, і тут зароджуються думки про помсту, про повстання.

Довби!... Довби!... Урок роби!
І рук на час не покладай,
А у ночі — ножі точи,
Часу слухного дожидай! ³⁾

Єсть у Чернявського протиставлення багатих і бідних, панів і робітників. Ось мирна побутова картинка:

Сніг падає з неба... Легкими листами
Хтось сипле цвіт в'ялих квіток неземних.
Кататись, кататись! Гримлять копитами
На вулиці коні і кидають сніг.
... Ось вийшли на ганок одягнені пані.
Веселі і свіжі сідають в санки.
Цілують їм очі листочки сніжані,
Співають під ними підрізи дзвінкі.
Поїхали... З санок у вікна кивають...
А з вікон дівчатко махає до них,
І радістю очі у його палають,
Що пес за саями навскоки побіг.
... Зустрілася баба похила, старенька.
Стоїть, головою у слід їм хита:
„Ех, гарно на світі панам, моя ненько!“
Сніг пада й цілує стареньку в уста ⁴⁾.

А ось те саме протиставлення панів і робітників уже в іншій площі:

„Хата геть в яру за містом...
З вікон дивиться на двір
Бідних скло — прип'ятий тістом
Покалічений папір...“

¹⁾ „Шахтар“ „Укр. Муза“, ст. 882. ²⁾ Там-же. ³⁾ „Катарга“. „Молод.“ кн. 1, ст. 30.
⁴⁾ Там-же ст. 8—9.

Ні кошари, ні комори,
Ні нещасного хлівця...
І сліду нема на дворі
Хоч якого деревця...
Хто живе у тій хатині,
Чим живе його душа,
Чим себе в лихій годині
Він і гріє і втіша?
Що він мислить, як погляне
На будівлі багачів,
На життя їх сите, п'яне,
Він, що гине без харчів?...
... Порою враз устане
Думка, гострая, мов ніж!
„Запалить весь світ!“—І в'яне:
„Гинуть першому мені-ж!“¹⁾

В иншому місці—ще гостріше, вже без останнього непевного акорду:

Роскоші, злото — всіх турбота,
І служить їм самим наш вік:
Рівняє гори і болота,
Грабує дно морів і рік.
І, п'яні долею ясною,
Бенкети правлять багачі,
І над безоднею страшною
Огні розводять у ночі.
А там внизу, у тій безодні,
У димом скритій глибині,
Сидять робітники голодні,
І в їх очах — мигтять огні...²⁾

Колись за панські бенкети, за байдужість до народнього лиха люто помстяться нарід.

... Іде час слухний
Він вже близько, той год,
Год великий, страшний,
І повстане народ!
І зруйнує він все,
Що гнітило його,
І, мов повідь, знесе
Пути рабства свого.
Ой, страшний буде він,
Весь і пільма і гнів,
Серед диму й руїн,
Серед трупів братів!

¹⁾ „ЛНВ“, 1907, кн. XII, „Бідний Лазар“.

²⁾ „Огні безодні“. „Зорі“, ст. 82.

Ой, страшний піде він
По кривавих річках,
Серед диму й руїн,
Наче втілений жах!¹⁾.

Це — з ранніх творів Чернявського. А от з пізніших його поезій та сама думка про майбутнє народне повстання; народ в цих віршах приймає образ казкового велетня. Велетень ще спить, він поріс бур'янами, укrywсь темним лісом і його окували важкі сні.

Грому, грому, грому треба
Щоб мечем ясним майнув
З-під розгніваного неба
І недвигу полоснув.
І, мов тур, тоді від рани
Іздригнеться він, страшний,
І з землі-могили встане
І величний, і грізний.
І тоді огні засяють,
І тоді минеться ніч,
І без сліду ізчезають
І бліді примари з віч²⁾.

Коли починається японська війна, Чернявський озивається на неї циклом поезій „З днів журби і гніву“. В усіх них один мотив обурення проти війни, проти марно пролитої крові, заклики до повстання.

Криваве марево стоїть
На сході хмарою грізною,
Тримтить, і міниться, й дріжить,
І криє сонця світ собою...
Там другий рік іде війна...
Там кров і смерть, безодня горя...
А дома — темрява страшна,
Народне горе глибше моря...
Криваве-ж марево стоїть,
Тримтить, і міниться, і грає,
То зчезне враз на хвилю-мить,
То знов ще більше напливає.
Страшний, важкий, проклятий час,
За всі гріхи минулі кара!
Ота страшна, кривава хмара
З ума зведе, задушить нас.
І чую я, як слізно моле
Глухий, пригнічений мій край:
„Повітря свіжого, о доле,
Повітря свіжого нам дай!..“

¹⁾ „Дзвони“ „Молод.“, кн. 2, ст. 29. ²⁾ „ЛНВ“, 1912, кн. II.

Повітря... Де-ж його узяти,
Як мури скрізь кругом стоять,
І їх сини твої зламати
Немов святиню не хотять?!¹⁾

Приходить революція, що її так жадав поет:

Огні горять у ріднім краї...
І день, і ніч горять огні...
То, як колись, огнем карає
Народ панів і в наші дні.
То — знов насупроти повстали
Одвічні, люті вороги.
І, ніби свічки, запалали,
Будинки, скирти і стоги.
То — раб лама ярмо неволі,
Аж в небо курява летить...
Бо й він, як всі, бажає волі,
І він на волі хоче жить²⁾.

І серед цієї заверюхи Чернявський ставить своє старе запитання, що так характерне для поета-інтелігента, і що його часто повторює він у своїх давніх віршах, — питання про „рівність“, „згоду“, „любов“.

Коли-ж то рівні будуть люде
І буде згода і любов?³⁾

Та революція йде своїм шляхом, минають події за подіями, нарешті, приходять „усмирители“ і це страшне „втихомирення“ викликає у нашого поета вірші, повні жаху:

... всі ми ходимо в крові,
І топчем кров оту святую.
У тій крові і ми самі,
І наші діти-немовлята...
Залита нею кожна хата...
О, як так жити можемо ми?!
Бо всюди кров, і всюди сльози...
Що-дня десь вішають когось...
Там розстріл стих, але вже ось
Нові й нові гримлять погрози...⁴⁾

Та хоч як лютує царський уряд, не повернеться те, що було.

Наш край у опозиції
Живе вже другий рік.
На його йде поліція,
І військо, й куля, й штик.

¹⁾ „Нова Громада“, 1906, кн. 3. ²⁾ „З неволі“, ст. 112. ³⁾ Там-же. ⁴⁾ „Останні дні“, „З неволі“, ст. 85.

Та все дарма: не вернеться
Назад неволі вік,
І вільний не обернеться
В раба знов чоловік¹⁾.

Це добре відчують і пани, хоч і не виявляють свого переляку:
Про це говорить Чернявський в віршах „Танки бюрократів“²⁾.

Вони танцюють на ножах...
Вони повинні танцювати
Щоб стан їм любий затримати,
Але в серцях їх лютий жах.
Нікчемна помилка — і в тіло
Уп'ється враз холодна сталь.
Та танцюристів тих не жаль,
Бо танки ті — їх власне діло.
Ось підколовся з них один,
Ось другий скрикнув, сполотнівши,
А третій, ніби занімівши,
Спізнився на де-кілька хвилин...
І знов танцює... І надія
Що, може, витанцює він
Собі і владу, й вищий чин
Схололе серце знову гріє.
Танцюйте, поки вдарить час,
І враз поглине вас безодня...
Це може статися й сьогодні,
Але не жаль, не шкода вас!..

Гостро переживаючи всі ці події, Чернявський з обуренням
думає про те, що колись все це забудеться і в очах майбутнього
покоління постане зовсім інша картина. Цю думку висловлює він
в віршах „Наші часи“.

Колись їх будуть звати
Зорею днів нових
І заздрісно зітхати
При спогаді про них.
Історики й поети
Прославлять ті часи
І їх статті й куплети
Підбавляють їм краси.
А сльози й ріки крові,
І лютий рев гармат,
І жандармерські лави,
І жертви барикад,

Ножі, і бомби, й кулі,
І шибениць ряди,
Забуті й потонулі,
І в райській сади
Відправлені так зручно
З підмогою катів,
І діти, вбиті влучно
На грудях матерів.
Усе те вкриє слава,
Легенда затемнить,
І ця доба кривава
За славу буде жить.³⁾

¹⁾ „З неволі“, ст. 76.

²⁾ „Розвага“ декламат., ст. 312.

³⁾ „З неволі“, ст. 186.

Коли спалахнула світова війна, Чернявський озивається й на неї. Він пише поезію „Грім на Стоході“¹⁾, в „Шляху“ містить вірші про смерть сина в чужім краю,

Убито, убито його на чужині,
Під небом холодним, сумним,
І тіло зарито в безвісній долині,
І тужать лиш зорі над ним.
За місяцем місяць нечутно минає,
Завила холодна зима.
А матінка сина з війни дожидає.
Ні сина, ні звістки нема.
І плаче невітішна. На подушку білу
Головоньку сиву схиля.
Забулась і чує — кризь сон, через силу
Мов каже до неї земля.
„Не плач, не вбивайся по любій дитині:
У мене на лоні він спить,
І люблю, і мило буйній хуртовині
Над ним веремія крутить!
І люблю над вечір пісень поспівати,
Як ти їх співала йому,
І чарами-снами вночі повивати
Могилу безвісну, німу!“²⁾

Окремо од визначених трьох основних груп поезій Чернявського стоїть ще одна невелика група його віршів, що написана на теми народніх пісень і схожа з ними й своєю формою. Здебільшого це старі його вірші, написані в 80-х — 90-х роках. Вміщено їх в збірках „Молодість“ і „Зорі“.

Майже всі ці вірші виспівують долю дівчини. Багато з них говорить про самотність дівчини. Ось один з них:

Ранесенько зіходила
Зоря над водою,
А ще раніш спізналася
Я з горем — бідую.
У день роблю, вночі не сплю,
Ані задрімаю.
Щасливої хвилиночки
Повік не зазнаю.
* Ой, високо ти, зіронько,
На небі засяла,
Чи то-ж тебе вітать мене
Матуся послала?
Ой ні, ясна сестриченько,
Сама ти засяла,

Сира земля матусеньку
До себе забрала.
Сира земля їй грудоньки
Старі пригнітила,
Засипала уста німі,
Очиці склепила.
Матусенько - голубонько,
Ой важко на світі,
Немає з ким порадитись,
А ні потужити!
Ой стану-ж я, матусенько,
До тебе ходити,
Ой стану-ж я в труну тобі
Квилить-говорити.

¹⁾ „Вісник т-ва „Укр. хата“ в Херсоні, 1917, ч. I.

²⁾ „Шлях“, 1917, ч. 3.

Почуй, почуй, матусенько,
Мене з того світу,
Зосталася билинонька
Від пишного цвіту;

Зосталася билинонька,
Вітри посушили,
Не так вітри, як люди злі,
Сирітку згубили.¹⁾

Інші мотиви таких віршів-пісень такі: дівчину віддають за нелюба („Старостівна“²⁾; смерть дівчини („То не пишна рожка“³⁾, „Не ходи, козаче“⁴⁾; „Пташка“⁵⁾; закохані козак і дівчина робляться явором та калиною („Явір та калина“⁶⁾; козак зраджує дівчину, а собі бере другу жінку — злу гадюку („Тополя“⁷⁾).

Оригінальну тему, але типовий розмір і образи народньої пісні мають вірші „Криниця та калина“⁸⁾

Всі ті вірші багаті на народні образи, напр.:

„То не пишна рожка
В гаї зацвітала, —
Молода та гожа
Дівчина зростала.

Ой не пташка тая
В лісі щебетала,
В неньки молодая
Дівчина співала.⁹⁾

Або в інших віршах:

Ой виросла тополенька
Висока, висока.
Вродилася дівчинонька
Струнка, кароока.
Росла, росла тополенька
Та й стала всихати.
Пишталася дівчинонька,
Тепер лежить в хаті.
... Стоїть суха тополенька —
Нічого не знає,
Лежить в землі дівчинонька,
Їй горя немає.¹⁰⁾

В віршах „Пташка“, дівчина, вмираючи, говорить милому:

Як умру...
... весною на могилі
Посади калину. —
Я до неї, милий, з неба
Пташкою прилину.
Буду там я щебетати,
Вечір зустрічати,
Ту калину буде вітер
Степовий гойдати!

¹⁾ „Зорі“, ст. 129 — 30. ²⁾ „Молодість“, кн. 3, ст. 35. ³⁾ „Молод.“, кн. 1 ст. 39—41.
⁴⁾ „Молод.“, кн. 3, ст. 23—24. ⁵⁾ „Молод.“, кн. 1 ст. 15—16. ⁶⁾ „Молод.“, кн. 3,
ст. 7—10. ⁷⁾ „Молод.“, кн. 1 ст. 18—19. ⁸⁾ „Молод.“, кн. 1 ст. 39—41. ⁹⁾ „Молод.“,
кн. 1 ст. 18—19.

Як ми бачили, пізніші свої твори, після 1909-го року Чернявський не видав окремою збіркою, а містив їх то по різних збірниках („Українська ліра“, „Розвага“, „Нова Рада“, „З-над хмар і долин“, „На вічну пам'ять Котляревському“, „Збірник на пам'ять Кониського“, „Літературний збірник“ вид. Арго та інші), то по періодичних виданнях („ЛНВ“, „Українська Хата“, „Шлях“, „Нова Громада“, „Вістник т-ва „Укр. Хата у Херсоні“, „Рідний край“ та ін.). В цих своїх поезіях Чернявський старі теми часом обробляє на новий лад, то утворюючи нові образи — як у наведених віршах „Поет“, „Велетень“, „Пантеон“, то пишучи взагалі в нових тонах з декадентським настроєм, як в наведених вище віршах — „Хто розсипав ті перли“, „В дар дала мені природа“, „Дала мені природа“ та інші. Єсть в цих виданнях і зовсім нові теми: царевич попадає в воду до русалок („Царевич“¹⁾; дождь убиває юнака, закоханого в його жінку („Догареса“)²⁾; Валтасарів бенкет („Валтасар“³⁾; поезія на мотив з апокаліпсиса („З книги таємниць“)⁴⁾; поет задає сфінксові питання („Сфінкс“⁵⁾; поет прославляє сонце („Гімн сонцеві“⁶⁾).

Багато старих поетів замовкло в той момент, коли почалася соціальна революція, але Чернявський прийняв її й один з небагатьох старих поетів привітав. Він не кидає писати і тепер, містячи свої твори в сучасних періодичних виданнях.

Ось малює він старий, темний, непроходний ліс, що стояв, пригнічений страшним морозом, і чув лише страшні звістки, „повні жаху і погроз“. Несподівано, враз налетіла на нього буря, що він її так довго даремно ждав.

Ждав бурі й гроз, ждав щастя волі,
Дощу і синіх блискавиць, —
Щоб все старе упало долі, —
Щоб все гниле схилилось ниць!..
— Я довго ждав грози святої,
Я волі довго, довго ждав!
Я раб в сітях неволі злої,
Я в пільмі жив і загивав!
Тепер я — вільний! Я вітаю
Вас, ясне сонце й небеса,
І вас, громи! Тепер я знаю,
Яка в вас сила і краса! 7).

Ось картина революції. Край пірнув в її безодню.

У пересмугу заверюх
Наш корабель уплив довічний
І в веремії хаотичній
Мов разом став, спинив свій рух.⁸⁾

¹⁾ „ЛНВ“, 1913, кн. 3. ²⁾ „Літ. Збір.“ вид. Арго, 1914, ст. 56 — 58. ³⁾ „Шлях“, 1917, ч. I.
⁴⁾ „ЛНВ“, 1914, кн. IV. ⁵⁾ „ЛНВ“, 1912, кн. II. ⁶⁾ Там же. ⁷⁾ „Черв. Шл.“, 1924, ч. 6.
⁸⁾ „Черв. Шл.“, 1924, ч. 7.

Але корабель вирне, ось уже вирина

На сонцерадісний простір
І вже здригнулись струни лір;
Готові гімни Геліосу; ¹⁾

В останніх своїх поезіях поет вітає нове життя. Він говорить про те, як повстають нові заводи, росте велика індустрія, як димує безліч димарів там, де колись один старий завод

Пускав дими, мов сонний.
Тепер дивись, яка мітла
На обрії знялася,
Півчверти неба заняла,
Над степом простяглася!
Без дроту шле вітання нам
Сюди аж до могили.
Нове життя кується там,
Нові там діють сили! ²⁾.

Повертається Чернявський у нових своїх поезіях до своєї старої теми про шахтарське життя, та тепер він уже не сумує над гірким життям робітників, що працюють для багатців — багатців нема, і праця сучасних робітників не важкий труд, а вільна праця для вільних людей.

Через шахти й працю шахтарів дивиться поет в майбутнє. Гори землі, що насипали шахтарі, нагадують йому піраміди, що стоять

... в околі
Мазанок осель
На безмірнім видноколі
Мрійним сном пустель.
Мрійним сном старого Нілу,
Сфінксів кам'яних...
Та вони віщують силу,
Силу днів нових! ³⁾.

ВІД АВТОРА

Стаття „Микола Черильський“, що її вміщено в цій книжці „Черв. Шляху“ й що має закінчитись в I кн. за 1926 рік, представляє собою уривки з більшої праці про Черильського і йде тільки як інформаційна стаття, в головних своїх частинах присвячено тематиці його поезії і кризи та бібліографії.

М. П.

¹⁾ „Черв. Шл.“, 1924, ч. 7. ²⁾ „Черв. Шл.“, 1925, ч. 5. ³⁾ „Черв. Шл.“, 1925, ч. 8.

