

О. БІЛЕЦЬКИЙ

Проза взагалі й наша проза 1925 року

(НАРИСИ)

Спокон віку повелося, щоб критика лементувала: „у нас нема літератури!“ А втім, перед Жовтнем в українській критиці цього моменту не було чутно. Хоч як чудно, але пролунав він аж по Жовтні, саме в той момент, коли ще небагато хто (і то здебільшого неофіти в українській літературі) почали говорити про ренесанс українського художнього слова. І ще почалася громадянська війна, читачам було не до читання, а життю не до красного мистецтва, — а вже посипалися книжки й книжечки нових поезій, впали в очі нові імена, і в письменстві утворилося ціле коло славетних поетів. Але критика не змилосердилася. Що поезії! Поезії є, а от прози та й нема! Правда, є Хвильовий. Але одна ластівка не утворить весни. Є молоді автори, але вони, як звичайно, ще „не опанували форми“. І тому скарги:

„Мало мене тішить отой добрий урожай на віршовників, а надто коли його поруч поставити з феноменальною посухою на прозаїків. Перевага пишної „мови богів“ над скромною прозою буває раз-у-раз за критичних у письменстві моментів“.

Так писав (кілька літ тому) заслужений критик і історик літератури. Запаси прози відтоді в нас дуже збільшилися, — але не дуже давно, бо що-йно минулого року инший критик, знавець літературного мистецтва, знов скаржився:

„Бідна українська проза! Скільки тем, скільки стилів у сучасній прозі російській, німецькій, французькій! А у нас так мало уваги до того надбання, так мало охоти студіювати його... А матеріяли лежать облогами і ґрунт для виробленого культурного стилю може бути. Широке поле невикористаних можливостей“.

І, нарешті, зовсім недавно, ще один критик, що сам не пагано робить на цім полі, починав свою статтю з іще гірше песимістичного загального питання:

„Де отой знаменитий зріст художньої літератури, що про нього на всіх перехрестях, зокрема в полемічному запалі, твердять плужани та іже з ними?“.

Це писане 1926 року. Коли й цього року — дев'ятого року революції — ніякого зростання художнього письменства неможливо додати, то справа стоїть, дійсно, недобре. Але от я, нижчепідписаний, не належу ні до плужан, ні до тих, іже з ними. Я, так-би мовити, сторонній свідок, і мені нема причин перебільшувати досягнень української літератури, що цікавить мене sub specie інтернаціональності. Це мені не згідно, та зате з боку видніше. Більше того: я цілком розумію і співчуюю соціально-педагогічному значінню цих жалкувань та зітхань критики. „Не бойся резких осуждений, но упоительных похвал“, — говорив Баратинський художникам. Українська критика добре робить, що суворо виховує своїх письменників. Але тої суворости, як усякої чесноти, не треба перебільшувати. Українська художня проза пожовтневої епохи існує, і зовсім не така вона бідна, як здається найближчим її опікунам та дбачам. Не бідна вона, поперше, на кількість. Ми тут не будемо вичислювати назов та примірників, що видавали різні видавництва. Це вже не раз роблено. Але згадаймо бодай ужинок торішнього, 1925 року. Не називаючи речей, друкованих по часописах та збірниках, ми можемо показати понад два десятки книг повістей та оповідань, що виходили окремо, — тільки за один рік. Ось велика книга О. Копиленка „Буйний Хміль“ — з 14-ма речами (вид. ДВУ), дві книжки П. Панча, де поряд оповідань — повісті й цілий роман („Солом'яний Дим“, „Мишачі нори“ вид. ДВУ), книга В. Вражливого „Земля“ (Книгоспілка), Ю. Сенченка „Оповідання“ (ДВУ), Ю. Яновського „Мамутові бивні“ (Книгосп.), О. Слісаренка „Сотні тисяч сел“ і „Плантації“ (Книгосп.), Г. Шкурупія „Переможець дракона“ (ДВУ), Антоненко-Давидовича „Запорошені силуети“ (ДВУ), М. Івченка „Імлистою рікою“ (ДВУ), Шопінського „Фабрична неволя“ (ДВУ), Епіка „На зломі“ (ДВУ), П. Іванова „Навколо праці“ (Книгосп.), Г. Косинки „Мати“, „За ворітьми“ (Книгосп.), Йогансена „Сімнадцять хвилин“ (Книгосп.) і інші, яких не називаємо тут тільки тому, що не дбаємо бібліографічної повности й не беремося всього зразу пригадати. На один рік і цього цілком досить.