Проф. О. І. БІЛЕЦЬКИЙ

Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го віку

І. ЗАМІСТЬ ВСТУПУ

Серед суперечок і розмов про те, який саме стиль буде повним і правдивим виразом нашої епохи, корисно озирнутися на недавно перейдений шлях, тим більше, що й календар історії дає на це зовнішній привід. Перша чверть нашого сторіччя одійшла до минулого. В певних хронологічних рямцях маємо відламок фактів, що не взялися ще цвіллю старовини, не скрилися за туманним запиналом віків, але разом з тим відсунулися на таку відстань, що вже можливо їх оглядати.

Для нашого віку це тим зручніше, що початок його ми можемо справедливо вважати і за межу історичних періодів. Тут поворотка від панування капіталу взагалі до панування фінансового капіталу (Ленін). Далі — епоха чим-раз одвертішої боротьби передових капіталістичних країн за панування над світом, боротьби, що перейшла в страшну сутичку 1914 року. І разом з тим епоха одвертої й гострої сутички капіталу й труду; до кісток оголилися класові суперечності і ціла Європа — надто після війни — перебуває в стані немов безнастанного землетрусу і неминуче має прийти — і приходить — до катастроф соціальних революцій.

В історії нової Європи, що зруйнувала колись твердиню давнього Риму, не бувало ще таких подій, як імперіялістична війна 1914 — 1918 років, як російська жовтнева революція. Жадні історичні аналогії тут неможливі — і хіба тільки за-для контрасту, казавши про першу чверть нашого віку, можна пригадати перше двадцятип'ятиліття віку XIX-го, ніби теж обвіяне громовим подихом революції, повне безнастанних воєн, відважних мрій і суворих одсічів та реваншів.

Ще буяла й грала кров в жилах поглядно молодого французької буржуазії, що разом з Наполеоном обходила Європу переможним походом і перед 25-м роком заборсалася в накинений на неї узді феодально-монархічної реакції. Як у Франції — революція, так в Англії епоха промислового переверту викинула за облавок речників феодальної ідеології, і з них одні стали лицем до давнього минулого, інші зняли гнівний індивідуалістичний протест проти сучасності, закликаючи на неї нові громи ще нечуваних революцій, що мали-б знищити діла й утвори нинішніх людей, почати історію наново, стерти на порох пута, накладені на людство, появили нову расу вільних, богоподібних людей.

Молодь схилялася перед Наполеоном, перехоплювала нові слова Байрона, снила його анархічними ідеалами, протестувала проти будь-яких норм особистого й громадського життя, проти норм естетичних і етичних; кидалася помагати пригнобленим народам, що шукали національного визволення, — і вдавалася в світову тугу, що вік „ідучи своїм шляхом залізним“ чим-раз частіше підіймає бога Користи над бога Мрії, чим-раз тіснішим колом обмежує світ окремої особи, чим-раз менше лишає змоги побігати в інші країни — фантастичного Сходу та середньовіччя, стародавніх Америк та мрійливих Джинністанів, що даються розкрити тільки тому, чия душа „поетична, як душа дитини“.

Перших років нашого віку можливість майбутніх революцій прозирали тільки небагато істориків та економістів. Одинокую революцію — боксерське повстання в Китаю — швидко погамували „переводів“ держави, з незвичайним односердям ставши до боротьби з „жовтою небезпечністю“. „Героїв“ на поверхні, яку міг оглянути звичайний обсерватор, не видно було; мрійному ентузіястові життя могло видаватися безбарвним і однотонним. Головними дієвими особами були безлиці сили, що навіть діяльності яких не зрозумів той, хто-б жадав підійти до життя з давнішою ідеалістичною міркою. Північно-американський сталевий трест 1901 року, що з'єднав 860 різних підприємств, колосальні німецькі та французькі банки, електричні компанії Германії і Америки, міжнародний цинковий синдикат, міжнародній пороховий трест і таке ин. — от „герої“ європейської історії на початку ХХ віку. Таємні дипломати, що весь час перед 1914 роком і після нього вели десь по-за лаштунками приховану війну за „проблеми“, укладали союзи та угоди, — то тільки лакеї цих великих сил, і ймення тих лакеїв нічого не промовляє наші уяві. Тай імена їх чути чим раз рідше та й рідше. Нечисленні „особисті“ герої такі неподібні до тих, що були „владарями дум“ романтичної молоді початку ХІХ віку!

Там бо Наполеон, Байрон; тут — „африканський Наполеон“ Сесиль Родс, або автомобільний король Форд, або другий — король німецької промисловости Стиннес. Й вони мали своїх поетів, але здебільшого ті поети не вважали навіть за потрібне називати імена тих, кому складали свої пісні. І мали підставу: бо ті герої — явища не індивідуальні, а соціальні; обличчя їх розпливаються в величезних, подібних одне на одне, обличчях узагальненої англійської, американської, німецької буржуазії.

То вона — безнайменна фінансова буржуазія царює, і перше десятиліття ХХ віку — час її тріумфу, її солодкого упою. Безжурности нема, але тривога глибоко захована, а мрія розкриває в прийдучому казкові перспективи.

„Легідний Дід“¹⁾ забирає поволі до своїх рук декласованих співців *fin-de-siècle*'я, що сповнили літературу туманними символістичними мріями, виправляє їх творчість, примушує її бриніти в унісон своїм пожаданням. В нього самого в жилах нема вже молодого вогню, уява втомилася, смак притупився. Але він ще зовсім не має себе за звироднілого.

¹⁾ Вираз Брюсова: див. статтю Ю. Каменева: Про „Легідного Діда“ та про Валерія Брюсова, в збірн. „В. Брюсов, ред. Б. Якубського“. ДВУ. 1925.

Це жилий, кремезний Дід, з чепкими, загібущими руками. І нехай собі „великий черв'як історії підкопується під самий підмурівок європейської економіки“, нехай на тім підмурівку раз - у - раз з'являються нові розколини: Дід, кречучи, підмастить тут, зашпаклює там — тай верне до свого бюрка пильнувати „світової цивілізації“ — і керувати нею.

Про Дамоклів меч, що чим-раз нижче зависає над головою, він і гадки не має. Він пам'ятає, як колись справився він з соціал-демократами, поволі обертаючи своїх запеклих ворогів спершу на безпечну „опозицію його Величності“ капіталу, а потім просто — на урядовців-виконавців. Йому невдогад, звідки взялися інші — непримирненні! — і, затуляючи вуха, неодмінно має він знайти в кожній новій своїй неприємності — сліди „московської інтриги“.

А вже клекотить Азія, підводять голову жовті й чорні невільники, прокидаються з своєї вікової непорушності Схід Близький і Далекий — і незламною погрозою стає перед Дідом живий, не фантастичний СРСР. І на устах у народів, що прокидаються, і у тих, що вже прокинулись, — ім'я героя, такого неподібного ні на Байрона, ні на Наполеона ні своїм значінням, ні своїм впливом на мислі і мрії. Ім'я Леніна робиться гаслом. Історія іде далі: завтрашній день таїть великі події, і він не забариться.

Як-же відбилися ці грандіозні великістю і обсягом події в літературі, що безперестанку пише ієрогліфами поетичних образів і формул літопис людського життя?

Відповідь на це питання і мають дати сторінки дальшого огляду. Однак, тая відповідь ані вичерпає предмету, ані буде досить точною — і то з багатьох причин — суб'єктивного і об'єктивного характеру.

Таке все просте й ясне у старозавітних підручниках історії літератури, що розповідали про письменників і напрямки минулих віків. Одна по одній змінюються літературні школи. Ініціатива зміни належить якому-небудь великому письменникові. З'являється Буало — і починається французький класицизм, приходять Карамзин — і виникає в Росії сентименталізм і т. и. Письменники бувають „великі“ й „дрібні“, дрібні з оглядів звичайно виключені, „табелі о рангах“ пильно додержується; напрямки міняються разом з епохою, а епоху визначає політична історія, зміна державців і урядів. Те, що виходить в результаті, так само подобає на живу колись літературу, як намальовані на старовинних географічних мапах гори, ліси й ріки — на реальний пейзаж якої-небудь містини.

Звичайно, схеми потрібні: вони велико допомагають нашому пізнанню. Але наш час вимагає науково-обґрунтованих схем навіть коли вивчаємо сучасність — і ця вимога цілком справедлива. Однак й „наукоподібна“ схема завжди наражається на заперечення, коли йдеться про недавнє минуле, про таке минуле, що не остаточно ще й минуло. Жадна доба в мистецтві не була цілком єдина: поруч „головних“ течій іде чимало інших, паралельних і контрастних: кожна доба являє строкату картину одночасного існування кількох, часом діаметрально протилежного характеру стилів — і саме отою їх рясотою література живе й розвивається. І що ближче стоїмо ми до певної епохи, що ліпше ми її знаємо, то більше нам буде „мигтати в очах“, коли ми почнемо до неї приглядатися.

А поруч сумніви иншого роду. Якій літературі ми повинні признати фактичне існування? Чи творам, написаним в межах певних хронологічних рямців — чи тим, що їх найбільше читано в даний момент? В „історіях літератури“ через щось пильнують відзначати, якого року народився письменник: але письменник родиться для літератури щойно тоді, коли його твори з'являються в друку, або, принаймні, — коли його починають читати по-за межами його родини чи кола його найближчих друзів. Більшість скандинавських письменників, так само й еспанських белетристів, що ними зачитувалася наша інтелігенція в 20-му віці, на своїй отчині, а почасти і в інших європейських країнах, вже зробили своє діло, а де-які то й сходили вже з кону. Чи не чудно дізнатися, що, напр., Уот Уйтмен народився 1819 року, що „Парості трави“ датовані 1867 роком, а написані багато раніше? Уйтменові належало-б родитися 1892 року, цеб-то того року, коли він помер. Для Європи Уйтмен — письменник 20 віку, для Росії він починає існувати так з 1904 — 1905 року, а для України він виникає по 1917 році! Нові течії західно-європейської літератури приходили до нас часто тоді, коли на Заході вони вже давно обернулися в стоячу воду. А іноді й противно: ось приміром, Мережковський; адже його тільки по бюлетенях Вольфових книгарень виславлювано (перед появою його творів у Вольфовім виданні), як спадкоємця престолу, що перед тим посідав Л. Толстой, а на ділі він завжди (і в кожному разі перед 1911 роком) був в Росії письменником для небагатьох. Читачі в нього були, приклонників не було. А десь у далекій Австралії, як розповідав колись Розанов (в статті за Мережковського — під характерним заголовком „Среди иноязычных“ 1903), були люди, що не знаходили собі в світовій літературі письменників миліших над Мережковського, і вони писали до нього звітти перейняті захватом листи. Тим то й тяжко вивчати історію літературних фактів, що ці факти (так само як і факти инших мистецтв) зовсім відмінної породи. Виростаючи надбудовами на соціально-економічній базі, вони живуть передусім в свідомості тих, що їх творять, і тих, що їх приймають, похоплюють: життя багатоманітне, хитке і щоб цілком зрозуміти його, нам часто не стає ще ні засобів, ані матеріалів.

Кожна література має не одно обличчя, а десятки різних обличчів, бо без краю різноспосібні приняття її споживачів, обмежені класовою приналежністю, певною категорією класу, групою, гуртком, індивідуальними факторами і, нарешті, національністю! Звичайно, зовнішні умови в першому десятилітті ХХ віку дуже сприяли єдності європейської літератури. Виміна продукціями ставала швидча, ніж коли инше, інформація була поставлена як-найкраще, і навіть різниця мов переставала вже бути на великій заваді. Верхарнів поетичний твір міг з'явитися російською мовою раніше, ніж в своїм оригінальній вигляді; драму Леоніда Андреева („К звездам“) ставлено на чужоземній (віденській) сцені перше, ніж міг побачити її російський глядач; Метерлінкова п'єса („Чудо святого Антонія“) виходила спершу німецькою мовою, аж пізніше французькою і т. под. Частіше зробилися випадки „двомовности“ письменників: д'Анунціо та Маринетті не одинокі приклади, бо ще перед ними польський письменник Пшибишевський через довгий час був відомий тільки як письменник

німецький¹⁾. А проте кожна з національних літератур, що вкупі склали „європейську“ літературу, жила й далі своїм особливим, внутрішнім, чужим і нецікавим чужоземному читальникові життям: англійська література для остров'янина — це одно, для читальника з континенту — що инше, і для француза — не те саме, що для росіянина. Не казати вже за варіації серед тубільних читальників, бо напр., люде консервативно-настрєвні (а такі є і в колах громадсько-революційних) споживають не ту літературу, що любовці нових слів і формальних шукань. Існують письменники про зовнішній і про внутрішній ринок, і закони цього розподілу літературних продуктів за імпортом і експортом нам ще багато де в чому неясні. Надаремно шукали - б ми, напр., по американських довідниках і допоміжних книгах з літератури хоч згадки про найвідомішого в нас споміж сучасних американських письменників — Е. Синклера. Надаремно — принаймні ще недавнього часу — питалися - б ми за його книжки по нью-йоркських книгарнях. Синклер — американський письменник не так навіть для Англії, як для Германії, а найбільше для Росії. Ще не дуже давно в подібному до нього становищі був Верхарн — згодом „король поетів“, а в часі війни живий символ „скривавленої Бельгії“. 1906 — 1907 року нелегко було дістати його книги в великому провінціальному французькому місті: в університетському Греноблі, напр., Верхарна не знайшлося ні в книгарнях, ні в бібліотеках. Освічені французи, коли їх питано за Верхарна, відказували, що не знають такого: а в Росії була вже за нього значна критична література, і вже вийшли його „Поезії про сучасність“ в перекладі Валерія Брюсова.

З другого боку, казавши про англійську літературу XX віку, чи можна проминути таких плідливих і досить відомих на своїй отчині письменників, як автор віршованих драм Стефен Філіпс, романіст та критик Джорж Мур, поет та романіст Томас Гарді та ин.? Російський читальник, що стежив за чужоземною літературою, майже не чув про них: і хоч-би скільки місця в цім огляді ми віддали на опис і з'ясування вартости цих літературних фактів, наші слова лиш промайнуть через свідомість читачеві, бо як перекладів нема, то й познайомитися з ними масовому читачеві трудно. Цілий шерєг німецьких письменників, звеличених на сторінках тубільної критики, перейшов свого часу по-за нашу увагою: сюди належить не тільки мало-популярна в нас поезія німецьких модерністів, але, напр., і романістка Рикарда Гух — а німці пишуть про ню спеціальні досліді. Нашим читальникам імя Рикарди Гух, цитоване в німецьких підручниках теорії поезії, промовляє також мало, як читальникам старшого покоління, що добре знали Ауєрбаха або Шпільгагена, нічого не промовляли, напр., імена Геббеля, Г. Келлера, або К. Ф. Мейера. А тим часом перекладна література перед революцією (та й нині) лилася на російський книжковий ринок нестриманим потоком. Кінця не було видко всіляким „Северным Сборникам“, „Фиордам“, „Западным Сборникам“, „Сборникам молодой Польши“ і т. и.; кілька видавництв, конкуруючи одно з одним, наввипередки випускали здебільшого пога-

¹⁾ Таким і російським, і українським письменником заразом був одного часу й Винниченко.

ненькі переклади значних і незначних чужоземців — і скільки наївних і сумлінних модерністів з шкільної молоді в російській і українській провінції виховувало на них свій смак, вчилося з них літературної техніки! На жаль справа з перекладами чужоземної белетристики не вельми поліпшала і по Жовтні, — і, як каже стара приповідка, „зрадництва“ в них скільки хочете.

Та вже в яким вигляді чужоземці до нас приходили, — інша річ, але читали їх свого часу дуже щиро. З чужоземних літератур зроблений був своєрідний добір — і з тим добором мусить числитися оглядач 25-ліття європейської літератури ХХ віку, коли він признає свій огляд конкретному читальникові, що міг-би по існуючих перекладах перевірити висновки і погодитися або не погодитися з ними. Неминуча при тім суб'єктивність буде обмежена тим, що ми не маємо на увазі дати нарис історії окремих національних літератур, — уважаючи ХХ вік за вік загально-європейської літератури переважно.

З другого боку, нам доведеться поглядно рідко спинятися на окремих фактах, бо ми маємо на меті розгорнути картину зміни літературних течій, — або, як ми будемо їх далі називати — літературних стилів.

Поняття літературного стилю, здається, не потребує особливих пояснень: але про всякий випадок зазначимо, що літературний стиль для нас поняття зовсім не формальне тільки: не лише сукупність пануючих в даний момент в літературі художніх прийомів, уложених в суцільну систему і які в своїй єдності надають літературі даного моменту певного спільного виразу, але й — „друга сторона суспільно-побутового й суспільно-психологічного стилю епохи“ (Фриче) — отже, щось такого, що виявляється не лише в техніці, але і в системі пануючих ідей і настроїв — не тільки в „формі“, але і в „змісті“.

Коріння художніх стилів початку ХХ віку заходять в останні десятиліття віку минулого, а инколи то й ще глибше; цвіт їх уже пообсилався, буря війни й революції обірвала його. Дорога наша круто звернула вгору, на ній вже нові вруна, але подекуди видко й цілі зарослі торішньої трави, а старе листя й пелюстки скрізь порозкидані.

II. ТРИУМФ МОДЕРНІЗМУ

Наприкінці ХІХ віку, під різними назвами, появилось в Європі „нове мистецтво“ і за найкоротший час розійшлося з Франції по всіх країнах, аж до Слов'янського Сходу, де перші його паростки критика зустріла з подивом і нерозумінням. Слова „модернізм“, що ним пізніше, з німецької ініціативи, почали називати літературний стиль кінця ХІХ й початку ХХ віку, — 1900 року в російських, наприклад, часописах ще не уживано. Говорили про декадентство й символізм, охітніше користаючи з першого терміну на означення своїх новаторів, а другим, поважнішим, називаючи аналогічні течії на Заході. Уже робилося спробу зв'язати ці всі, поки що малозрозумілі явища з європейським романтизмом початку ХХ віку: згодом слово „неоромантизм“ набуло непохитного авторитету — хоч, як побачимо далі, будується він на

очевидному непорозумінні. Звичайно, старалися вгадати, яке буде майбутнє нової течії.

В Росії 1900 року критик „Мира Божьего“ (відомий А. Богданович) про російських „декадентів“ писав: „Ні вони самі, а ні те, що вони проповідують, не має ваги і не розвинеться в прийдучому. Це позбавлене ґрунту, наносне явище, цікаве тільки, як ознака певного незадоволення з художньої форми, що в ній досі виявлялося мистецтво“.

Ми знаємо тепер, що „позбавлених ґрунту“ явищ у мистецтві взагалі не буває, а що до наносних — то й вони не так „наносні“, як аналогічні, цеб-то виростають паралельно по різних літературах в аналогічних соціально-економічних умовах. Зокрема російське декаденство, якого джерела зникають десь у непривітній пустелі 80-років XIX віку, мало вже 1900 року певне минуле. На межі нового віку російські „ранние предтечи слишком медленной весны“ (Мережковский), ні крихти не збентежені нападами критики, упевнено дивилися наперед, але, мабуть, самі-б дивувалися, як-би відали тоді, що перемога надійде так хутко. В російській літературі роки 1900 — 1909, — то, між иншим, роки останньої боротьби й остаточної перемоги „нових течій“ в мистецтві. На Заході ці течії вже давно перед тим увійшли в спокійне русло. З провідників французького символізму зійшли вже з світу Верлен (1896), Малларме (1898); помер і „лебідь“ бельгійського модернізму, Роденбах (1898), співець мовчання, що з'єднав собі в Росії палких прихильників; на обрію здіймалася нова постать, що мала хутко дійти величезного зросту, — постать Верхарна, який тоді перейшов уже від індивідуалістичної лірики до соціальних тем і уже здобував собі славу по-за межами своєї отчини. 1900 року зійшли до гробу три „владарі дум“ — апостол доброї краси Рескин, Ницше та Уайльд; не набагато пережив їх четвертий — Ібсен (пом. 1906 р.), що на грані нового віку створив епілог до своєї творчости в драмі „Коли ми мертві прокинемося“ — і відтоді (1899) загов. Надходив час обчислення підсумків, і в французькій літературі писалося спомини про бойову добу декаденсу й символізму; в німецькій — Стефан Георге, Демель, Гофмансталь, Рильке знаходили собі читальників, уже перейнятих духом „модернізму“ з французьких джерел; скандинавська література кінця віку, що вперше набувала собі славу по інших країнах Європи, на ділі не так починала, як продовжувала. Продовжували свою письменницьку діяльність (живі ще й досі) Гауптман, Шніцлер, Д'Анунціо, Метерлінк, Іамсун. Але в новий вік вони входили, як уже визначені поетичні індивідуальності. Цілий шерег нових п'єс написав напр., Гауптман („Шлук і Яу“, „Михаель Крамер“ 1900, „Бідний Генрих“ 1902, „Роза Бернд“ 1903, „А Піппа танцює“ 1906, „Сестри з Бишофсберга“ 1907, „Заложниця Карла Великого“ 1908, „Гризельда“ 1910, „Утеча Габріеля Шилінга“ 1912 і ин.), але жодна з них не була вже такою літературною подією, як „Ткачі“, „Ганнеле“ або „Потоплений дзвін“. Що правда, до 1901 року належить „Покривало Беатриче“ — драма Шніцлера, де цей віденський естет, в найповнішій формі висловив свою епікурейську і власне дуже неглибоку філософію; але й вона не становила епохи. Тільки Метерлінк з початком XX віку вступив у нову фазу розвитку свого таланту й ідеології („Життя

пчіл“ 1901, „Похований храм“ 1902, „Монна Ванна“ 1902, „Жуазель“ 1903, „Подвійний Сад“, „Чудо св. Антонія“ 1904, „Розум квіток“, „Синя птиця“ 1907, „Смерть“ 1913 і ин.), позбувшись „декадентства“, лиш зрідка вертаючи до символізму і чим-раз більше розчаровуючи тих своїх читальників, що вклонялися йому, як „тайновидцеві“. Одно слово, в західній літературі модернізм уже вийшов з періоду шукань— і молода Бельгія, молода Франція, молода Германія і т. д. на ділі дійшли вже свого середнього віку.

Черга належала літературам слов'янських народів. І перше десятиліття ХХ віку, дійсно, було порою пишного розквіту модернізму в російській й польській поезії. Вперше з 1901 року „декаденти“ починають купчитися довкола що-йно заложеного в Москві видавництва „Скорпіон“; з того року іде серія альманахів „Северные Цветы“ (1901, 1902, 1903, 1904—05), що їх потім заступив власний орган „Весы“ (1904—1909); 1903—1904 р. виходить орган символістів-богошукателів „Новый Путь“; від 1906 р. „Золотое Руно“. Від 1900 року починаються бойові виступи провідників російського модернізму: Бальмонт 1900 року випускає „Горящие Здания“, 1903—„Будем как солнце“ і „Только любовь“, досягаючи цими книгами верховин своєї творчості (проте за ними йде нескінченна низка збірників поезій, критичних статей, перекладів і т. п.: 1904 року „Горные вершины“, 1905-го „Литургия Красоты“, 1906 „Злые Чары“, 1907 „Жар-птица“, 1908 „Птицы в воздухе“, 1909 „Зеленый вертоград“, 1912 „Зарево Зорь“, 1913 „Звенья“—избранные стихи 1890—1912 р.р. і багато ин.); Брюсов 1900 року дає першу дійсно брюсівську, хоч дуже ще невитриману книгу „Третья стража“, за нею 1903 року ідуть „Urbi et Orbi“ („Римові і Світові“), а 1905-го „Венок“, що й справді був вінцем його поетичних досягнень; 1902 року з'являється „2-ая драматическая симфонія“ зовсім іще молодого поета Андрія Белого, письменника, що з цілої владі повинен був остатися письменником „про небагатьох“, а проте з'єднав собі досить широке коло читачів по-за межами „аматорів мистецтва“ (1904—„Первая Симфонія“, „Золото в Лазури“, 1905—„Третья Симфонія“, 1908—„Четвертая симфонія“ та „Пепел“, 1909—„Серебряный Голубь“, 1910—підсумки—книги статей, „Символизм“, „Луч Зеленый“ і т. д.); 1905 року виходить перший збірник Блока, що недавно перед тим виступив на сторінках друку („Стихи о прекрасной даме“); нарешті із старших Мережковський 1900 року відновляє друкування „Воскресение богов“, після нещасливого дебюту з цим романом в марксіському „Началі“, що передчасно скінчило своє життя: перша трилогія закінчилася 1904—1905 року романом „Петр і Алексей“, але довго ще трудовитий письменник буде, переставляючи декорації, міняючи теми, говорити про те саме, втративши, проте, ще з початку 20 віку ролю „метра“ й провідника нової поезії. Не збільшуючи числа дат і заголовків, нагадаймо ще імена Ф. Сологуба („Собрание стихов“, „Жало смерти“ 1904, „Мелкий бес“, „Книга сказок“ 1905), Вячеслава Іванова („Кормчие Звезды“ 1903, „Прозрачность“ 1904, „Тантал“ 1905) та Ремізова.

Приблизно того самого десятиліття розвивається й модернізм польський: від 1901-го року він знаходить собі постійний орган „Химера“ Миріяма Пшесмицького; того-ж року з'являються польською

мовою, почасти відомі вже давніше на мові німецькій, окремі речі Пшибишевського („Сини Землі“, „Андрогина“, „Requiem aeternam“, „Золоте Руно“ і ин.) і виходить найславніший із творів польського модернізму — національна містерія, драма Виспянського „Весілля“. До названих імен приєднаймо ще імена двох письменників, що мали у нас читачів і прихильників: — Тетмаєра („Загин“ 1905, „Револуція“ 1906) та Жулавського („Ерос і Психея“ 1904) і не таких відомих, але досить уславлених у себе вдома Яна Каспровича (збірник поем 1902 р. „Світові, що гине“, драма „Бенкет Іродіади“ 1904 та ин.) або В. Берента, романіста й перекладача Ніцше, А. Ланге, критика й перекладача, поета Л. Стаффа (збірники поезій з 1903 р.) — і ми перелічили найважливіших оповісників нового мистецтва в Польщі. Модернізм прищепився в ній без тої боротьби, що йому доводилося провадити в російській літературі, але зате, за виїмком Пшибишевського, поглядно рідко віддалявся в країну чисто-індивідуалістичного мистецтва, зберігаючи звязок і з традиціями і з громадянською поезією. Поети-романтики — Словацький та Красинський не втратили свого чару і для читачів ХХ віку, і з ними, здавалося, так легко було звязати путі польського модернізму.

Ще менш відважності, до недавнього порівнюючи часу, в царині формально-естетичній виявив модернізм український, що ХХ віку, почасти під польським і російським, почасти під західно-європейським впливом, видвигнув ряд поетів, М. Вороного, Олеся, Гр. Чупринку і ин., а також кілька белетристів. З останніх найпомітнішою постаттю довго був Винниченко, що під оболонкою марксівської ідеології часто несвідомо таїв чисто-індивідуалістичні потяги ніцшеанського забарвлення. Загально-європейська вартість усіх тих продукцій була тим скромніша, що дійсний український символізм, в ліриці, напр., розвинувся пізніше і вже по Жовтні на Україні виходили книжки (Д. Загул „На грані“ 1918), що своїм стилем належать до типу раннього модернізму кінця ХІХ й початку ХХ віку в Європі.

Такі факти. Що-ж принесла перемога модернізму і який був його характер в ХХ віці? Так само як на інші літературні стилі, так і на цей ми не маємо не тільки достотного (точного), але хоч би єдиного імені. Одно ясно: що модернізм 20 віку багатьма сторонами уже дуже віддалився від того нового мистецтва, що мерехтіло в примерках перейшого віку. Назва „декадент“ одійшла в минуле, і не тим тільки, що таїла в собі приховану іронію, але й тим, що справді не відповідала більше духові течії. При кінці 19 віку ще можна було добачати в модернізмові відродження старої романтики: декаденти й символісти ранньої пори багато говорили про тайнощі надзміслового світу, про справдешню волю, що веде людей до божества, про самотнє містичне споглядання, що дає людині увійти до тайнощів нетутешнього світу. Ці „романтичні“ поривання остаються в де-яких модерністів і в 20-му віці, але вони, так-би мовити, конденсуються в певній групі поетів: а взагалі вони виразно спадають. Сам Мегерлінк, один з найголовніших і найвпливовіших тайнозорців 19 віку, в новий вік вступав з іншими настроями, каже инші слова, неподібні до тих, що колись чути було зі сторінок одної з найраніших його книжок: „Скарби смиренних“. „Для нас наша планета і наше життя — найважливіші, ба

навіть самотні важливі феномени в історії світів". „Більшість богів була тільки наслідками причин, що знаходяться в нас самих. В міру нашого розвитку ми виявляємо, що ті сили, котрі нами владали і нас чарували, — тільки маловідомі часточки нашої власної сили, і дуже можливо, що день від дня це буде ствержуватися чим-раз більше" („Похований Храм"). Ще говорять старі слова про тайни („мистецтво — ключі від тайн"), але з'являється тверде пересвідчення, що ці тайни можна розкрити, що вони не по-за людиною, а в ній самій, і що старе поняття про реальність треба не зруйнувати, а тільки поширити. Його й поширює день від дня наука, „мислення причинове" — але мистецтво робить ту саму роботу швидче й сильніше: „тим часом, як усі лопи науки, всі сокири громадського життя не годні поламати дверей і мурів, що замикають нас, мистецтво ховає в собі страшний динаміт, що зруйнує ті мурі, більше того, вона є той самий сезам, що від нього ці двері одчиняться самі" (Брюсов, 1904).

„Свет должен быть оправдан весь, чтоб можно было жить", проголошує инший російський поет, що почав з меланхолійних пісень про тихість і безбережність. А що значить виправдати світ? Це значить, кінець кінцем, зробити його цікавим і прекрасним: але другий епітет значіньям в даному разі спадається з першим: цікавим тоб-то „чудно-новим", безмежним у своїх можливостях, протилежним — і своїм зверхнім виглядом, і своїм змістом, усім „вражінням" — до тої традиції, що встановилася. Натуралізм другої половини 19 віку в „модернізмі" — 20-го віку мав своє завершення. Але він був вузький, той старий натуралізм: по-за зовнішнім часто не добачав він внутрішнього; захоплений своїми „експериментами", він неначе й не розумів, що такі самі експерименти можливі і в царині так званого духовного світу, в найдаальших його закуточках, в несвідомому, в підсвідомому, бо, кінець-кінцем, останнє є така сама реальність, як усе, що пізнають надто високо винесені п'ять зміслів. Укриті рухи душі можна спостерігати, і їх треба відображати натуралістично. „Неуловимое порою уловимо" говорив колись Случевський, мало відомий попередник російського модернізму. Отже, в нову дорогу — а *realibus ad realiora*¹⁾. Поети звернуться знов до того, про що вже стільки разів співалася, візьмуть виславляти стихії, сонце, місяць, вітер, вогонь (Габріель д'Анунціо, Бальмонт та ин.) — і з нового „символістичного" погляду по новому чарівці стануть не тільки явища природи, але й явища людського життя, щоденного побуту, речі, „найсмирненніші речі" довкола нас. Первісний натуралізм дивився, кінець-кінцем, дуже поверхово: він бачив болото, бридкість і описував їх, жахаючись, і його самого від того нудило. На ділі естетично цікавими можуть бути і „каліцтво, божевілья, сухоти" — в них також можна знайти „тайнство" (Бальмонт) — и „кривые кактусы, побегы белены и змей и ящериц отверженные роды". Звідси поезитизація сучасності, про що маємо ще говорити далі: зовсім недавно, наприкінці 19-го віку, представники того самого нового мистецтва ставилися до неї з ненавистю, гідною романтиків. Потім в царині тематики сміливо й остаточно повинні увійти кошмари, хоробливі привиди, ненормальні напрями почуття,

¹⁾ Від реального до реальнішого.

волі й думки, всілякі ламані лінії й гострі кути плоти й духа. Поети давніх часів говорили про любов і пристрасть, або спускаючи завісу після закінчення „ранку кохання“, або показуючи крізь більш-менш прозорий фльор спокусливі обриси, або з огидою аскетів підкреслюючи „тваринне“, „скотяче“ в моментах полового життя. Їм усім глибоко чужа була-би думка про те, що „спочатку був пол, і нічого крім полу, і все тільки в нім“, що як у середні віки „откровения“ проявлялися тільки в царині релігійного життя, так за наших часів душа виявляється тільки в відношенні полів одного до другого“ (Пшибишевський). Нетрудно зрозуміти, що всі ці слова про „тайнство“, про „відкриття“, про „душу“ — тільки продиктована смаком епохи фразеологія. Ці тайни можна спостерігати, в їх царині можна робити експерименти. Коли дається досліджувати кохання, то дається дослідити й пристрасть: відношення між коханням і пристрастю — відношення „землемірства до геометрії“ (Брюсов). Людське „я“ не єдине: наша минувле чуже нашому нинішньому; життя складається з безлічи скороминущих хвиль, треба навчитися фіксувати цю многовзірну гру настрів, зупиняти в своїм мистецтві мить. І не тому, що вона говорить про „вічне!“ Ні: „будьте вірні землі, брати мої!“ (Ніцше). А тому, що мета мистецтва — пізнання, а наука цю жадоу пізнання задовольняє, даючи пити дуже поволи. Містика до цього не має нічого; містики одійшли на бік і самі модерністи часто глузували з них.

„Живи и знай, что ты живешь мгновеньем, всегда иной“ (Ф. Сологуб). Непорушного буття нема, а значить, не може бути для мистецтва колишніх закінчених канонічних форм. Як нова живопись обернулася в мистецтво барвистих плям і цяток, стерла межі між речами і обернула все в „танцююче мерехтіння й блиск“ — так і модерністська поезія взяла собі за мету докінчити почате ще в кінці 19-го століття руйнування старих поетичних видів: епоса, лірики й драми, перемішати їх, створити якусь нову синкретичну єдність. Поетичний стиль, на завдання ще кінця 19 віку, повинен був відповісти завжди загострений, „живущей мгновениями“, емоціями психіці сучасного чоловіка, мешканця великих міст, спадкоємця вікових культур. Геть же рубрики, милі шкільним педантам та інертній критиці! Але треба сказати, що література і наполовину не виконала цього завдання. Ми це зараз побачимо.

Найяскравіше шукання виявилися в ліриці. Ідучи далі дорогою до музики, вона ламала старі канони в області розмірів та ритму. Загальне визнання здобули асонанси, до крайніх меж розвинувся звукопис. Узаконено „вільний вірш“ Гюстава Кана, М. Крисинської та Е. Верхарна. Поширилося коло старих ліричних тем: з'явилася міська лірика, лірика думки („наукова“); споконвічні теми в новій інтерпретації змінилися до непізнання.