Правда, посилення на кількість — аргумент дуже недостатній. Зовсім не кількістю, — якістю журяться критики, коли вони говорять за „бідну українську прозу“ і тішити їх цифрою видрукованих аркушів — то значить ще гірше ятрити їм рани серця. Їх журить технічна нездолність памолодків української прози. Нема (або мало) формальних шуканнів, не припиняється топтання на однім місці. І це до певної міри справедливо: між переліченими книгами нема може шедеврів на подив чужоземцям і далеким нащадкам, є речі слабкі, слабкі сторони знайдуться в кожного названого вище автора, — але нам здається, слабкість ту критика бачить не там, де її справді можна вбачити. Українській художній прозі незрідка зводять на очі великі досягнення, що ніби-то є в літературах сусідів. Їй притомно радять учитися — вчитися в німців і французів, цеб-то в Європи — або в російської літератури. Дуже добре! Вчитися слід, але в того, від кого є чого навчитися. Але от на полі прози — чи справді — ж бо європейська проза XX віку або навіть пожовтнева проза російська є такі канонічні зразки, з яких можна і треба вивчатися літературної майстерности?

Я-б не зважився відказати на це питання позитивно. Наука теж має собі межі. Вивчитися можна окремих технічних способів, але неможливо вивчитися художнього стилю. Його можна тільки переймати: та коли на культуру його нема придатного ґрунту, коли він не відповідає „соціально-побутовому стилеві“ певного середовища — він зачевріє і всі заходи коло нього минуться марно в літературі. Навчатися техніки? Конче треба, та тільки не від тих, хто або сам ще дошукуються якоїсь нової техніки, або повторює способи великих учителів, пробуєчи приладнати старі форми до потреб нового змісту. Такі вчителі можуть іще збити з пуття. Ось, приміром, нам сучасний, німецький романіст Бернгард Келлерман: хто буде заперечувати, що це здібний письменник, що він набив собі руку. Та спробуй ти в нього вчитися! Є в нього чудовий своєрідний роман „Море“ й непогана поема прозою „Інгеборг“ — написані зовсім під Гамсуна. Наші читачі добре знають инший його роман „Тунель“, повний динаміки, з такою легкою композицією, з такими яскравими масовими сценами: але хто, читавши цей роман, не відчував у нім хоч Уеллса? Далі йде його „9 Листопада“, де залежність від Достоевського з одної сторони і, приміром, Барбюса з другої — впадають в очі одразу. Один з останніх романів: „Брати Шеленберги“, недавно перекладений російською мовою, показує, що Келерман здатний культивувати і традиції натуралістичного стилю. В якого-ж Келермана корисно вчитися? Чи вдатися до його учителів, або ще далі — до вчителів його вчителів? Та чи-ж одинокий Келерман між майстрами сучасної прози в Європі отою своєю перенятливістю? Потреби, що їм вигоджають письменники Заходу, не ті, яким вигоджає наш письменник: инша в нього аудиторія, инаковий соціальний замінець. Як посилати його по науку до європейської художньої прози? Чи то не все одно, що наших деревообробників радити вчитися в меблярів, що виставляли свої вироби на паризькій декоративній виставці 1925 року? Даремно: нема в нас ні запасів червоного або чорного дерева, нема в нас і тих, хто міг-би сидіти в тих кріслах, подібних на щелепи передшотопного звіря, або коло столів, що більше скидаються на вигнуте від вулканічного вибуху піяніно.

Коли вже вчитися техніки, — то на зразках далеких, вистояних, музейних. Читати класиків та не класиків кінця XIX сторіччя, а класиків античних. Постаратися зрозуміти й привласнити залізний лаконізм мови якого - небудь Тацита, діловиту сухість і ясність мови якого - небудь Ксенофонта. Читавши Бокаччіо, зрозуміти, що то є новела і як її будується; читавши Шекспіра, збагнути, на рещті, умілість драматичної архітектури; читавши Дюма або Еженя Сю вивчатися способів зацікавлювати, фабульного плетива. Читаючи Пушкіна, замислитися над його так давно сказаними, але й тепер таки долігливими словами: „Точность, опрятность — вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей; блестящие выражения ни к чему не служат; стихи другое дело... впрочем, и в них не мешало бы нашим поэтам иметь сумму идей гораздо значительнее, чем у них обыкновенно“ (О слоге 1822). Вчитися умілости „сказа“ в Горбунова або Лескова. А разом з тим і то найбільше вчитися таки з життя. Отже саме воно й було головним порадином великих майстрів

минулого. Згадаймо відомі свідчення Мопасана, яку школу примушав його проходити Флобер. „Вся сила в тім (казав авторові „П'єра й Жана“ його старший товариш), щоб придивлятися до всього, що хочеш змалювати, придивлятися довго й пильно, розкриваючи в нім обличчя, якого ніхто ще не укріпив і не виявив словами. Є у всьому сторона, ще не досліджена: бо - ж ми звикли дивитися, пригадуючи, що думали перед нами про те, що ми спостерігаємо“. І він примушував Мопасана „описувати кількома реченнями явище або предмет так, щоб вони гостро вирізнялися споміж інших предметів або явищ такого самого роду або розбору. Ось ви йдучи вулицею, казав мені він, бачите крамаря, що сидить біля своїх дверей, швейцара, що палить люльку, біржу, де стоять візники: покажіть мені того крамаря, швейцара, їхні пози, їхню зверхність так, щоб мені в них розкрилася з ваших слів і їхня внутрішня природа, щоб я не міг змішати їх ні з якими іншими крамарями або швейцарами, одним словом вашим дайте мені побачити, чим кінь оцього візника відрізняється від 50 інших, що їдуть позаду і їдуть попереду“.

Флобер міг вчити Мопасана і Мопасан міг-би й тепер навчити багато дечого наших письменників. Але жива, що зростає нині на Заході, оповідна література, яку її так старанно підсуюють нам зрадники-перекладачі? Вона або сама не знає, куди йти, або волоchettiється шляхами, що нам „не по дорозі“, або робить цікаві експерименти: і до тих експериментів слід придивлятися — та чи на те, щоб повторити їх у себе вдома? Художня проза Заходу перебуває нині в кризу, як перебуває її і неподібна до західньої художня проза після жовтневої Росії. І от через що нема причини вдаватися в розпуку: в нас нема шедеврів! А чи є вони в „сучасній прозі російській, німецькій, французькій?“ — „Скільки тем, скільки стилів“... Чи не в тім і біда, що стилів занадто багато? Чи не тому й нема єдиного і справжнього художнього стилю?

Та обличімо на час велике й складне питання про кризу художньої прози сучасного Заходу. Російська література нам ближча — і територіально, і з огляду на однакові майже соціально-економічні умови моменту. Криза ця, знов кажу, помітна і в ній. Спробуймо пильніше до неї придивитися.

Не з революції вона почалася. Початкові роки ХХ сторіччя в російській літературі — час поезій, а zarazом час енергійних і поки не дуже щасливих шукань на полі нової оповідальної форми. Ще з'являються, заповнюючи сторінки грубих журналів, за традицією, великі романи — та нема вже серед них ні одного, що своїм значінням для читачів міг-би дорівнятися, прим., „Воскресения“ — останнього роману художника, що надовго скорив собі великою (і ще не досить з'ясованою) владою російську художню прозу. Модерністи намагаються за музейними й чужоземними зразками оновити оповідальний жанр, випускаючи романи й новели, цілком „європейські“ формою, через що, може, охотніше приймав їх чужоземний читач, як масовий читач своєї країни. Панують малі оповідальні форми, — „очерки“, улюблений гатунок народників, аж до Короленка, оповідання великі й малі, своїм художнім оформуванням обов'язані найбільше Чехову, ліричні та ліро-епічні поеми прозою, компоновані на

зразок західньо-європейських модерністів. Такий визначний і впливовий автор, як Горький, не створив жодної нової форми і далеко не завжди годен був дати раду тим формам, що залишили попередники. Імпресіоністичний стиль у вузькому колі тем, що вже почали повторюватися і надокучати, поволі виношується; сюжети вичерпуються, вигадка стає силуваною і тяжкою, цікавості починають досягати запозиченням чужих засобів і застосуванням ефектів невисокої проби. Множаться Арцибашеви, Каменські, Вербицькі — популяризатори модернізму, та вже не годні врятувати його від смерті. На допомогу, трохи запізно, приходить етнографічно-екзотична белетристика Ремізова, що бере свій фольклор з друкованих збірників і старовинних рукописів, обновляючи традиції Лєскова; М. Пришвин та А. Чапигин ведуть читача в недосліджені ще північні України, А. Толстой розкриває „екзотику“ і гротеск звироднілих залишків дворянської культури. Замятін на межі нової доби робить вдалу екскурсію в „білу Арапцію“ глухих застумів російської провінції („Уездное“).

А потім плуг жовтневої революції протягає глибоку борозну між старим та новим. Знайоме життя раптом і гостро змінило своє обличчя. Щоб розповідати за його новий вираз, письменникам старої епохи просто не вистачало технічних засобів. Європа тут навчити нічого не могла, коли-б навіть шляхи до неї були вільні. Не через брак паперу, не від злиднування, не від цензурних заборон — багато письменників замовкло (так само як і в українській літературі) просто через те, що їм забракло слів.

А потім раптом виринули нові письменники; виявилася велика читальницька маса, що перше не питала за художньою прозою; поверталися до книжки й ті, що через роки громадянської війни трохи не позабувалися читати. Перед літературою стало нелегке завдання організувати їх розбурені до хаотичного стану або й зовсім неорганізовані емоції, допомогти їм подолати труднощі розказувати про свої переживання, урядити по-новому їхній словесний світ.