Не меншою мірою перетворилася й драма. Стільки віків підлягавши театрові, вона сама хоче тепер давати йому свої закони; вона й знати не хоче „умов сценічного вживлення“ і починає уперто змагатися з диктатурою актора на сцені. „Драматичне мистецтво народилося на площі“, казав колись Пушкін; тепер, не вважаючи на окремі протести (Ромен Ролан та ін.), воно укривається в захисні помешкання, обчислені на вибраних глядачів, мрії Вагнерові про нову драму

згадуються лише в теоретичних суперечках та статтях про театр. Після драм Метерлінка, після п'єс Чехова, після драматичної творчості Клоделя саме слово „драма“ якось незручно зробилося перекладати словом „дія“. Зовнішня дія стягається, ховається в середину: дійові особи борються ще одна з одною на сцені, але вже не традиційними театральними рапірами, а зброєю діалектики. Одні п'єси вдаються в ліризм, ставлять собі за головну мету створення настрою, інші обертаються в диспут, спочатку до кінця повні міркувань. Ще 1891 року Бернард Шоу в цім останнім вбачає „квінт-есенцію „ібсенізму“, сам оголошує себе представником цієї нової драматичної школи. Немає більше трагедій, комедій, драм — є „п'єси“, „сцени“, театр „внутрішньої дії“, театр для читання, для слухання.

Нарешті і в оповідальній прозі старі форми роману й повісті повинні поступитися перед новою формою: для неї так і не знайшлося підходящої назви — „ескіз“ (Skizze), „поема в прозі“, „мініатюра“ — жанр, що здобув собі слави під пером Петера Альтенберга (помер 1919 року, на багато переживши свій час). Зробилося модно говорити про занепад роману. Навіть у російській літературі — де про вплив „міської“ психіки треба говорити обережно — одного часу форма короткого оповідання (Чехов, Горький, Андреев, Сологуб, Брюсов та ин.) майже зовсім виперла форми великого роману, що так недавно ще панував завдяки авторитетам Достоевського та Толстого.

Але, як ми вже сказали, завдання не було виконане і на половину. Ми зробили-б велику помилку, коли-б не зважили, поруч зазначених, фактів иншого протилежного характеру. В ліриці, напр., паралельно з деканонізацією старих тем і форм, помітно спробу вернутися до класичної чистоти й строгості, підпорядкувавши їй новий зміст. Читання російського поета — В. Брюсова — характерні не тільки для нього. Згадаймо його свідчення: „Вплив Пушкіна і вплив старших символістів чудно поєдналися в мені і я то шукав класичної строгості пушкінського вірша, то мріяв про ту нову свободу, що знайшли для поезії нові французькі поети“. Ось через що в нього, поруч сонетів та терцин, ми знаходимо вільний вірш Верхарна; ось через що в німецькій, напр., ліриці, поруч лірики свовидця Момберта, що розпливалась по за межами звичайних розмірів, ми знаходимо формально-строгу лірику Стефана Георге, кришталеву ясність Рильке, умисну класичність Гофманстала і ин. Що до драми, то цей літературний рід найтяжче було зреформувати модерністам. Театр ставив опір, і створити символічний театр (тепер це можна признати) не пощастило. Занадто бо міцні були тут традиції старомодного романтизму з одного боку і традиції далеко ще не пережитої натуралістичної драми з другого. Ні Метерлінкові, ні Ш. ван Лербергові, ні Верхарнові, ні кому иншому не пощастило стати на заваді тріумфам такого банального Ростана, що ще 1910 року чарував публіку своїм „Шантеклером“. Поруч Шоу та О. Уайльда діє А. Пінєро, багато популярніший, як естети та „ібсеністи“. В російській літературі заглишилися тільки більш-менш цікаві спроби символічного театру; глядачі не зрозуміли їх і вони не вдержались на сцені. Добилися тут хіба тільки того, що мистецтво драматичної композиції, дійсно, було забуте і що сцену заповнили оповідальні твори в діалогічній

формі: кінець кінцем на неї (російську сцену) потягнуто романи письменників - класиків, і де-який час Достоевський, Тургенев (романіст), Гончаров були найпопулярнішими російськими драматургами. А потім, так від 1908 року, почався „кризис“ російського театру, що затягся на довгий час і тривав, здається, до другого-третього року нашої революції; а в тім „кризис“ репертуару не зовсім кінчився і досі.

Майже так само в царині оповідальних форм не вдалося зруйнувати роману; не вважаючи на всі прогнози він щасливісінько дожив аж до нашого часу і ще не має охоти помирати. Навпаки, одночасно з процвітанням новели та „мініатюри“, творено грандіозні трилогії, тетралогії, романи на десять і більше томів („Жан Кристоф“ Ромена Ролана від 1904 до 1912 р.), романи екзотичні й авантурні, побутові, психологічні, історичні, соціальні, автобіографічні — які хоче! З російських символістів тільки Бальмонт та Блок не спокусилися написати роман: інші — Мережковський, Брюсов, Ф. Сологуб, А. Білий працювали в царині роману вельми широко. Зокрема, двоє з них, Мережковський та Брюсов, відновили інтерес до історичного роману, що від 30-х років XIX віку не мав у Росії майстрів, здібних догодити вибраному колу читачів („Война и Мир“ була самотнім щасливим виїмком). І варто пригадати, як працювали ці письменники коло своїх історичних романів. Їх метод — то метод Флобера в „Саламбо“: цеб-то метод типово-натуралістичний. В передмові до „Алтаря Перемоги“ 1913 року Брюсов, напр., уважав за конче потрібну річ запевнити читача, що латинські назви речей і явищ (він їх не переклав, бо „відповідні їм російські слова мають не зовсім таке саме значіння!“) де можливо оставлені в своїх дійсних формах („ретор“, а не „ритор“) і майже жалував, що усталений звичай примушає його писати „Сципион“ замість „Скипион“, як було-б поправніше.

До окремого видання свого роману він додав великий список джерел та підручників, а в примітках пильно документував кожную дрібницю декоративного тла й побутової бутафорії. Сам Флобер позаздрив би на таку акуратність.

Ще помітніша життєздатність роману в західній літературі. Модернізм і там збільшив інтерес до історичного та до екзотики, але в виображенні далеких епох і країн, так само у виображенню часів прийдешніх, модерністи стараються бути точними, найбільше бояться схибити проти науки. На Заході ми знайдемо немало письменників, що їх творчість немов безперестанку хилиться між „символізмом“ та натуралізмом. Це явище спостерігаємо ми не тільки в царині роману, але й у царині драми. За досить яскравий приклад може стати Гауптман. Чи тріумф модернізму не був повний, а лише здавався тріумфом?

Дійсно, старий натуралізм, хоч-би як кричали про його загибель в часописах декадентів та символістів — на ділі зовсім не здав своїх позицій. Зблизька здавалося, що літературу опанували романтики, богошукателі, містики, що в ній перемогло чисте мистецтво, щоб слухати самій лише „Красоті“ та ще „Тайні“, що вона, де далі, то чим раз більше відходить від буденної дійсності. Тепер, на певній відстані від першого десятиліття нашого віку, пригляньмося до нього і згадаймо факти. Передусім, як уже було сказано, до нового віку переходить, не міняючи дуже своєї письменницької фізіономії, низка

письменників старшого покоління — переконаних натуралістів. 1902 р. вмер Золя, але довго ще був у Європі і зокрема в Росії одним із найбільше читаних письменників. Залишаються його учні та послідовники. Аж 1917 року помер О. Мірбо, автор добре відомих у нас соціальних драм („Дурные пастыри“, „Власть наживы“) і романів, написаних строго натуралістично. За прикладом Золя, брати Маргерит пишуть хроніку французького суспільного життя 1870 — 1871 року; до неї належить і недолугий, млявий роман про Комуна (1904), що знаходить собі дуже багато читачів, приваблених, певна річ, не мистецтвом оповідання, а поважністю його теми. Це факти французької літератури; російська художня проза вступає в новий вік під знаком Короленка, а ще більше Чехова, що до самої війни впливає на незліченну армію продуцентів малого оповідального жанру; на початку віку другий впливовий письменник Горький, поволі звільняючись від прийомів ідеалізування і відбутафорської романтики своїх перших речей, починає прихилитися до соціально-побутової повісти і драми, збираючи своїх послідовників та учнів коло альманахів „Знання“. Аж 1906 — 1907 року школа російських оповідачів, надхнена від Горького та Чехова, починає переходити до нового стилю, з виразними слідами впливу модерністів, і відхиляється від утертої дороги натуралізму.

Ще міцніші натуралістичні або просто реалістичні традиції в інших літературах. Не вважаючи на всі „нові течії“ в мистецтві, еспанська література не покидається їх: європейську славу здобуває Бланко Ібаньес, що виступив з першими своїми романами ще до 90-х років, але більші свої речі надрукував аж тепер, у 20-му віці („Собор“ 1903, „Отці-єзуїти“ 1904, „Винарня“ 1905, „Кров і пісок“ 1907, „Мертві наказують“ 1908, „Луна Бенамор“ 1909 та ін.). Від описування побуту і соціальної сатири він звертається іноді до виображення гострих психологічних конфліктів: але завжди залишається обсерватором реалістом, літописцем еспанської столиці та провінцій. Поруч них згадаймо письменників, яких літературні новатори охоче вважають за „своїх“, а які з однаковим правом можуть знайти собі місце в історії реалістичного роману. Такий, напр., у французькій літературі надзвичайно плідливий, хоч і мало ще в нас відомий Поль Адан, що протягом своєї довгої літературної кар'єри (почалась вона 1885 р., письменник помер 1920 року) був і натуралістом чистої води і символістом і послідовцем власної теорії мистецтва („емоція думки“ — теорія ідей і сил, що порушують машинами), а зрештою намагався створювати ілюзію живого життя пильним описом усіх його дрібниць, групуючи їх в яскравий зоровий образ. Ще 1910 року великого успіху зажив його роман „Трест“, де він показує „жахну владу грошових сил, чисел, що тяжать і над тими, хто думає, що сам опанував їх“. В німецькій літературі ми назвали-б братів Маннів- (Генриха й Томаса), подібних один на одного тим самим хитанням між психологічним романом реалістичного складу, соціальною сатирою з одного боку і чистим індивідуалістичним естетизмом типу д'Аннунціо та О. Уайльда з другого. Випадки такого хитання дуже характеристичні в письменників, що працюють на широкого споживача і, так-би мовити, популяризують результати творчості майстрів. Такий, напр., в німецькій літературі Келерман, з його чуйним похопленням

скандинавських, англійських, російських впливів (автор написаного під Гамсуна роману „Інгеборг“ 1906, „Тунеля“, що протягом 1913 р. розійшовся в сотні тисяч примірників, і поглядно недавнього роману про німецьке „9 Листопада“, де впливи Барбюса, Достоевського, а може й Андрея Білого сплітаються з старими звичками досвідченого літератора),— або у французькій літературі Кл. Фарер, здібний однаково задовольнити і аматора екзотики в дусі Бодлера, і амагора екзотики в дусі П'єра Лоті (з домішкою, іноді, того-ж таки Достоевського — „Людина, що вбила“) і любовців натуралістичного роману, яким він сотий раз оповідає про розклад буржуазної сім'ї і про ненормальне становище жінчини в буржуазному суспільстві.

На закінчення додамо, що напр., англійська (і американська) література досить непохитно тримається реалістичної традиції. Нові імена, що йдуть з Америки до Європи на початку 20-го віку, свідчать про це. Джека Лондона, Фр. Норріса Е. Синклера — ми далі ще зустрінемося з ними — певна річ, ніяк не можна зачислити до символістів та неоромантиків. Те саме треба сказати й за скандинавські літератури, бо окремі виїмки не дають тону. Традиція натуралізму держиться, лиш частинно модифікована в новому віці.

Держиться тому, що формально вона зовсім не ворожа до модернізму. Навпаки, в так званому „модернізмі“ натуралізм знайшов свій до останньої міри доведений і найвищий вираз („вищий“, певна річ, в чисті технічному розумінні). Натуралізм був свого часу тезисом; символізм та декадентство кінця 19 віку антигезисом, що мав, дійсно, минуще значіння і на початку 20-го віку привів до „символічного реалізму“ — „імпресіонізму“, як його почали тепер називати. Було б помилкою трактувати модернізм, як якийсь „неоромантичний рух“. Позірна подібність не повинна нас збивати. Навпаки: противно до романтизму й експресіонізму (про останній мова далі), імпресіонізм (мистецтво вражіння „Eindruckskunst“) іде від змислових приймань, вбачає в природі матеріал на мистецтво, старається як-найкраще передати вражіння, що природа — широко розуміючи це слово — робить на наші змисли. Тому зовсім не дивно, що в великих натуралістів, як Лев Толстой, ми подіюємо вже той „надмірно тонкий аналіз“, що властивий модерністам. Того часу, коли Толстой починав писати, такий аналіз був ще більшою новиною: читавши перші речі Толстого, тогочасний критик мав підставу вельми дивуватися і говорити іронічно, як і говорив Дружинин Толстому: „часом ви ладні сказати, що в того або цього стегна показувало, що він хоче мандрувати по Індії“. Адже й пізніше, запізненого романтика — реакціонера Костantina Леонтьєва, гнівило в романах Толстого це дрібязкове спостереження зовнішніх виразів людського тіла. — Але „ясновидець плоти“, що вмів через фізичні деталі розкривати внутрішнє в людині, — Л. Толстой недаремно зробився одним з учителів художників імпресіоністів. Якщо читачеві більше до сподоби „біловато-лилова, скомканая даль“ (в „Люцерні“), або „белая тьма“ (в „Хозяине и рабѣ“ Толстого таки), аніж „матово-бирюзовый поручик“ Б. Зайцева або „покрывающаяся широкоглазыми звуками колокольня“ Сергеева-Ценського, то не треба спускати з ока, що ріжниця тут не в принципах художньої техніки, а, може, в більшому художньому такті.

Не диво, що й такий простолінійний західно-європейський натураліст, як Золя, дивувався своїх дослідників ніби несподіваними зривами до „романтизму“ — символікою свого „Злочину абата Муре“ або „Людини-звіря“ і інших романів, де центральною особою не людина, а яка-небудь складна цілість — банк, модний магазин, базар то-що. Все це, певна річ, зовсім не було романтизмом, хоч і відповідало духові нового імпресіоністичного стилю.

Подібність є, але саме ця подібність примушає гостріше відчувати різницю. В дитинстві звичайно виявляються нахили майбутньої людини; кінець — логічний наслідок початку, але не повторення його. Старий натуралізм, хоч заявляв іноді категорично (Золя) про свою цілковиту безсторонність, про об'єктивність свого художнього методу — на ділі, в більшій чи меншій мірі, таїв у собі певну соціальну мораль і досить виразно виявляв її уже самим добором тем і образів, та й голос самого автора не завжди щастило затерти так, як хотілося в теорії. В міру того, як зростало індивідуалістичне світовідчужання, в міру того, як літературна гегемонія переходила до рук декласованої інтелігенції буржуазного походження, ця мораль радикально змінювалася. Естетика обернулася в етику. „Нове мистецтво“ приносило не тільки „нові“ (саме вони й не були цілком нові) художні способи, але й нову „програму діяння“. Ця програма починалася з революційних на позір протестів проти існуючого ладу. Але революційність треба цінити не з огляду на те, проти чого протестують, а з огляду на те, в ім'я чого знято протест. Не передмова до програми, а її пункти її характеризували. Цієї програми модерністів (вона сходила на аморальний естетизм) ми не будемо тут викладати (це зробив напр., П. Коган у своїй книзі: „Пролог, мисли о літературе и жизни“), її пункти знає кожен, хто читав хоч російських модерністів 20 віку — отже вони, як пильні учні, повторювали заповіді індивідуалістичного анархізму, вичитані в Штирнера, Ніцше, О. Уайльда, Гамсуна.

Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья —
И господа, и дьявола
Хочу прославить я. (Брюсов)

Або:

Что бесчестное, честное?
Что горит? что темно?
Я иду в неизвестное,
И душе все равно“ (Бальмонт)

Або:

Все в этом мире тускло и темно —
Лишь ярко себялюбье без зазренья —
Не видеть за собою никого! (Бальмонт)

Чи так:

Я сам творец, и сам свое творенье
Бесстрастен и один (Сологуб)

І нарешті трохи наївно:

Я ведь только облачко.
Видите: плыву —
И зову мечтателей.
Вас я не зову". (Бальмонт)

Це ще -б нічого. Але з окремих хмаринок згусла туча, оповила туманом думки й почування, і з тучі чути було голос:

І соблазняя, соблазну. (Ф. Сологуб)

Пересічному читачеві не завжди легко було спокуситися, читаючи твори передових провідників модернізму. Для нього, дрібного буржуа, занадто рафіновані були змагання їх героїв, занадто гострою здачалася кригика звиклого життєвого укладу. Цього укладу він зовсім не збирався руйнувати, а хотів-би тільки пристосувати до своїх потреб і приоздобити його. А крім того, для самих провідників „аморальний естетизм“ став стіною, об яку розбивалися її анархічні поривання. На верховинах індивідуалізму дожидали шукачів холод і розпач. Доля Доріана Грея, що так символічно попередила долю його автора — Оскара Уайльда, стала свого роду осторогою тим, хто хотів би подолати стару „мораль“ новою „красою“. Намагаючись „урятувати свою душу“ від світу і людей, вони занепастили її — всі оті Дезесанти Гюїсманса („Навпаки“), Андреа Сперелли Д'Анунціо („Насолода“) Фальки Пшибишевського („Homo Sapiens“), герої Стриндберга („У шхерах“), Гамсуна („Пан“), а в новому віці розкішна герцогиня Ассі з трилогії Генріха Манна („Три романи герцогині Ассі“). В новій польській літературі яскраво змалював цей розпад особи В. Берент в романі 1903 р. „Гниличчя“. В російській літературі до такої самої цілковитої безнадійності приходив найпослідовніший індивідуаліст Ф. Сологуб в своїй ліриці початку віку. „Я занадто з'осередився на собі самому. Моя власна особовість тяжить мене“, скаржився ще Доріан Грей О. Уайльда¹⁾. Послідовне здійснення ідеї вірності собі самому, „чесности з собою“ — як її розуміли модерністи — мусіло привести до фізичного або морального самогубства.