Безсюжетна, спокійна, позбавлена участі автора оповідальна форма була так само непридатна, як форма, перейнята особою самого тільки автора, що оповідає все за себе і все через себе. Незвичний читати белетристику, так само, як звикший колись до неї, але відірваний від книги і перемучений подіями читач жадав від читання цікавості. Йому ніколи було та він і не звик придивлятися, як розказує автор: він хотів, щоб автор йому розказував що-небудь. І треба признатися — це вже всі визнали — що саме цій потребі російська революційна проза ще й досі не спромоглася цілком загодити — як не зробила того і проза українська. По-перше, письменникам здавалося, що події самі від себе такі важливі, що нема й потреби вибирати, шукати сюжету (забували, що подія реальна і подія в художньому переживанні не те саме). По-друге — до літератури приходили автори, що явно або несвідомо приносили з собою традиції народницької белетристики і пробували заповнити її старі, часто глибоко чужі їм духом форми — новим змістом. По-третє — нарешті, здавалося, що патос, лірика переживання далеко більше важать, як факти, що самі від себе може смішні-безглузді. І от з'являються нові не то романи, не то ліро-епічні поеми прозою на зразок „Голого года“ Пільняка —

з умисне розбуреною і поплутаною композицією: проза, повна натяків, символів, „очуднення“, зрозуміла тільки після повторного читання, та й то тільки небагатьом — „спеціалістам“.

Через Пільняка Андрій Білий на час став учителем нової школи прозаїків, — але з науки в Білого (без відповідного попереднього підготування і без відповідної настроюваності) виходило мало діла. Композиційні й стилістичні фокуси зацікавлювали тільки небагато аматорів: середньому читачеві вони відбивали апетит до рідної прози і він, зголоднілий, жадливо нападався ще добре коли на Келермана, Фаррера, Уеллса, Сінклера, Дж. Лондона, та гірше коли на „Атлантиду“, „Тарзана“, „Жінку-лисицю“, то-що. Почалася доба „перекладаної“ белетристики, що триває й досі. Перекладний роман, написаний жажною російською мовою, іноді, як попало скорочений від квапливих перекладачів — легше читати! І легше, і цікавіше. Це примусило поважно замислитися над проблемою сюжету.

Замислилися й теоретики (Шкловський та ін.) і практики. А кругом — у житті — ще кипіла як по італійських містах кінця середніх віків та *Lust zu fabulieren*, що колись появила італійську новелу — одно з перших джерел натуралістичного роману XIX віку. Доба громадянської війни й безголов'я появила цілий епос політичних чуток, що прибирали форми анекдоту, злочинських (у місті) і бандитських (у селі) історій, які розросталися часами на цілі „крутієські“ новели — як колись у старій Іспанії — релігійних легенд про чуда й ознаки божі, іноді неначе запозичених з якогось „Великого Зеркала“ (XVII в.) або „Діялога Чуд“ (XIII в.) — та героїчних переказів про велику боротьбу, що так і просилася до великої епічної поеми. Епос цей (до речі на Україні чи не багатший як по інших місцях) коли й зібраний, то мабуть тільки в малій своїй частині. І так само малою розмірною частиною війшов він до великої „художньої“ літератури, що пониває без сюжетів, не вміючи їх знаходити. Яке широке поле розкрилося — б художникові типу Лєскова, цього великого знавця, любовця і збирача усного епосу своєю добою! Певна річ, і для літературної практики ця *Lust zu fabulieren* не минула марно. Одним із головних завдань групи російських белетристів, що називали себе „серапіоновцями“, є відновити значіння „події“ в оповідальній літературі, добитися „сюжетності“, збільшити динаміку і то динаміку зовнішню, вернутися до авантюрного жанру, що геть закинули романісти психологи XIX віку й психологи оповідачі початку XX віку. „Серапіоновці“ дали кілька дуже цікавих спроб: але в читальницьку гуцу вони не увійшли, може тому, що занадто „літературні“ як на масового читача. Елементи композиційних фокусів, експерименти в царині стилю, всілякі штуки з „мотивуваннями“, „перекладанням планів“ і т. и. позбавляють більшість їхніх творів тої безпосередності, що дужче від усякої майстерності може поривати й хвилювати читача. А „почуття сюжетності“ так і не пощастило знайти, хоч як його шукали. „Советский белетрист явно обессюжетился“, — читаємо в одній критичній статті кінця 1925 року. „Он размагнитился и раздробил сюжет на тысячи осколков, то симулируя „разорванное сознание“, т. е., не будучи в силах привести в порядок отрывочные наблюдения свои, записывал их без всякого уже порядка; то пытаеь

„отразить жизнь“, наводя эти разбитые осколки сюжета на тот или иной уголок быта, веря, что кое-как склеенные осколки эти уже и есть повествование“¹⁾).