Але те, що для провідників робилося трагедією, для більшости письменників зовсім трагедією не було. Допомогати пересічному читачеві ішли популяризатори „изысков“, їх забавки й танці коло судної стіни припинилися аж тоді, коли вмішалися поза-літературні події. Арцибашев, А. Каменський, Вербицька, Рославлев, Нагродська — в російській літературі — спрощували відкриття модернізму, розмінювали його на дрібну ходову монету. Самим керовникам важко стало дихати в такій атмосфері. 1908 року на сторінках „Весов“ А. Бєлий останніми словами коренив непроханих спільників, що кричали в уха „упалим, нині вже не страшним ворогам, що „краса — гарна“, „мистецтво — вільне“. Модернізм загинув від своєї перемоги і тріумфів. Так від 1909 року

¹⁾ Див. про не в Л. І. Аксельрод. Мораль и красота в произведениях О. Уайльда. Изд-во „Основа“ Иван.-Вознесенск. 1923 (передрук ст. 1916 року).

починає спадати символізм в російській літературі: 1909 року припинилися „Весы“, В. Брюсов випускає третій і останній том „Путей и перепутий“; 1910 року Андрій Бєлий книгою про символізм підсумовує не тільки період власного розвитку, але й період російської літератури; 1913 року Бальмонт випускає антологію своїх поезій 1890—1912 року. Приходить час на спомини, повні збірники творів; група молодих поетів, заявляючи про перемогу под символізмом, виголошує нові гасла. „З новим віком надійшло нове відчуття життя та мистецтва... Нові поети не парнасці, бо їм байдуже про абстрактну вічність. Вони також не імпресіоністи, бо кожна звичайна мить не є для них художня самоціль. Вони не символісти, бо не шукають в кожній хвилині прозору до вічності. Вони акмеїсти, бо вони беруть у мистецтві ті хвилини, що можуть бути вічними“. Так писав 1913 р. Сергій Городецький, разом з Гумільовим заявляючи, що вони безповоротно приймають світ, з усім, що є в нім красивого і потворного. — Як завжди буває, основателям нової школи видавалося, що вони поривають усі зв'язки з минулим, що вони говорять нові, ніколи ще не казані слова: на ділі вони зрікалися символізму кінця 19-го віку, але не „модернізму“ 20-го віку і здебільшого так само як перше залишалися імпресіоністами.

На Заході вже давно багато шкіл і течій ознайомили себе за наступників символізму. В самій лише французькій поезії спочатку віку виникало стільки ефемерних „течій“, що й перелічити їх тут не стало-б місця. Крім „наукової поезії“ Р. Гіля, довелося-б відзначити синтетизм Де ла Гира (1901), гуманізм Ф. Грега (1902), інтегралізм Лакюзона і Себастьяна Шарля Леконта (1904), імпульсіонізм Пармантьє і т. и. В німецькій літературі починали подавати свій голос експресіоністи, в англійській відокремилася група імажиністів (без зв'язку з пізнішими російськими імажиністами). Але найголосніше пролунало інше назвище — „футуризм“, пророком цієї течії 1909 року ознаймив себе в своїх маніфестах Маринетті. Футуризм цей уважав себе за повну антитезу символізму й естетизму. На ділі, як ми побачимо далі, він був його природнім продовженням, логічним висновком із попереднього розвитку. Ще не настав час „скоків“ і література мирно еволюціонувала, і історики були щиро переконані, що історія й не потерпить скоків. Багато їх і гадки не мали на початку 1914 року, що принесе Європі його осінь.

III. ПАСЕЇСТИ Й ФУТУРИСТИ

Звернімося знов до першого десятиліття віку і відзначимо ще одну, не зазначену досі рису в європейському модернізмові. „Поезия должна быть глуповата“, жартував колись Пушкин. Нема сумніву, що серед модерністів-письменників бували й нерозумні люди, але в тій „дурноватості“ — наївності, безпосередності — що про ню казав Пушкин, навряд чи кого з них можна було запідозрити. Навпаки, всі

¹⁾ Дивися про них у М. Калиновича. Шляхи новітньої французької поезії. Київ, вид-во „Слово“ 1924.

можна бачити спеціаліста: ось перший приклад з російської поезії (кінець віршу):

Вам, в меланхолии, любезны перспективы
Полотён Тернера, иль Розы, иль Лоррёна (Лисенков),

а от і відоміші:

Ах, звуков Моцарта светлы лобзанья,
Как дали Рафаелева „Парнаса“ (Кузмин),

але прикладів взагалі нескінченна кількість. Не згублено звязку і з музикою, що колись визначила дух символічної школи. Імена Ніцше й Вагнера не даремно тісно зв'язані, і не даремно Байрет став місцем подорожі і французьких письменників, і англійців, і молодих російських студентів, починателів символізму. Так, поруч бібліотеки поета-модерніста розташовується музей — і концертна зала: але трудно й перелічити всі відомості, обов'язкові для поета, що стоїть на рівні сучасності. Він повинен також знати „містичні яди“ (гашиш, опіум, ефір та інше) і знати аромати (Бодлер привозив їх зі Сходу, Ігор Северянин вивчає каталог парфюмерної крамниці), дорогоцінне каміння, приміти, зв'язані з його таємничими властивостями, і еротичні підручники Індії, античного світу, італійського відродження і французького галантного віку („333 спокуси“, оспівані в творах Вячеслава Іванова та інших). Менший авторитет мають поки що природничі науки; зовсім занехаяно науки соціальні і ще не настав час техніки. Сучасність і все, що з нею зв'язане, на світанку 20 віку ще була під сумнівом; обережно і з ваганням допускали її поети в кодекс краси. Проте, ми бачимо, що це тривало недовго.

Поети, виховані таким чином, — усі в більшій чи меншій мірі пасеїсти — „прошляки“, як російською мовою пробувано перекладати це слово: всі вони приймають дійсність крізь гранчасту призму одержаних від мистецтва вражень, і їх художній стиль неминуче набуває еклектичного характеру. Серед них багато „читачів, що взялися за перо“: утворилася велика ерудиція в царині художньої літератури, фантазія по вінця повна чужих образів, ритмів, форм — і виникає потреба повторити собі і переказати іншим зв'язане з ними естетичне переживання. А з другого боку, так само як і перше вабить мальовнича краса далекої минулості: здається, що будинки на багато поверхів та фабричні коміни не такі привабні для мрії, як гаї та міжгір'я античної Елади, римський форум, візантійський палац, Версальський парк епохи Короля-Сонця. Поль Адан веде своїх читачів у Візантію („Грица та внуки“ 1907), німецькі драматурги Штукен (що пізніше перейшов до історичного роману на манір Флобера) і Хардт у світ рицарських романів Круглого Стола; Анрі де Реньє — в Італію, в Версаль та Париж галантного віку; П'єр Лоті і К. Фарер — на Схід від Алжира до Японії; Томас і Генріх Манні, Вассерман, Шніцлер — в Італію, що уявлялась їм крізь призму творчості Г. д'Анунціо; А. Франс — в Париж епохи великої революції, вивчений з естампів, картин, речей тогочасних; В. Брюсов — в Рим епохи занепаду і в

Германію 16 віку, Кузмин — в Олександрію, в Італію, у французький 18 вік. Одних захоплює яскрава декорація, інші справді „перевтілюються“, ще інші, не вважаючи на великий технічний хист або виучку, — результат великого читальницького досвіду — ніби не мають про що писати і вони мандрують по країнах і віках, шукаючи тем, думок і готових форм. Розвивається гостре відчуття стилів минулих епох, множить кількість стилізацій, що зробилися модними ще наприкінці 19 го віку. Російська література 20 віку захоплюється ними над міру.

Завідавши усіх джерел світової поезії, Бальмонт доходить нарешті до російських „былин“ і духовних віршів російських сектантів-містиків; Брюсов пише поему в стилі Жуковського, дописує „Египетские Ночи“ Пушкіна; Ю. Верховский живе серед образів і форм Язикова, Дельвіга, Баратинського і Фета; А. Ремизов — в світі російських апокрифів, легенд та казок; Вячеслав Іванов — мислить образами глибоко, по вченому, продуманої елінської мітології; Ан. Бєлий пише роман („Серебрянный Голубь“) в гоголівському стилі. Множаться „італійські новелі“: в російській літературі хто їх не пише! Не тільки Мережковський, Кузмин, Брюсов, Ауслендер та Гумільов, але й Щепкіна Куперник! Навіть Куприн трохи несподіванно береться за стилізацію! Явно „некультурний“ (цеб-то невчений), хоч і талановитий белетрист він поважився на „Пісню Пісень“ і в результаті з'явилася олеографічна „Суламифь“, здається, хутко після „Морской Болезни“.

Для читача, надто читача росіянина з інтелігентної, але не надто ще культурної буржуазії — вся ця „пасаєстська“ література була відкриттям, знахідкою. Вона показувала йому невідомі досі далекості, вона допомагала йому оформляти власні невиразні мрії, одягати в різноманітні й гарні одяги власні пожелання. Але самим поетам їх мудрість і вченість часто була важким тягарем. Кінець-кінцем задушливе таки повітря в музеях та бібліотеках. Найчутливіші почали тяжитися цим спілкуванням зі старим світом, „Лагідним Дідом“, що гасив всяку безпосередність почуття. Не бездонні скарбниці старих культур; але що буде після того, як вони вичерпаються? Побувавши на всіх морях і у всіх пристанях, і „кубки всех отрав испив“, зробивши свої речі „мудрішими від книг“, поет починав мріяти про „святощі“ живого почуття:

Коли-б то знов на ті дороги
До літ дитячих повернуть
І без турбот і без тривоги
В житті бездумнім потонуть!
(Пер. Зєрова)

З таких прямувань виникає проголошений 1909 року „новий“ напрямок у мистецтві — „футуризм“.

Виникає він в тім самім соціальному середовищі, з того самого коріння, що й попередні течії — символізм і декаденство. Здебільшого футуризм лише крайній вияв імпресіонізму; зовсім не мистецтво прийдешнього, а мистецтво сучасного. Два хитання маятника, але в одній площі. Він тільки допомагає модернізмові позбутися романтичної

шумихи, бо „нове мистецтво“ любило прикрашати себе нею. Ще в творчості Артюра Ренбо знаходять риси футуризму; російські футуристи багато взяли в Уїтмена, Верхарна та інших „попередників“. Апологія сучасників почалась задовго перед Маринетті, так само як російські декаденти давно перед спробами Хлебникова та Кручених почали словотворчість, „заумь“, руйнування синтакси. Самі прийоми „епатажа“ у футуристів, з модифікаціями, повторяли „епатировання буржуа“ модерністами кінця 20-го року. Инакше й бути не могло. Ще раз спам'ятаймо героя О. Уайльда: пасейстський естетизм, доведений до свого логічного кінця, неминуче приводить до власної протилежності; за крайньою витонченістю починається здичавіння почуття і смаку. Пересичений Доріян збирає циган, негрів, індусів, тішитися музикою їх примітивних струментів: „дикі інтервали й нестерпучі для вуха дисонанси варварської музики зворушували Доріяна, а тим часом виборність Шуберта, дивна скорбота Шопена і потужні гармонії самого Бетховена не робили жадного враження на його слух“. Почавши з італійських примітивів та Боттичеллі, естети кінчали захватами перед трактирною вивіскою; від химер Нотр-Дам починався шлях до негрської скульптури; від війни з здоровим розумом у поезії, від хитрощів словесної інструментовки, від визнання поетові права на окрему мову вже не так трудно, кінець-кінцем, було дійти до „зауми“, коли зверхні умови тому сприяли.

„Ми не визнаємо наших учителів символістів, останніх улюбленців місяця. Ми ненавидимо нині наших славних інтелектуальних батьків, що ми так безмірно любили перше: великих символістів-геніїв — Едгара По, Бодлера, Маларме та Верлена“, писав Маринетті в одному своїм маніфесті. Оповіднено війну, але війни не вийшло. Виїмки, зроблені в тім самому маніфесті для Роні Старшого, П. Адана, Г. Кана, Е. Верхарна — з числа невизнаних батьків — вже показували, що компроміс не є зовсім неможливий. Зокрема виявилось, що ім'я Верхарна однаково дороге і футуристам і їх гаданим ворогам. В самого Верхарна футуристам довелося багато де-чого вчитися, так само, як свого часу Верхарн міг багато чого навчитися в невизнаного від футуристів Бодлера. „Нова краса“ — краса руху й знання, різнолиця динамічна краса з обличчям то кривавим, то вогненним, то залізним — певна річ, була ніби антитезою до Бодлеровської краси — ця бо „ненавиділа рух, що переміщує лінії“: але-ж Бодлер писав це ще як парнасець, а не як провісник модерністської поезії. Що до Верхарна, то, звичайно, не багато футуристів здатні були-б до такого широкого охоплення сучасності, яке бачимо в нього. Ще наприкінці 19-го віку спромігся він знайти в поезії вираз складних соціальних конфліктів, вживлювати в образи пролетаризацію села і переможну боротьбу з ним промислово-капіталістичного міста, а в 20 віці Верхарн — „поет сучасності“, популяризатор вільного віршу („Бунтівничі сили“ 1903, „Многовзірне саяво“ 1906, „Владні ритми“ 1910, вірші про Фландрію, 1900 — 1911 та ін.), переходить до поем філософського синтезу з одного боку, і до уславлення рідного краю в його минулім і сучаснім — з другого. В нього можна було вчитися і тем, і стиля: це він популяризував в європейській літературі „урбанізм“, так само від нього йде і поезія машини, поезія засобів руху, а до певної міри — і поезія войо-

витого європейського імперіялізму. Останнє твердження наше не буде здаватися особливим парадоксом читачам, що звикли зв'язувати Верхарнове ім'я з пролетарською поезією і вважати славетного поета за одного з її попередників, коли вони уважно переглянуть власні збірники його поезій, що вийшли 20-го віку, а в тім числі і поезії, написані за імперіялістичної війни. Певної політичної позиції Верхарн, як і інші модерністи, представники „декласованої інтелігенції“, певна річ, не мав, але автор „Повстання“ й „Зір“ глибоко перейнятий думкою про гегемонію білої раси: Європа на його думку — владарка світу, і він не раз надхненими словами оспівував її героїв — будівників і благовісників культури, що своїми мудрими руками виліпили на свій зразок і Океанію, і Америку: бо „незмірна земля, багата й щедра, жива земля належить тому, хто владає нею потужно, скоряє її собі, як швидкого коня переможним бігом“. Поруч образу народного трибуна в „Бунтівничих силах“ накреслений так само могутий образ банкира і поруч поеми про майбутнє повстання (1896) в творчості його ви знайдете палкий гімн золоту — „запоруці єднання“ народів, основи життєвого укладу. Це співець „демократії“, але не співець пролетаріату: історію він уявляє собі як розвиток без скоків, в яким кожна окрема ланка законна, і майбутня, скрита в невідомій далечині віків, ера соціалізму не будить у нім зненависти до сучасного капіталістичного оточення. З цього погляду він — вірний син і свого часу, і свого класу — того самого, що з нього виріс модернізм і всі його ворожі одна до одної відміни.

Отже, кодекс краси був доповнений образами промислових міст з їх юрбою, жадібною працею, насолоди й бунту, з багатоколіровими припливами й одпливами революцій (Маринетті!) в сучасних столицях, з їх арсеналами, корабельнями, вокзалами, фабриками. З'явилися гімни автомобілеві, арсеналові; ще далі довелось відсунути межу між віршем і прозою, ще далі пішло руйнування синтаксис. Імпресіоністичний стиль докотився до своєї межі. Характерно, що „програма діяння“ (про неї говорилося в попередньому розділі) при тім не змінилася. Мистецтво так саме, як перше, залишається аморальним: тільки його естетизм з одного боку зробився ширший, з другого спричинявся до здичавіння почуття. Інакше й бути не могло: адже-ж „соціальним замовником“ футуризму оставався по суті той самий клас, що в кінці 19-го віку створював символізм і декадентство. Тільки тепер він сміливіше й одвертіше заявляв про свої апетити. Соціально-політична атмосфера гусла: в повітрі пахло грозою. Насувалася імперіялістична війна. Поети не могли не знати того і устами Маринетті заклинали її „цю одиноку гігієну світу“. „Війна руйнує, але війна й стрясє світом: значить, вона корисна“. Безперечно, славнозвісні „маніфести“ провідника італійських футуристів повні логічних суперечностей: в них дивочно поєдналися позитивізм та ідеалізм, космополітизм та націоналізм — знаменна мішанина, один з багатьох прикладів цілковитої анархії в ідеології передвійськової буржуазної Європи! Однак і цей палкий заклинач війни, мабуть, спустив би тон, коли б міг детально побачити картину подій, що незабаром мали надійти.

Але вулкан іще німував. Саме роки перед війною пересічному європейцеві — інтелігентові, що не журився економічним кризисом

і не турбувався конфліктом імперіялістичних пожедань, давали іншу, блискучу картину надзвичайного зросту техніки, життєвого комфорту, естетичної різноманітності. Крізь рожевий туман майбутнього ввижалися йому крила незлічених аеропланів, списи радіостанцій, обриси вавилонських башт. Настали моменти широкого еклектизму й „популяризування шукань“. Мавши середній достаток, можна було легко здійснити для себе „повноту буття“ і хоч на своїм болоті почуватися не куликом, а надлюдиною. Позірні крайності в літературі чудово сусідували одна з одною. Пасейсти виступали поруч футуристів, і, напр., „Смерть у Венеції“ Т. Манна виходила одного року з „Алкоголем“ французького футуриста Гільома Аполінера (1913). В Росії починався успіх інтимної лірики А. Ахматової („Четки“), а поруч веї бушував І. Северянин („Громокипящий кубок“), роздавали свої „пощечини общественному вкусу“ Бурлюк, Кручених та інші і з тріумфом обходили театральні сцени „Екатерина Ивановна“ Андреева, та „Ревность“ Арцибашева. Зростала кількість художніх гуртків та організацій, камерних театрів і театриків; естетична критика, принципіально одкидаючи всякий „метод“, перемогла залишки старої публіцистичної критики остаточно (Айхенвальд). Дрібно-буржуазний інтелігент почувся аристократом духа і, хвилюючись, жахаючись та радіючи, проповідував „приняття світу“ і пливав в морі естетичних захватів. Рідко хто відчував запах грози, і коли вона налетіла, намагався запевнити себе й інших, що вона ненадовго.

А вона надлетіла. І для літератури роки війни стали межею. Громадське значіння і вплив, що вона мала на початку століття, до неї більше не вернулося.

IV. РОЗКОЛИНИ

Отже модернізм виконав своє завдання — перетворити життя в поезію, опанувати всі можливості життя. Але не хутко ще мала бути війна, як уже на святі капіталістичної культури далеко не все було так добре, як міг собі думати дрібно-буржуазний інтелігент, мандруючи по Європі. Часами зривався раптом голос надхнених співців, що співали виправдуючий гімн життю. Раптом то там, то тут під запашними квітами, розкриваючись, чорніли зловорожі розколини. І ще від кінця XIX віку окремі письменники, з різних суспільних угруповань, прохоплювалися словами тривожного передчуття, передбачення якогось кінця, страхом перед якоюсь неминучою в далечині зміною.

І в XX вік переходять ці вибухи песимістичних сподівань, що так дисгармонують з мотивами упоевння життям, з культом краси земної, з гордим любуванням на здобутки техніки. „Подих кінця“ ввесь час надлітає звідкись, як прикрий протяг. Ще наприкінці XIX віку вийшов науково-фантастичний роман астронома Фламариона „Кінець світу“; негайно перекладений на всі європейські мови, він мав сенсаційний успіх. Правда, серйозної небезпеки для землі — від зустрічі з кометою — Фламарион жде аж 1925 віку, а „кінця світа“ — ще пізніше, не сказано коли. Роман по суті був тільки популярним переказом де-яких відомостей з астрономії і її історії. Але самий жанр подібних

романів — наукових фантазій про майбутнє — зробився дуже модний. Хутко популярність Фламаріона і старого Жюль Верна цілком затьмили англійські, французькі та німецькі „утопічні“ (як їх неточно називають) романи ХХ віку.

І от характерну власне для ХХ віку рису більшості цих романів становлять що-йно згадані сумні передчущання. Колишні фантастичні романи, зриваючи запону з майбутнього, бачили там щасливе і оновлене людство. Тепер инакше. Напереді „звіряче царство“, пропрокує, наприклад, 1908 року англійський поет Флекер в книзі „Останнє покоління“. Стара цивілізація неминуче загине: чи то від навали жовтих (Шіль), чи від панмонголізму, що впаде передусім на Росію (В. Соловйов, А. Бєлий) — чи від якихось космічних катастроф (Роні), чи від таємничої і непереможної епідемії (Кіплінг, Джек Лондон, Бересфорд) — чи від воєн між цивілізованими народами (Уелс і німецькі автори) — невідомо, але кінець її неминучий. Кожна цивілізація, досягши певної висоти (а вважають, що така висота вже досягнена), неодмінно має загинути: є якась сила ворожа людству, що не дає йому дійти до верховин піступу. Так гинули цивілізації античного світу. Досягши певної межі, людство падає вниз від удару ворожої сили, що обриває роботу культури. Така, наприклад, фаталістична філософія англійського романіста Бересфорда („Гослінґи“ 1913), що примушує Європу загинути від таємничої чуми, занесеної з Тибету. А потім або життя людське припиниться зовсім, або люди зйдуть до первісного стану і історія знов почнеться з печерної людини, або — англійські письменники найбільше хотять тому повірити — людство схаменеться і почне творити новий світ, світлий і чистий — „визволений світ“ (заголовок роману Уелса, що вийшов перед війною, 1914). Але в кожному разі надії на удосконалення культури й техніки надаремні: вони не врятують світу від боротьби й насильства — треба, щоб переворот змінив почуття і стосунки, людей розділених нині на ворожі одна до одної нації, на ворожі один до одного класи. І цей переворот прийде неодмінно.

Здається, походження найстрашнішої розколини елементарно ясне: суспільство, збудоване на класовому принципі, ніяк не може обернутися в царство божє на землі. Але свідомість буржуазної інтелігенції такого пояснення не може прийняти, бо вона не припускає, щоб могло існувати поза-класове суспільство, і переконана, що буття залежить від свідомости, а не свідомість від буття. Ніякі революції не допоможуть, править вона, поки людина остається людиною. Тільки внутрішньою роботою, самоудосконаленням і самоочищенням людина прийде до світлого майбутнього. Однак і серед буржуазної інтелігенції, де далі, то чим-раз гостріше починають відчувати, що якийсь вихід потрібний, що сучасність — це вулкан, який чим-раз частіше стрясають глухі підземні удари. І її література то борсається в колі страшних апокаліптичних привидів, проповідуючи, що „вийшли терміни“, то намагається знайти якийсь спосіб розв'язати суперечності, спосіб і гуманний і розумний з її погляду.

„Апокаліптичні“ настрої найяскравіше виявилися тоді в російській літературі. Тут можна говорити про окрему течію, правда, не дуже широку і не вельми впливову, а все-ж репрезентовану такими

голосними іменами, як Мережковський, Андрій Бєлий, Вячеслав Іванов, а надто Блок. На всіх них мав великий вплив Володимир Соловйов, що на грані нового віку, напередодні своєї смерті, віщував „кінець“ — в повісті про Антихриста („Три розмови“), де знаходимо своєрідну переробку вчитаного з старовинних апокрифів і з книжок Достоевського — в горні оригінальної філософії самого Соловйова. З названих його учнів найменше самостійності в Мережковського, що бачив рятунок в новій всесвітній церкві Святого Духа, в „Третім царстві“, — вчитанім не так навіть у Володимира Соловйова, як у французів — зокрема у Гюїсманса (роман „Там внизу“). Всіх чотирьох лучить свідомість згубності того крайнього індивідуалізму, до якого довело їх „нове мистецтво“, і намагання урятуватися від цієї загибелі. Рятунок знайшовся в есхатологічних сподіваннях. Крім Володимира Соловйова, ця група мала ще другого вчителя — Достоевського; зірниця останнього власне спочатку нового віку почала світити дуже яким світлом не тільки російському „сходові“, але й такому нецікавому ще так недавно до російської літератури європейському заходові. Захід цей ще перед Достоевським знайшов для себе Толстого: але російським „богошукателям“ ХХ віку толстовське християнство без Христа, „умное делание“ без сердечної віри, занадто твереза мова про речі, що здавалися безумними, було не до мислі: Достоевський був їм ближчий і як художник. Сторонній людині — Чехову, що навідався збори „богошукателів“, так і здалося, що ніякого бога ніхто не знає, а просто „вгадують і шукають“ у Достоевському. І коли Володимир Соловйов був для них „лирником Орфеем, несущим начала зиждательного строя“ (слова Вячеслава Іванова) — то Достоевський вабив їх до себе, як „геній оргійний і трагічний“. Обидва віщували близький кінець, говорили про російську ідею — про ту гармонію „братерської остаточної згоди всіх племен у христовій євангельській науці“, що має внести Росію в хаос засудженої на загибель західно-європейської цивілізації, до чийх дверей уже стукається і ломиться, як зазначав Достоевський, „четвертий стан“. „Всі ці парламентаризми, всі нинішні суспільні теорії, всі набирані багатства, банки, науки — все це повалилося в одній хвили, і все це близько, біля дверей“. Шкодувати нема за чим: хай буде проклята цивілізація, коли на те, щоб її зберегти, треба здирати з людей шкіру. „А це факт: щоб її зберегти, треба здирати з людей шкіру“. (Достоевський).

Треба сказати, що перед 1905 роком ця соціальна сторона питання, підкреслена в Достоевського, російських „апокаліптиків“ цікавила мало. Адже ж і Достоевський був переконаний, що його слова про Захід не стосуються до Росії. Мережковський виправдував з релігійного становища російське самодержавство; Олександр Блок оставався поетом Прекрасної Дами і своєї закоханості в „виденє, недоступное уму“; Андрій Бєлий або напружено чекав чим кінчиться тривога, що „як марево, оперезала світ“, або висміював крайності містицизму: у всім їм шукань формально-художніх було більше, як „змісту“. 1905 рік все це переинакшив: відкинувши певну групу „богошукателів“ в бік суспільної реакції, інших він примусив піти до революції і зробити гірку для них переоцінку. Мережковського він привів до зречення від Тютчева і символізму в ім'я Некрасова і революційної

інтелігенції; Блокову Прекрасну Даму він обернув в „нищю Росію“, розвіяв тумани середньовічної містики і вивів поета на площу сучасного міста, на Куліково Поле, де він почув, як „невтішно плаче вдовиця, як мати б'ється об синове стремено“. Андрія Белого він примусив тікати від лжепророцтва початку дев'ятисотих років в поля, до народу, до нового розуміння російської історії, в якій буде „скік“ — до нового сонця, через великі катастрофи, Калку і Куліково поле. („Петербург“ 1911 — 1913). Сподівання відсунулися, але осталися так само напружені: напруження вело до болю і муки. „Вже чути було запах гару, заліза й крові“ (Блок про зиму 1911 року).

Аналогічні настрої ми знайдемо і в інших літературах, а надто там, де був ґрунт для „месіянської“ ідеї: в Польщі, в Германії, в колах католицької інтелігенції романських країн. Навіть у Франції видвигається апокаліптичний католицизм несамовитого Леона Блуа (помер 1917 року), що проповідував близьку катастрофу, якою кінчиться „віковий трагі-фарс людства“ — і ціле життя настерігав ознаки майбутнього перевороту; від 1914 до 1917 року, як каже його біограф, він доживав „Козаків і Святого Духа“ („козаків“, очевидно, в розумінню „грядущих гуннів“ Брюсова. В другого поета-католика, драматурга Клоделя, в драмі „Місто“ ми знаходимо картину цього перевороту. Буржуазне місто — ця величезна скотобойня, символ людського покріпачення і нещастя, що не розвіють всі ліхтарі на вулицях, гине: на його руїнах виникає новий світ. Але цей новий світ будує не правитель і будівник Бем, не бунтівник Авар, а поет-жрець Кевр, що приходить на сцену в ризах єпископа і садить на престолі свого сина Івора. Цей новий устрій, по суті реставрація Августинівського міста божого, повертає нас, коли не до первісних часів, то до самого початку середніх віків.

І релігійні настрої і релігійна поезія всіх цих, як російських, як і чужоземних мислителів і поетів — були занадто езотеричні і тому не мали великого поширення і впливу. З російських поетів може тільки Блоков пощастило, дійсно, виразити, коли не „музику епохи“ (1908 — 1914 р.р.), то настрої певної інтелігентської групи, що тяжіла до революції і не відсахнулася від неї навіть тоді, коли вона, нарешті, вибухла. Але і він більше її відчув, ніж зрозумів.

Навіть в колах буржуазної інтелігенції, що з таємним страхом иноді думала про майбутнє, апокаліптичні настрої не прищепилися. Їй потрібні були реальні вказівки, а не посилення на близький кінець світу. Тим більше, що тільки при великій „кабінетності“ думки можна було не бачити реальних причин розпаду, що чим-раз більше зростав. Апетити войовничого імперіялізму, де-далі, то гостріші класові суперечності, зростання і зміцнення пролетарських організацій — всі ці факти зовсім не потребували середньовічного містичного вбрання, щоб будити думку і здаватися важливими. Будинок, ставлений від кінця XVIII віку, перед початком XX почав занепадати. Хто поставить новий? Хто стане господарем майбутнього життя? Російська література, як література країни, де в XX віці боротьба суспільних сил зробилася аж надто видима, мусіла перша відповісти на це питання. Певна річ господарями і будівниками будуть не ті, чия культура дала Росії колись Пушкіна, Тургенєва, Л. Толстого. Ще в поміщики і ще тримаються

навіть після 1905 року садиби, але вони тільки привиди далекого минулого. Уже останні панахиди проспівав їм Чехов у „Вишневому саді“ (1902). Бунін в прозі і віршах, Б. Зайцев в своїх оповіданнях. Це квіти на гробі: під ними — повне гниття; і те гниття без найменшого суму описує гарний оповідач анекдотів про останніх „диких панів“ А. Н. Толстой. Нема надії і на інтелігенцію: займавши з часів Чехова пануюче становище, вона зайшла своєю літературою в індивідуалістичні суточки; її стан — глибока тяжка криза, і трудно сподіватися, щоб вона одужала. Після Чехова ця інтелігенція знайшла свого художника в особі Леоніда Андрєєва, але він не мав ні чехівської тонкості, ні патосу Достоевського, ні властивої останньому здібності досліджувати людську психіку до найбільшої глибини: в творчості Андрєєва виявилася і відірваність цієї інтелігенції від мас і практичного життя, і її ятрючі сумніви, і брак дійсної інтелектуальної культури — і, нарешті, той істеричний стан, що примусив одного з героїв письменника покликнути: „коли ми нашими ліхтариками не можемо освітити всієї темряви, то погасім вогні і всі лізьмо в пітьму“. („Тьма“ 1907). Цей герой — революціонер-терорист — один із багатьох „отчаявшихся“, змальованих також в творах Ропшина („Конь бледний“ 1909, „То, чего не было“ 1912), О. Миртова, Арцибашева і инш. З цими „Гамлетами різночинцями з Орла“, певна річ, неможна робити ніякого діла. Ще менше надій подавала сама буржуазія, що, сказати до речі ніколи не мала симпатії російської літератури і кінець-кінцем так і не дала ні одного позитивного і разом з тим реального образу російського буржуа. В XX віці ми знайдемо в Горького, в Найденова, в того самого Арцибашева, Ремізова („Пруд“ 1905) чимало картин з життя губерської і повітової буржуазії, життя „гнилого, подлого і брудного“, чи воно протікає в розкішній столичній квартирі, чи в городку Окурові, де „як на цвинтарі, для всього розкрита могила“. Коли додати до цього, що той самий процес розкладу літератури показує нам і на селі (Чехов, Муйжель, Бунін та инш.), серед військової „інтелігенції“ (Купрін, Замятін), серед духовенства (Гусев-Оренбургський) і инш., то картина буде ясна. Елементи для революції перед нами. І одинокою творчою силою в цій революції може стати лише робітничий пролетаріат, що вже не тільки устами Горького, але і устами власних письменників перед 1907 роком починає розкривати в літературі свою ідеологію.

До того самого висновку, хоч і не так одностайно, мусіла прийти в XX віці і західно-європейська література. В ній знов відживають соціальні романи і драми, занехаяні в ранньому періоді модернізму. То в старих формах натуралістичного роману в дусі Золя (Бласко Ібаньєс „Отці взуїти“, Піо Бароха „Боротьба за існування“, Сінклер „Джунглі“ і т. п.), то в формах, освіжених модернізмом, з урізаною особистою психологією, з ускладненою і приспіненою дією (Роні „Червона хвиля“, Бласко Ібаньєс „Винарня“, Келерман „Тунель“, Джек Лондон „Залізна п'ята“) — соціальний роман XX віку скупчує свою увагу на боротьбі труда з капіталом, але в противність старому соціальному романові цікавиться не так учинками провідників, як волею маси. І західні письменники відчують, що „хвиля підіймається“. Скептичним обсерватором залишатися робиться чим-раз тяжче. Кілька

недавніх естетів і політичних індеферентистів навертаються на нову віру. Недавній еллін, що потім надяг на себе машкару добросердоскептичного абата Жерома Куаньяра, Анатоль Франс (1814 — 1924), скидає її з себе — і книжки, що він видрукував в ХХ віці, показують його з іншого боку європейським читачам. Скептик, що на кожне явище умів дивитися з різних точок зору і знаходити таку, з якої все існуюче не в меншій мірі розумне, ніж те, що ще не виникло і не було випробоване, — ерудит, обтяжений скарбами трьох культур (еллінської, римської, ново-європейської) і сам теж один із творців культури, — мудрець, для якого ціле життя людей тільки минуща висипка на земній поверхні, і через те всі людські поривання кінець-кінцем не мають значіння, — Анатоль Франс робиться революціонером, відкидає свій тяжкий вчений багаж і добуває шпагу (Брандес). В новому віці — він автор „Кренкбіля“ (1904), розмов „На білому камені“ (1905), „Острова пінгвінів“ (1908), роману „Боги жадають“ (1912), а також політичних статтів і промов на зборах „Ліги прав людини“, „Французької соціалістичної партії“, „Товариства друзів Росії“, — а одного часу і групи „Клярте“, де він назвав себе другом СРСР і приєднав свій голос до протесту проти міжнародного фашизму¹).

Не будемо наводити інших прикладів подібного „полівішання“: на наших очах їх досить, і їх число зростає день від дня, а надто після війни. Не будемо і перебільшувати їх значіння. Адже у всіх тих випадках кардинальне питання таке: який же кінець-кінцем вихід з нинішнього становища бачать письменники, що раніше від інших спостерегли розколини в будинку буржуазної культури і навислу над ним небезпечність?