Поруч шукання зовнішньої динаміки йшло відкидання „психологізму“, що його так любила література XIX віку. Колись, щоб похвалити письменника, за нього говорили: „він — великий психолог“. Тепер настали часи, коли психологічна аналіза стала річчю, гідною осуду. „Дух“ — якщо й можна показувати — то хіба тільки в „тілесних“ його виразах. В старого романіста короста на тілі дієвої особи раз-у-раз обіцяла читачеві велику „душу“ (згадаймо белетристів на-рідників): тепер, зустрічаючи вкритого гнійними уразами героя, ми вже заздалегідь знаємо, що від нього годі сподіватися чогось іншого. Виймки з цього правила трапляються не часто і не завжди щасливі. „Психологізм“ відкидають не тільки художники-практики, але й теоретики оповідального жанру і історики молоді літератури. „Никто теперь, — пише один із останніх, — не занимается многочасовыми разговорами по Достоевскому или перепиской в тургеневском стиле самокопания и никто не будет читать анализа зарождения любви в душе 18-летнего большевика-ли, белогвардейца-ли, ибо всем это известно (Г. Горбачев). Мимохідь зауважмо, що й стара література знала це може не менше, як і література наших днів, що, коли справді розмов за Достоевським тепер не пишуть, це не значить, що їх не буває взагалі, що люди (реальні люди) дійсно стали лаконічні, як персонажі експресіоністичних драм Кайзера або Газенклевера. Мимоволі на-ходить сумнів: чи не тому психологізм засуджено, що це скидає з письменників багато труднощів, для них неподоланих? Що й казати, ясно, що способи розкривання внутрішнього світу дієвих осіб, яких ужи-вали Тургенев і Гончарів, не підходять до сучасности, але хіба крім цих способів немає інших? Хіба так звані „душевні“ переживання нашого часу ті самі, що переживання людей 19-го або 20 віку? Наукове студіювання внутрішнього світу людини останніми десяти-літтями пішло далеко наперед, найбільше в царині т. зв. „несвідомого“ і в царині колективної психології. Не можна сказати, що-б ці дві проблеми — проблема несвідомого і проблема психології маси, які один сучасний француз, прим., вважає за характерні для сучасности, для „l'esprit moderne“, російська література, як слід, розробила. Вдалі спроби, як от „Падение Даира“ Малишкіна і ще небагатьох інших стоять одиноко, дарма що маса, само за себе ясно, є одна з неодмінних дієвих осіб в повістях і оповіданнях наших днів. А людська особа? Чи справді можливості її вивчення — в найелементарніших її переживаннях — так вичерпані, що коло них не варт уже заходитися? Чи дійсно тільки обивателі мають свій відокремлений світ, з якого можна іноді посміятися, — але якому белетристика віддала мабуть більше уваги, ніж він вартий того? Здається, це не так, бо й белетристика часами то оповіданням Тарасова-Родіонова „Шоколад“, то іншими, новішими речами показує, що не остаточно ще загубила дорогу до „внутрішнього“. Психологізм засуджено, здається, занадто рано — і в засудженні його ми ладні вбачати одну з причин охолодження

¹⁾ Н. Асеев. Ключ сюжета, Печать и Рев. 1925, 7, ст. 69.

читачів до нової російської прози. Їй часто бракує глибокої віри в прихованні можливості людського духу, в величезні запаси сил, що є в кожному з нас, але не можуть виявитися через дрібні турботи буденщини, що різнить окремі існування і обертає життя в обивательське животіння. Література, витрачаючи так багато фарб на виображення звірячої стихії в людині, так охоче зводючи на очі нікчемність нікчемної людини, немов забула, що ми живемо в добі великих людей і великих діл, і що потенція стати великим тепер легше, ніж коли інше, може здійснитися для кожного. Перегортаючи іноді Еренбурга, Ал. Толстого, сміхуна Зоценку або буасі „психологіста“ Пильняка, мимоволі починаємо жалкувати за старою „філантропічною“ літературою, що все таки виховувала інтерес і співчуття до людської особовості. „Співчуття“ — цеб-то розуміння: з цього не виходить, звичайно, що французька приповідка „все зрозуміти — то є все простити“ мусить зберігати для нас імперативну силу.

Отже, повторюючи слова вже цитованого попереду автора¹⁾ мусимо погодитися з ним, що сучасна російська проза закидала радянські книгарні „стилістичними виравами, чорнетками, спробами письма“. Звичайно, вдаватися в розпач нема чого: більшість письменників — дебютанти, що їх літературний родовід сягає жовтня, не далі. Але зважити невдачі для дальшої роботи конче треба. Прислухатися до голосу читача, що не хоче бути „в положенні дрессированого зверя“ і що-разу „танцювать от стилистической печки“ — конче треба. От недавно ще мали ми змогу читати, що кажуть робітники-читачі (Донбасу) за сучасну російську прозу — і не саму лише прозу „попутчиків“. — „Ровным счетом ничего не понял“ (про Пильняка); „много непонятных рассказов, которые нужно подразумевать“ (про Є. Зезулю); „повесть сочинил больно сложно“ (про Аросева); „непонятны и слова и самое писание, т.-е. содержимое рассказа“ (про Либединського „Завтра“) і т. и. І ті самі читачі цілком розумно говорять про наукові, політичні, книжки і розуміють не тільки Горького або Синклера, але й Гоголя й Островського („від першого акта до останнього тут усе зрозуміле сотні робітників і робітниць“). Що-ж значить ця незрозумілість новітніх белетристів — і що з неї виходить? Чи виходить, що авторам, спустившись з верховин майстерности, треба „знизитися“, спроститися, пристосуватися? Ні! зовсім не елементарний формально Гоголь, і зовсім не пристосовувався до робітничої аудиторії Островський, що здається таким простим. Але справді: ні той, ні цей, творивши, не намагалися „свою освіченість показати“. Ще й ще раз згадується банальна правда: секрет найвищої майстерности в тім, щоб майстерности не було видно. Все можливе — і „обнажение приемов“: але настирливо тикати в очі читачеві їх нагоди письменникові ніби не випадає.