Дуже рідко хто відповідає на це питання просто: пролетарська революція. Більшість, як уже видно із усього попереднього, так само як перше, надіється на мирну еволюцію, на внутрішню роботу людини над собою, а, може, і на надприродне втручання. Все це виходить дуже туманно і безґрунтовно, і страшна проба війни, наочно показала, між іншим, і ті художньо-ідеологічні суточки, куди зайшла європейська література.

V. В ОГНІ І В БУРІ

Отже ще перед війною в літературі позначився очевидний здвиг від аморального естетизму до якоїсь нової „ідейності“. Але результати цього здвигу виявилися не зразу. Війна прикро відсунула естетичні інтереси на другий план. Попервах вона викликала, як відомо, в колах буржуазної інтелігенції вибух „патріотичних“ почувань, що знайшли собі вираз в спеціальній „військовій“ белетристиці: говорити про неї в цім огляді, певна річ, не доводиться не тільки з огляду на її художню нікчемність, але й тому, що самі читачі забули цю літературу надзвичайно швидко. Українській літературі з незалежних причин довелося майже замовкнути. Але й російському читачеві було

¹ Влучну характеристику Франса український читач знайде у проф. С. В. Савченка в книзі „Анатоль Франс, Оповідання“ (Універсальна Бібліотека вид. ДВУ, 1925)

не до літератури. Небагато тих, хто міг запевнити себе, що життя йде по старому, що історія продовжується, доїдали кришки з багатого столу попередніх десятиліть. Вони читали Нагродську („Гнів Лиониса“ 1915 р. вийшов 10-м виданням), „Поезоантракт“ Ігоря Сєвєряніна (1916), шукали глибокої філософії в одній з останніх драм Леоніда Андрєєва „Тот, кто получает пощечины“ (1915), або ще раз переживали давно пережиті настрої, дивлячись на „Осенние скрипки“ Сургучева, слухаючи пісеньок Вертинського та лекцій Бальмонта, що роз'їздив тоді по провінції. Папір дорожчав; лютувала військова цензура, і нове видання „Сетей“ Кузмина рясніло крапками, на місці навіть таких слів, як „ікона“, „святий“ і т. п. Все це запальне мистецтво навіть його споживачі не дуже шанували.

Минали місяці, як роки, і роки — як століття. Потрохи „над свалкою“ почулися, спершу на Заході, гострі голоси протесту. Окремі твори, виникши незалежно один від одного, утворили потім нову військову літературу, певна річ, зовсім іншого характеру, як на початку війни. Саме з цією літературою світової війни і буде числитися історик. Серед її творців є представники різних суспільних класів — від нащадків старої аристократії до пролетарів: неоднакові їх ідеології, неоднакові й художні прийоми, але всіх еднає гостро негативне відношення до війни і її призвідників. Звичайно, в питанні про призвідників і про науку війни і почнеться незгода. Для одних війна — це кара божья за те, що людство забуло про любов: всі винні — і цар, і англієць, і кайзер, і мільонер, і найскромніший з обивателів (Л. Франк „Людина добра“ 1917), для інших — це яочний доказ безумства і неситості вищих класів, фінансової, політичної і інтелігентної буржуазії, що за одно століття свого панування накоїла більше лиха, ніж наробили його за десять століть королі-кати і церкви (Р. Ролан, „Клерамбо“ 1917 — 1920). Нарешті, треті ставлять питання про призвідників війни конкретніше і з факту війни роблять висновок про конечність соціальної революції. Але таких ще небагато. До них належить Барбюс. Його роман „Вогонь“ (1916) мав нечуваний успіх в Європі і поклав початок цій новій військовій літературі. Причина успіху, без сумніву крилася в надзвичайній ширості цього „щоденника одної чоти“: вперше після барабанних романів і віршів за війну письменник розповідав без ніякої літературщини просто й правдиво про життя в траншеях, нічого не вигадуючи, стараючись залишатись на становищі простого салдата і не мовлячи поки що ні слова про те, як можна було-б уникнути повторення „жахних речей, що робили тридцять мільйонів людей, зовсім того не бажаючи“. Вся книга була досить красномовним маніфестом пацифізму — і більше нічого: але письменник неодмінно мусів її договорити, і це він зробив в своїм новім романі „Світ“, де для нього „одиноким людським голосом, злитим з голосом самої природи, з музикою зорі і сонця, є пісня Інтернаціоналу“.

За Барбюсом у французькій літературі йшли Дюамель („Життя мучеників“ 1916, „Цивілізація“ 1918), що прийшов, правда, до проповіді любови і внутрішньої роботи, Раймонд Лефевр і П. Вайан Кутюр'є („Війна салдатів“) які обидва продовжували діло Барбюса, Марсель Мартіне (роман „Хата з краю“, драма „Ніч“), що яскраво змалював

народне життя в часі війни і хвилювання серед пролетаріату — і, на-
решті, Ромен Ролан, що став на першому місці в свідомості європей-
ських читачів саме в часі війни і після війни. Ідеаліст, вихований
на культі героїв, самотній інтелігент, він не зв'язує себе ні з жодним
класом, що борються з собою, і мріє („Клерамбо“, драма „Лілюлі“,
книги статтів, серед яких відзначаємо „Попередників“ 1919) про „інтер-
націонал духа“, про вибрану меншість, яка має взяти на себе боротьбу з
тяжкою традицією непорушного націоналізму і перевиховати суспіль-
ство в дусі основ всесвітньої культури. Так само Г. Уелс рятунок
цивілізації бачить перш за все в реформі виховання і навчання, в ви-
данні нової книги книг, біблії людства, в ідейній боротьбі з націона-
лізмом і імперіялізмом (див. його книжки: „Невгасаний вогонь“, 1919.
„Нариси історії“ 1920, „Рятунок цивілізації“ 1921). Не противлючись
злу насильством, обидва письменники хотіли-б подужати зло. Але
спроби їх поки-що надаремні: не справдилися надії на Вільсона,
звела й Ліга Націй, як ще раніше одурені були надії Ромена Ролана
через голови ворожих армій погодитися з Гауптманом і переконати
Верхарна не піддаватися ненависті. День від дня події чим-раз дужче
порушають обох письменників покинуті позиції незалежного ідеалізму
і перейти наліво: і принаймні в одного з них, Уелса, як можна ду-
мати після його останніх романів („Люди — боги“, „Сон“), це ліві-
шання йде дуже швидко.

Ромен Ролан, Уелс та й Барбюс — це ще стара Європа; в літе-
ратурі на наших очах заступає її нове покоління письменників, що
виступили перед самою війною або за війни. Період 1914 — 1923 року
звів з світу багато „маститих письменників“, відомих цілій Європі:
померли Р. де Гурмон (1915), Джек Лондон, Верхарн, (1916), Ріхард
Демель (1919), Е. Ростан, Поль Адан (1920), П. Лоті, М. Баррес (1923),
і инш. Ще живі і пишуть такі стовпи модернізму, як Гауптман,
Шніцлер, Габріель Д'Аннунціо, Метерлінк, але для Європи їх нові
книжки уже не становлять події, керівнича роля в літературі їм уже
не належить. Модернізм скінчився, але кінчився так, як взагалі кінча-
ються літературні стилі: неначе круги на воді, що розходяться чим
раз ширше й ширше, так що грانیці їх зникають з очей. Пассеїзмом
захоплюються в Європі і тепер: пишуть екзотичні і антикварно-істо-
ричні романи, ведучи читача в африканські та азійські нетри, в стару
Індію і Мексику; не зник, а в певному колі навіть росте ще перед-
військовий інтерес до оккультних знань, до містичної науки Сходу
й Заходу. Перекладають на нові мови твори старих і нових літератур
Сходу — і Рабіндранат Тагор робиться одним з найпопулярніших пись-
менників у Європі. У всім тим, як і в інтересі до авантурного роману,
до роману-казки, нема ніякого руху вперед. Нині в основі цього
інтересу лежить найчастіше бажання сховатися від дійсності, повної
непримиренних суперечностей і прикрих турбот, забути все в читанні
книги-опіума, серед солодких хоч і завідомо обманних снів. Охочих
постачати опіум знаходиться багато.

Футуризм з усіма його розгалуженнями не зробився, одначе, ми-
стецтвом майбутнього і на тяжку силу зберігав за собою право назива-
тися після війни „новим мистецтвом“. Окремі таланти, — як от
Г. Аполінер, Б. Сандрар, Кокто і инші у французькій літературі,

напр., — не надали течії художньої виразності. Розпадаючись і уми-
раючи разом з усім імпресіонізмом, футуризм подробилося на безліч
дрібних шкіл і течій, що й саме тільки перелічення їх забрало-б
тут занадто багато місця. Він ще раз спробував епатувати суспільну
думку обернувшись в „дада“, це-б то в повний ідейний і художній
нігілізм, але втомлена буржуазна Європа, переживаючи свій захід,
навіть не усеїхнулася від цього лоскотання. За футуризмом, як істо-
ричним явищем, залишається заслуга багатьох технічних спроб в ца-
рині вірша, в царині мови: адже він і був великою мірою передусім
друкарською революцією, словесним насміленням. Важно те, що йому
пощастило в свій час підвести до живої сучасності, до її діл і до
її речей модернізм, що починав уже застигати в музейній обстанові.
Але й відмолочений організм живе не вічно. Оголошений від групи
письменників і художників конструктивізм, що славить речі і речеве,
безперечно йде просто від того самого Маринетт. Про інші „напрямки“,
що виникають, як гриби після дощу, в загальному огляді поворити
не доводиться.

Отже в мистецтві й літературі ми мусимо відзначити продовження
старих, уже близьких до смерті традицій: але поруч з тим після-
військові роки примусили звернути увагу і на щось нове. Пройшовши
крізь вогонь війни і соціальну бурю, Європа, певна річ, не могла
обмежитися на самих тільки пережитках. Після війни читач — часто
навіть читач буржуазний, підготований — уже не задовольняється
самими тільки формальними шуканнями і словесною відвагою: в творі
він шукає певної морали, хоче, щоб мистецтво організовувало
світ його емоцій і думок певним способом, а не тільки колисало, на-
віваючи сон золотий. Буде з нас обсерваторів-інтерпретаторів! Нехай
література, як колись, знов веде людство дорогою морального удоско-
налення! Завдання поета — не ясувати, а бути провідником. З цієї
тенденції витікає успіх таких письменників, як Ромен Ролан, Уелс
Сінклер. Жоден з трьох не явився новатором в царині художньої
форми. Форма взагалі їх мало цікавить. А проте читачі захоплюються
ними. Але „захоплення“ — це ще не достатня нагорода поетові за його
подвиг. „Мистецтво, коли воно хоче бути знаряддям виховання, вести
до кращого, взагалі бути дієвим, актуальним, повинне знищити бу-
денну людину, проїняти її жахом, як машкара лякає дитину, як
Евріпід нагонив жах на атенян, що падали перед ним в раптовому
зомліннію“. Подібні думки стали одним із наріжних каменів програми
німецького експресіонізму.

Про експресіонізм заговорили у нас після війни. Але німецькі
експресіоністи уперше виступили ще перед війною. За своїх безпо-
середніх попередників експресіоністи вважають Стріндберга (помер
1912 року), Ведекінда (помер 1918 р.), і Достоевського, що в XX віці
здобув на Заході славу чи не більшу, як у Росії. Ще в десятих роках
почалася літературна діяльність одного з найвизначніших драматур-
гів-експресіоністів Георга Кайзера („Юдейська вдова“ 1911, „Грома-
дяни з К ле“ 1914), нині автора трьох десятків п'єс (останні — „На-
родня комедія“ 1923 р. та „Жанна д'Арк“ 1924). Тоді-ж таки виступив
з своїми антибуржуазними комедіями Карл Штернгейм („Штани“,
„Бюргер Шіпель“ 1912), нині сатирик, оповідач, відомий цілій Європі —

і поет Франц Верфель („Ми“ — збірник віршів 1913), згодом драматург, романіст і критик. Починаючи з 1914 року, експресіонізм чим раз ширше охоплює німецьку літературу; експресіоністи починають видавати свої часописи, про них з'являється велика критична література, їх, не вважаючи на всі труднощі, починають перекладати — і тепер російський, наприклад, читач, крім названих вище, знає ще драматургів: Газенклевера, Унру, белетристів Мейрінка (в німецькій літературі він виступив зі збірником новель ще 1902 року), Едшміда, Франка, поетів Бехера, Ван Годдіса, Голла, Глейма, Еренштейна і инш. Потрохи вияснилося обличчя нової течії, що протиставить себе імпресіонізму — мистецтву сенсуалістичному, тим часом, як експресіонізм є спіритуалістичний, — мистецтву зміслових вражень (impression) тим часом, як експресіонізм — мистецтво „нутра“, виразу (expression) — відмовляється спостерігати природу з поміччю п'яти зміслів, цієї „дороги обману“. Перед нами неначе відродження старого романтизму. Але романтизм був ще занадто розсудливий, занадто обтяжений зовнішнім, матеріальним, занадто обережний і мрійно-пасивний. А нове мистецтво хоче зробитися актуальною силою в процесі реального перетворення життя. Воно не приймає і „романтичної іронії“, бо вона занадто легковажна і безпечна і зробилася в руках романтиків „мотузочком, що ним смикають танцюючі ляльки“. Але-ж ці ляльки живі люди! А сам художник, хіба він тільки споглядає, а не центральний нерв свого оточення і епохи? Експресіоністи використали роботу попередників коло стилю, і створили поетичну мову, де біблійні образи і звороти сусідують з вуличними словами і технічними термінами. Де-які намагалися досягти крайньої стислості стилю: в багатьох своїх п'єсах Кайзер, напр., відкидає всяку мелодію мови: „мова здається йому вже майже затемненням понять; його телеграмні слова є немов знаки чогось, чого ми не повинні приймати тільки слухом, як звук, а що ми повинні тільки мислити. Фабула оголена, як кістяк, на кістках якого короткими написами позначені їх функції“. Так характеризує мистецтво Кайзера один критик. Ідучи ще далі, доведеться або зовсім відмовитися від слова, або зійти на самі межислівця, крик. Ще 1919 року Еренштейн так і назвав збірник своїх поезій „Людина кричить“, бо до крайнього напруження дійшли нерви, змучені війною, поразкою і потім революцією. Експресіонізм — це мистецтво нестямного екстазу, кошмару і недурно один з його представників, щоб означити суть цього стилю, вдається до такого образу: „Народ вірить, що коли кого-небудь вішають, то він переживає в останній момент все своє життя ще раз. Тільки це може бути експресіонізмом“ (Дейблер).

Експресіонізм, певна річ, оживив літературу, збагатив літературну мову, примусив письменників згадати, що в мистецтві жива людська особа важніша від „майстерности“. Динамізм — і в розгортанні сюжету, і в мові, шукання незвичайних, курйозних, парадоксальних тем і ситуацій, в яких найзахованіші куточки людської особи розкриваються з найбільшою інтенсивністю — все це здалося свіжим після модернізму, що вже починав застигати, і все це єдналося в експресіоністів з патосом осуду, на око ніби зовсім революційного. Гасло „виправдання буття“ експресіоністи відкидають з обуренням: сучасного буржуазно-капіталістичного світу вони не приймають. Вони

охоче культивують фантастичний роман, але й тут вони залишаються революціонерами: вони використовують фантастичні образи, як спосіб висловити протест, напр., проти світової війни (Мейрінк); або змальовують остаточну катастрофу європейського світу, обтяженого війною і злочинствами („Арарат“ Уліца), або проєктують революцію навіть у царині четвертого поміру („Переворот в потойбічному світі“ Штробля) і т. д. Споміж експресіоністів виходять такі яскраві представники соціальної сатири, як Штернгейм. Експресіоністична критика переконана політичної ролі свого мистецтва. І протє анархічна революційність, глибока антибуржуазність окремих експресіоністів не повинні нікого зводити. Звичайно вони єднаються в письменників цієї групи з містикою, з непротивенством, з старою проповіддю буржуазних ідеологів, що тільки через внутрішнє перетворення можливе перетворення зовнішнє. Вже ця проповідь проводить глибоку межу між ними і революційно-пролетарською поезією. Кінець-кінцем, і експресіонізм є твір тої самої декласованої з буржуазних лав інтелігенції, що на початку віку стояла на позиції аморального естетизму, а тепер, вибита подіями з рівноваги, мріє своїми драмами і віршами „переробити світ“.

З німецьким експресіонізмом часто зіставляють иншу ідеологічну течію, що також видвинулася в огні і бурі останніх років, але почалася ще перед війною. Це так званий французький унанімізм. І він виник теж, як реакція проти модерністського індивідуалізму, проти естетичного аморалізму і пасивного відображення дійсности. Колишня література мала до діла майже виключно з індивідуальними переживаннями. Намість того література унанімістів має вивчати і відображати переживання груп, колективів, мас. Від окремого героя вони відмовляються або-ж трактують його, як нерозривну частину більшої людської цілості. Унанімізм і значить „однодушність“ „одностайність“, „соборність“. Спроби виображати колективні переживання взагалі, так само як і спроби виображати юрбу в літературі почалися, як відомо, ще давно перед унанімізмом. Але останній хоче зробити цю „колективну душу“ центром своєї художньої уваги, а крім того працювати в згоді з новітніми науковими дослідями колективної психології. Новий шлях позначився вже подекуди у Верхарна або в де-яких творах Поля Адана (див. його книжки: „Тайна юрби“ і „Леви“). Нема сумніву також, що на унанімістів впливав Уїтмен: до останнього зверталися не раз ще символісти, але він аж в останньому десятилітті робиться дійсним „владарем над думами“ європейських поетів — від Франції й Германії до Росії і України.