Попередні рядки, певна річ, не мали на увазі навіть поверхові характеристики сучасної російської прози. Автор їх добре знає, що він не згадав ні за Сейфуліну, ні за Бабеля, ні за Леонова, ні за багато інших, що безпорочно заслуговують, щоб їх назвати. Він умісне зупинився тільки на тих рисах цієї прози, які показують, що вона

¹⁾ Н. Асеев, цит. стаття.

ще не вийшла з кризи, ще не знайшла формального шляху. Становище молодшої української прози було ще тяжче, як прози російської. Не тільки тому, що спадщина буржуазної епохи в останньої була багата (Достоевський, Толстой), але й тому, що робота руйнування старих канонів і шукання нових оповідальних форм почалася в ній ще перед жовтнем (модерністи, а надто Андрій Білий, Розанов, Є. Зам'ятин) і деяка „нова традиція“ вже позначилася. Українська проза, що перед революційною добою видвигнула таких визначних художників, як Коцюбинський або Винниченко — „формальної“ революції ще не знала, бо не дуже давно перед тим підпала під вплив модернізму, і то модернізму, що тримався рямців більшої обережності, як по інших літературах. „Просвітянські“ традиції — відповідні почасти до традицій російської народницької белетристики — були живі і ще досить сильні й авторитетні. А крім того всього, чималу роль грало ще й те, що „попутництво“ — за яке так багато доводилося й доводитися говорити російській критиці — на Україні було дуже кволе. Російській революційній прозі зробив початок Борис Пільняк, якого ідеологія „синтез славянофільства и кулаческого нео-анархізма, неонародничества“ (Горбачев), „реакційна романтика“ (Воронский). Початок українській революційній прозі поклав М. Хвильовий, письменник-комуніст, з міцною, хоч і не елементарною ідеологією. Що писати, це українські белетристи знали, може, краще, як їх російські товариші: але як писати, в цій питанні вони були залишені самі на себе, не маючи позад себе нічого, крім ветхих традицій і індивідуалістичного модернізму. Орієнтація на російську революційну прозу була неминуча. Чергові проблеми мистецтва художньої прози були приблизно однакові. І коли можливо тут говорити про „учеництво“, треба визнати, що учні досить хутко емансипувалися від безпосереднього впливу вчителів — і на наших очах починають перемогати вплив, що були зазнали.

Та облишмо поки що загальні міркування і звернімося до конкретних фактів „врожаю 1925 року“ на полі нашої художньої прози. Само собою зрозуміло, що „російський вплив“ не був одинокий і нам доводиться зустрітися ще з іншими впливами. Схарактеризувавши ці факти, ми зможемо ще раз вернутися до загальних питань, вже поставлених попереду, і може зробимо деякі теоретичні підсумки.

(Далі буде)

¹⁾ Див. зб. „Рабочие о литературе, театре и музыке“, сост. Е. Крыловой, Л. Лебединским, Ра - Бе, Л. Толстым, изд. „Прибой“. Лгр. 1926.

П. ХРИСТЮК

Соціальні мотиви в творчості В. Сосюра

(В. СОСЮРА: „СЬОГОДНІ“. ПОЕЗІЇ)

Влучно назвав В. Сосюра нову збірку своїх поезій: „Сьогодні“. Так, дійсно, в ній мова йде про „сьогодні“. Тільки не про „сьогодні“ в ширшому значінні, а про „сьогодні“ Сосюри, чи власне тієї суспільної групи, верстви, сьогоднішні настрої якої він виявляє.

Що було вчора і що ми маємо сьогодні?

Вчора була революція, вогнена, кривава буря, гостра класова боротьба, коли зі зброєю в руках, з кулеметами й „одрізами“ стояла одна класова людська маса проти озброєної другої класової людської маси. То був час, коли, як згадує В. Сосюра —

... на камінь
положив панянку вперше мій одріз;
положив і пана з сивими бровами...

Коли були —

... кругом повстанці.
Коли дзвеніли „і шаблюки і серця“.

А що ми маємо сьогодні?

В. Сосюра настроєний дуже „сумно“, „тоскно“, песимістично. Як ми то покажемо далі — для нього „сьогодні“ — це майже небуття, вмирання, нидіння. Та не будемо йти за Сосюрою. Відповімо на початку сами: яке є дійсно наше радянське „сьогодні“. — Зрозуміла річ, для різних суспільних кол воно різне. Коли відповідати загально, то сьогодні ми маємо продовження класової боротьби в еволюційних формах, в рамках пролетарської диктатури, в капіталістичним зовнішнім оточенні, в сусідстві „липкого“ непу. Кожна класа чи група веде її, звичайно, по-своєму, має своє особливе „сьогодні“. Почнемо з пролетаріату. Яке його „сьогодні“? — Ми знаємо, що робітнича класа України буде сьогодні господарство, змагається до створення нової культури, маневрує в надзвичайно складних внутрішніх і міжнародних обставинах, намагаючись не спустити з ока перспективи світової пролетарської революції.

Які психологічні настрої відповідають такому становищу пролетаріату на Україні (та й в цілому Радянському Союзі?).

Ми знаємо, що, не зважаючи на всі труднощі „мирної“ боротьби, пролетаріат, однак, не тратить віри в свою перемогу, в перемогу соціалізму, бо перед ним стоїть велике класове, інтернаціональне, історичне завдання: звалити старий світ і збудувати новий. Колись також велике, історичне завдання стояло і перед буржуазією. І вона

його виконала, бо повинна була виконати, бо мала для того всі суспільно-господарські й культурні передумови: зруйнувала феодально-поміщицький світ й збудувала свій — буржуазний. Збудує свій світ і міжнародний пролетаріят, хоч би й як важко та довго довелося за нього боротись.

Робітнича класа добре відчуває, що від сьогоднішніх труднощів нема чого вдаватися в розпуку, нема чого розгублюватись. Тим більше, що вони (ці труднощі) не є несподіванка, що про них робітнича класа знала добре і вчора, і перед революцією. К. Маркс кілька десятків років тому писав про те, що пролетаріатові не вдасться одразу організувати соціалістичне суспільство, що він змушений буде перейти через довгу переходову добу. Робітникам доведеться пережити 15, 20, 50 років громадянських воєн і битв народів, щоб змінити суспільний устрій і себе, — говорив він. А оцінюючи досвід європейських революцій 1848 року й намагаючись заглянути в майбутнє та передбачити нерівний, тернистий шлях боротьби пролетаріату за новий суспільний лад, К. Маркс писав: „Буржуазні революції швидко йдуть від успіху до успіху; їхні драматичні ефекти один дужчий од одного; люди й речі здаються неначе оздобленими в діаманти; кожен день захоплений піднесенням, — але ці революції недовговічні: надходить швидко момент, коли вони досягають найвищої своєї точки — і суспільство впадає в довге похмілля раніш, ніж воно встигло тверезо засвоїти собі наслідки доби своїх бурхливих поривів. — Не те пролетарські революції: вони завжди критикують сами себе, раз-у-раз спиняють себе в своїм розвитку, повертаються назад до того, що, здавалось, вже було довершене, щоб почати його знову.

Пролетаріят Радянського Союзу, пролетаріят України „спинив“ сьогодні „себе в своїм“ (додамо — революційнім) розвитку, він „повернувся назад“ — до непу, до того, що „здавалось вже було довершене“, — він повинен і дійсно „критикує“ себе, — але він не має підстав „впадати в довге похмілля“, в розпуку. Навпаки — він критично, тверезо засвоює сьогодні наслідки вчорашніх, бурхливих класових революційних битв.

І зокрема — неп — його не лякає. Бо що таке неп на великім історичнім шляху? В. Сосюра підслухав одним вухом ці бадьорі пролетарські настрої:

Вчора день фронтами океанів,
все чуже — на розстріли, в огонь...
А тепер далеко він за нами,
й замінив рушницю я станком...
... біжать станки рядами,
й біля них такі все, як і я.
Хай пливуть карбовано хвилини,
і життя одмірює мотор,
ми по непу до комуни линею,
і не спинить нас уже ніхто.

(„Сьогодні“. Поема. Стор. 1 — 2)

І ще раз:

„Знає він: од непу стало лучче.
Хоч спочатку й никла голова...
Получає гарну він получку...

(„Воно“. Поема. Стор. 31)

Таке „сьогодні“ нашої пролетарської класи. З ним зв'язане й „сьогодні“ сільського пролетаря, селянина незаможника й середняка. Правда, відносини тут, на селі, складніші; життя сільського пролетаря, наймита важке: його надії на те, що революція одразу загоїть його рани — справдилися дуже малою мірою. У зв'язку з цим і його настрої сьогоднішні не такі ясні, не такі виразні, не такі надійні, як у міського пролетаря, що веселить себе фабричними гудками, що набирає певности у розмірній велетенській праці „моторів“ — машин. Але і на селі немає підстав для „тяжкого похмілля“ — для психологічної реакції, для безнадійних настроїв.