Найзапальнішим проповідником унанімізму, творцем його теорій є той, кому належить сам термін, — ще поглядно молодий поет Жюль Ромен, що лиш недавно вступив в перші ряди, — автор унанімістичних поем, драм („Армія в місті“, „Кромдейр старий“), повістів („Смерть когось“, „Люсьєна“) і теоретичних маніфестів¹⁾.

Його наблизчі товариші нині — Дюамель, Вільдрак, Аркос (так звані поети „Абатства“ — назва поетичного гуртка, що утворився ще

¹⁾ Збірник творів Жюля Ромена в російському перекладі виходить нині в Ленінграді, виданні „Академія“.

1906 року), Шенв'єр, Дюртен і Жув. Єднає їх, по-перше, однакова концепція поетичної форми: в поезії вони шукають, за виразом Жюльє Ромена, „простого вислову, без окрас и гримировки — того, що наша душа приймає з дійсности“. Тому вони відмовляються категорично від рим і ритмів, що культивували символісти, шукають нової поетичної техніки, (її основи намічають Вільдрак і Дюамель в статті під заголовком „Теорія вільного віршу“, є в російському перекладі) без символів і алегорій, без фраз ради фрази, без умисної словесної декорації. Протилежно до експресіоністів вони не шукають незвичайних ситуацій, вибирають на теми звичайні події, загально-приступні переживання; їх ідеал — мистецтво, що було-б „живим баченням, а не перелицюванням механізованих форм і абстрактних матеріалів“. А над усім тим почуття соборности, визнання гармонійного ладу у всесвіті, і шукання тої самої гармонії в стосунках особи до групи і одної групи до другої.

Спроби унанімістів, не вважаючи на властиву їм часом суху теоретичність і догматизм, цікаві: але, певна річ, велике питання, чи можна здійснити саму ідею „всесвітнього братерства“ в суспільстві, де ще панує класовий поділ? В результаті війни і соціального безладдя над цим питанням довелося серйозно замислитися і самим унанімістам. Не дурно-ж де-які з них, відчувши безпідставність аполітичного гуманізму за наших часів, зробилися діяльними співробітниками часописів комуністичного табору і близьких до комунізму літературно-суспільних організацій. Инакше вони засудили-б себе на сумну роль „слишком ранних предтеч слишком медленной весны“.

Основні тенденції унанімізму не зовсім чужі й другій — інтернаціональній групі письменників Заходу — письменників пролетарських, що на наших очах підіймається з класу, який провадить з буржуазією жорстоку боротьбу. Не численна ще ця група на Заході, і не так багато видатних імен вона може назвати в даний момент: одначе, і буржуазна критика, хоч і бере часто самий термін пролетарське мистецтво в іронічні лапки, мусить з нею вже числитися. Досить назвати з німецьких поетів Бехера і автора книги „Душа робітника“ Макса Бартеля, з французів — романиста П'єра Ампа, з тих, що пишуть англійською мовою, — американців Чарльза Уокера і Сендберга — з них нашим читачам найвідоміший поки-що Амп. Пролетарськими письменниками Заходу у нас називають часто також і тих письменників, що активно виступали за пролетарську справу, хоч і продовжують в своїй творчості традиції буржуазного мистецтва, з тими чи іншими модифікаціями. Це, звичайно, не так, хоча така плутанина і зрозуміла, коли йдеться про явища сьогоднішнього дня. З того й виникають суперечки про те, наприклад, пролетарський чи не пролетарський письменник німецький драматург Ернст Толлер, автор добре відомих в нас п'єс „Людина — маса“, „Євген нещасний“ „Руйначі машин“ і инш. Толлер сам розрізняє в собі політичного борця і письменника. „Яко політик“, писав він в передмові до другої з названих драм, — „я дію так, немов-би люди існували, як особи, як групи, як покажчики певних господарських стосунків. Як художник, я розглядаю їх під знаком великого запитання“. Це трагічне роздвоєння, певна річ, позбавляє його творчість суцільної ідеології,

але воно легко дається зрозуміти в письменника, тісно звязаного з буржуазним мистецтвом багатьма сторонами. Західно-європейський пролетаріят на багато раніше від нашого здобув право голосу в літературі: пролетарська поезія на Заході заявляла про себе вже в першій половині XIX століття (Т. Гуд, Ебенезер Елліот, П. Дюпон та інші). Але особної художньої стихії в поетичному мистецтві минулого віку вона не створила, і аж перед самим кінцем століття в ній позначилися де-які ознаки відокремлення. Творчість названого вище П'єра Ампа (народився 1876 року: „Рельси“ 1912, „Ображений труд“ 1919 і інші) має своїх попередників у французькій літературі в особі, наприклад, рано замученого боротьбою з голодом Шарля Луї-Філіпа (1874—1909), про якого свого часу не раз писали російські критики-марксисты—але вона цілком своєрідна і своїми темами і своїми засобами, здійснюючи те, про що більше мріють поки німецькі пролетарські письменники (Франц Юнг, напр.). Це—поезія трудових процесів, вилита в форму цикла романів (у французькій літературі такий циклічний роман від „Людської комедії“ Бальзака і „Ругонів Макар“ Золя до П'єра Ампа має цілу історію, яку слід було-б спеціально розглянути), грандіозно задуманих фресок, де охоплені всі форми людської праці, порядку змальованої в окремих книжках. Перед нами проходять, напр., картини рибного промислу від рибалок, що закидають у воду свої неводи, до кухаренят, що чистять рибу на кухні великого паризького ресторану; або історія вина—від роботи на виноградниках Шампані до флегматичного п'яцтва в Лондонському клубі; або історія ароматів, з того моменту, як рука квіткаря передає їх у тільки що зрізаних розах на завод—робити запащні масла та есенції—аж до того, коли ними оприскані печені плечі і руки паризьких нуворисів і їх жінок та полюбовниць; історія льону, історія залізничної справи і т. под.; або образи лільських ткачів в квізі, що, на думку французького критика, створює атмосферу красоти з найбільшого бруду і становить собою жахний акт обвинувачення проти злиднів і нещасття і проти „милостивої несправедливості“. Правда, сам П. Амп не робить рішучих висновків із своїх актів обвинувачення: але його образи говорять самі за себе, образи цієї грандіозної „Іліади труда“. Класи, що в моменти свого соціального піднесення виходять на арену історії, творять епос, який пропагує в образах їх ідеологію, прославляє діло їх життя: ми знаємо військові епоси феодального класу в роді гомерівської „Іліади“ або старофранцузької „Пісні про Роланда“; знаємо епоси торгово-промислової буржуазії в роді „Робінзона“ Дефо. Не можна ще говорити, що Амп знайшов дійсну форму майбутнього пролетарського епосу, але в кожному разі йому пощастило створити якусь нову форму соціального роману, де він не повторює ні романтиків, ні натуралістів, форму поки-що самотню в літературах Європи.

Спробуймо скласти тепер підсумок. Через минуле двадцятип'ятиріччя європейська література йшла від певної суцільності художнього стилю (модернізм на початку віку) до роз'єднання і нині являє картину одночасного існування таких основних стилів:

По-перше, переживання старого натуралізму і реалізму, що почався в новій Європі від кінця середніх віків, від італійської новели,

вирощеної і викоханої в міських центрах молодой колись і повної будівничої сили торгової буржуазії. Від цієї новели — до „шахрайського“, пародійного і комічного роману XVI і XVII віків, до старовинної класичної комедії Мольєра та його епігонів — до сентиментального роману і драми революційної англійської, французької, німецької буржуазії XVIII віку — і далі, до реалізму Бальзака і Дікенса, Флобера і Теккєрея — дорога привела до Еміля Золя, що намагався разом з своєю школою дати крайнє наближення до „життєвої правди“, а проте викликав з боку „нео-реалістів“ XX віку ряд заперечень, поправок і доповнень. Засоби натуралістичного стилю за наших часів широко використали антибуржуазні письменники-інтелігенти, більш або менш близькі до пролетаріату — для своїх соціальних сатир і одягнених в художню форму памфлетів (Барбюс, почасти Уелс, Сінклер і инш.). Цей самий натуралістичний стиль був також вихідною точкою молодого пролетарського мистецтва, але воно шукає инших засобів, складання сюжету і композиції, ніж ті, що панували в натуралістів.

Друга основна течія — німецький експресіонізм, репрезентований декласованими поетами різної суспільної орієнтації. Анархічно революційний, він цілою своєю істотою веде — мимо європейського модернізму XIX — XX в. в. (за винятком окремих, небагатьох попередників, як Стринберг, Ведекінд, а також Рімба або Уїтмен) — до романтизму початку XIX віку — і далі, до окремих моментів літератури Відродження й Середніх Віків. Соціальна база експресіонізму — як і його предка романтизму — дуже різна своїм складом, але психологічна суть їх одна: „неприйняття світу“ в ім'я внутрішнього ідеалу, більш або менш невизначеного. Ідеалістична стихія досить сильна і в французькій унанімізмі, але останній в наслідок своєї програми тяжить більше до спроб соціально-реалістичного мистецтва наших днів.

По-третє ми могли-б відзначити явища сучасного неокласицизму, парнаста, естетизму, що не зачепили в літературі і після війни. В них віддалений відгомін французького парнаса і символізму 19-го віку, і де-що від романтики й від класицизму епохи абсолютних монархій XVII — XVIII в.в. На наших очах старіються останні могикани „чистого мистецтва“, як от Анрі до Реня (колись ішов у перших лавах символізму), що так переконуюче показує владу минулого над людською душею і так тонко відчуває красу і сенс світу бездушних речей. Прихильники і учні або стоять на тім самім місці, або постачають красну поезію й цікаву белетристику, яка здебільшого уже випадає з історії художніх стилів.

Нині на Заході політична ситуація, як ми знаємо, така, що письменникам — за винятком розмірно невеликої і мало впливової групи — доводиться бути не так художниками, як борцями. Мистецтво повинне служити не тільки організації класової свідомості, але й вужче: завданням сьогодняшнього дня класової боротьби. Роман мимохіть обертається в соціальний памфлет, лірика — в відозву, драма — в мітинг. Певна річ, сього не знала європейська література початку століття. І надаремно, напр., Рене Аркос запевняє себе й читачів, що „війна не принесла літературі істотних змін... Є своя мода в нашій епохи, але під нею легко знайти, майже з тими самими відтінками, особливості

думки й мистецтва ще передвійськової епохи... Існує дадаїзм. Але ми знали ще перед війною словесні бешкети Маринетті, поеми в формі верблюда, комети або сковороди. Можна сказати, що дадаїзмові не стало фантазії". І далі — ряд паралелів: Баресові відповідає А. де Монтерлан (Montherlant); Бурже-Моріак (Mauriac), Елеміру Буржу-П'єр Венуа і т. д.¹⁾ Звичайно нове єсть. Новий зміст ще б'ється в формах старого стилю, але він їх перетворює. Літературний захід міняється. І чим-раз частіше думки й почування західних письменників звертаються до Сходу — до Росії, а значить, і до російської літератури.

Який-небудь історик літератури в майбутньому, може, схарактеризує європейську літературу початку ХХ віку, як добу „російського впливу“ — приблизно так, як, напр., перша половина 18-го віку була добою французького впливу в літературах Європи: нині поважно думати про це ще завчасно, але факт очевидного впливу російської літератури, що протягом стількох віків більше „зазнавала впливу“ з Заходу і Сходу, ніж впливала на сусідів — є факт безперечний. Ще 1894-го року Жюль Леметр скаржився на толстовство, що охопило французьких письменників; тоді само, або трохи раніше, збудився інтерес до Достоевського — нині цей інтерес обернувся в справдешню манію і охопив всі країни європейської культури. Мрія Достоевського про те, що „і ми скажемо своє слово, і до нього будуть дослухатися“ — справдилася такою мірою, яка йому й не гадалася. Буржуазна Європа (і Америка) наших днів знайшла в авторі „Бесов“ і „Карамазових“ письменника, цілком до своєї мислі: недавній ювілей Достоевського на Заході був подією без сумніву далеко більшої ваги, ніж у Радянській Росії. Не перелічити англійських, французьких, німецьких книжок, що з'являються що-року про Достоевського, так само як товариств і гуртків, що вивчають його творчість. Може сам від себе цей факт і не мав-би великої ваги для російської культури: але інтерес до Достоевського викликав інтерес і до російських письменників взагалі, а потім прийшов 17 рік і Жовтнева революція: жах поняв одних, захват сповнив серця інших, але ці почуття змінив гострий інтерес до того, що діється в Росії, і як сталася та велика подія десяти день, що „захитали світом“. Не дивно, що тепер, не вважаючи на тисячі різних перешкод, європейські книгарні повні перекладів з російської мови, а часописи, великі й маленькі, присвячені питанням з царини мистецтва, з величезною жадібністю й цікавістю ловлять новини про російську літературу, про російський театр і т. д. І вже перекладено не тільки Толстого й Достоевського, але й Ліскова і Писемського, і давні російські релігійні легенди! Перекладають і твори поточної російської літератури від Блока і Маяковського до представників після-революційної художньої прози. Повторяючи давно сказані слова, можна було-б сказати, що російська література цілком сплатила тепер свій моральний борг Заходові.

І це тим знаменніша подія, що література пожовтневої Росії, видигнувши чимало нових і великих талантів — як серед так зв. „попутників“, як і серед революційного селянства і пролетаріата, ще ні

1) René Arcos, Europe, 15 березня 1924 р.

в яке певне річище не увійшла, вся ще перебуває в періоді росту і становлення. В перші роки після революції, певна річ, не було великих творів мистецтва. Творилося те, що багато важніше від мистецтва: нове життя. А проте, це був час палких дискусій і суперечок на естетичні й літературні теми: і заразом час нечуваної віршової потопа, — де-який час вірші були в нас одинокою літературною продукцією. Трудно навіть згадати кількість „направків“ тодішньої російської поезії. На літературних диспутах так і сипано термінами акмеїзм, футуризм, нео-футуризм, імажинізм, експресіонізм, презентизм. Були ще і ничевоки, і ктематика і люміністи, і акцидентисти. Наївно було-б гадати, що під тими всіма назвами дійсно крилася якась певна художня програма.

Велике число їх досить ясно свідчило про розклад передреволюційного мистецтва; від останнього діяльно відмежовувалися футуристи, претендуючи на ролю революційних і мало не пролетарських поетів, і деякі — напр., Маяковський, — дійсно відмежовувалися. Маяковському, одному з небагатьох, пощастило перемогти або здавити в собі декласованого інтелігента, відчутти патос жовтневої революції і зробитися її співцем. Майбутній історик російської революційної поезії, цікавлячись поетичними документами епохи, мабуть спиниться передусім на творах Маяковського та Дем'яна Бідного, хоч і чудно якось зіставляти ці два такі різні на позір явища.

Потім настала пора, коли стало можна оглянутися довкола себе і на перейдену дорогу — пора художньої прози, що триває й досі. Ми тепер, здається, можемо відзначити де-які безперечні досягнення російської літератури революційних років: власне вони видвигнули Гастева, Герасимова, Кирилова, Єсєніна та инш. в „поезії“, Всеволода Іванова, Сейфулліну, Пильняка, Бабеля та ин. в „белетристиці“. Але ні про кого з тих письменників не можна ще сказати остаточного слова, і навіть місце їх в літературі наших днів ще остаточно не вияснилося. Молода російська література має багато надій, і ще дуже мало розчарувань. В її казані ще кипить багато залишків не віджитого остаточно „старого“: але ясно, що те, що вивариться, кінець-кінцем, у тім казані — нічим не буде подобати ні на модернізм першого десятиліття, ні на його уламки в сучасних літературах Заходу. Трудно підвести під одну рубрику різноголосні явища сучасної російської літератури: загалом вона йде під знаком натуралізму, який, однак нагадує не протокольний натуралізм Золя, а більше російську „натуральну школу“ 40-х років, або белетристику російських народників 70 р.р. XIX віку. Про порівняння, звичайно, говорити не можна: інтенсивне шукання нових форм оповідання, динамічна їх основа, інтерес до відображення груп і мас, а не окремих „типів“ — все це (не казати вже про різницю ідеологій) — відділяє наших російських сучасників від зазначених „прообразів“; але з другого боку великий інтерес до проблеми жанру, відродження навіть самої форми фізіологічного нарису, інтерес до „сказу“ і т. д. — дають право на цей спогад.

Поруч цих памолодків російської літератури — в межах нашого Союзу відзначимо на закінчення инше явище, так само радісне для історика художнього слова. Це піднесення розвитку літератур на мовах так званих національних меншостей. Є такі, в яких „історія

літератури“ взагалі починається аж після Жовтня, бо перед ним була лише „усна творчість“. Інші народу Союзу вже мали в минулому літературу, але аж тепер вона змогла випростатися, заговорити голосно. В багатомовному хорі народів СРСР де далі, то чим-раз дужче й голосніше починають лунати, напр, голоси українських поетів. Хто їх чув перед Жовтнем у Європі? Хоч як будемо цінувати з нашого погляду своє літературне минуле, а все-ж треба одверто визнати, що міжнародня вартість цього минулого — за винятком небагатьох і поодиноких явищ — не велика. А от настає час, коли в нас є — і будуть! — досягнення об'єктивно цінні, що стануть, може, близькі й рідні далекому „чужоземцеві“. І не тому це варт відзначити, що-б нам дуже важно, щоб Європа — а надто Європа сьогоднішнього дня! — нас завважила. Але з хати, що була з краю, наша література разом з нами виходить на широкі світові простори, де вже сходить сонце завтрашнього луччого дня. Уперше, може, Україна гостро усвідомила себе, як рівноправний з іншими народами нарід, вперше здобула можливість озирнутися на „вулканний лан Заходу“ і устами одного з найчутливіших своїх поетів привітати „через націю і рід“ закордонних братів:

Через голови племен
Я побачив вас.
О, благословен
Час!