А яке „сьогодні“ нової буржуазії (непманської), що потроху обростає пушком? Інтелігентських суспільних груп? — Звичайно, інше, але також не безнадійне. Дрібна буржуазія (на селі і в місті), „непманія“, здається, не має підстав для особливої туги, для безнадійного, чорного песимізму. І як подивитись на неї сьогодні, — то вона не дуже й сумує. Правда, непмани лають радянську владу за великі податки, скаржаться гіркенько, що не „дають“ їм розгорнутись, виявити на весь зріст їхні „творчі“ сили (мовляв — в інтересах тієї-ж самої радянської влади). Принаймні і В. Сосюра в своїх поезіях свідчить, що непмани живуть сьогодні не погано: одягнені, взуті, нагодовані, випечені й навіть і духову страву мають, як і раніш — до пролетарської революції:

... й непманки піяніно
крізь стіни чую я, —

зауважає він.

Одне слово: непман не розпускає слини, не пхінькає. Перспективи у нього, правда, не „безмежні“. Від пролетарської революції, від світової — так — рукою не одмахнешся. Та й „своя“ — радянська влада може ще „мацнути“. Але — коли то буде! А тим часом нічого. Можна жити.

А інтелігенція? Яке її „сьогодні“? Певна річ — далеко їй до непманів, до хазяїнуватого куркуля, навіть — частенько — і до кваліфікованого робітника. Гірко доводиться. Заробітня плата невелика. Житлова криза: і тісно, і брудненько, і холодненько. На чистенький ковнірчик часом і здобудеться, а вже що до іншого — так бігає на морозі в „демі-сезоні“. Ось як скаржиться В. Сосюра:

... А там, у маленькій кімнаті
так холодно й тоскно мені.
Прийду, а в кімнаті темно...
Ах, жити не можна гірше...

(„На розі“ стор. 106)

Тут, безперечно, є деякий ґрунт для „мінорних“ настроїв. Одначе, треба зараз-же внести коректив: не всім отак гірко живеться, не всім однаково. Деякі групи інтелігенції дійсно живуть так, що „гірше вже не можна“; до них, між іншим, належать і деякі українські поети й письменники (зовсім, звичайно, незалежно від того, талановиті вони чи ні), — вчителі й безробітні інтелігенти — також. Натомість є й такі групи — спеці в першу чергу, — що живуть зовсім

не погано. Тут ціла купа „несправедливостей“: спиртний агент збирати оголошення для журналів і газет „виробляє“ (на відсотках) до 200 карбованців і більше на місяць; бухгалтер „першого“ чи навіть „другого“ рангу десь у тресті чи в банку — 150 і 200 карбованців, — а якийсь відомий професор, муж учений, білий і лисий від тої вчестости — одержує всього десь біля 70 карбованців — „по штату“. — Але загалом беручи, наша радянська інтелігенція має не погані перспективи. Як не як, а робота на третьому — культурному — фронті розгортається. Оцінювання роботи підвищується. Суспільне становище інтелігента — і культурника і фахівця — на очах поліпшується. Колишні „політичні“ гріхи, скакання в контрреволюційну „гречку“ забуваються. Інтелігенція, робітники розумової праці органічно вносять в сучасне радянське суспільне життя.

Отже „сьогодні“ інтелігенції хоч часом і гіркеньке, але з певною надією на „завтра“.

І от, в той час, коли після жахної руїни, викликаной імперіялістичною війною, горожанською боротьбою та голодом, тонує нашого життя підвищився й зміцнів, коли поветали перед робітничою класою нові, надзвичайно складні та важливі завдання, коли народжується нова й могутня романтика праці, романтика культурної творчости, знання, романтика пізнання дійсности, що нас оточує, — в цей самий час В. Сосюра виявляє глибокі настрої психологічної реакції, розгублености, повної безпорадности. Лише в першій вірші (в цитованій вище поемі — „Сьогодні“) він підслухав цей бадьорий тонує життя, та в трьох дальших віршах („Хлопця“, „Шахтёр“ і „Воно“) не розриває з ним. В решті-ж віршів — В. Сосюра співає безнадійно, жалібно, безпорадно.

Колись —

Грози йшли і серце підганяли...

А тепер —

Дні нові беззоряні настали...

(стор. 95)

Сумує він

Невже такі „беззоряні“ — запитаємо від себе. Сосюра запевняє, що не то що беззоряні, а навіть і зовсім якісь непевні, химерні, остільки порожні й безмістовні, що падає всякий інтерес до життя:

Чи є в житті яка мета,
чи люди ми, чи тіні.
А може тут і там, і там —
один туман осінній.
За руки я тебе беру,
кажу, і слово тоне:
бо кожне слово, кожний рух
лиш вигадка, омана

(стор. 104)

Втративши всяку здатність відчувати реальне життя, В. Сосюра (чи, власне, його безнайменні „герої“) снять переживаннями минулої

революційної романтики, удаючи з себе великих „трагіків“ та „самотників“ (в „маленьких“, „холодних“ кімнатах):

Стою я, такий самотній.
Нічого не чую, не знаю...
(„Легенда“ стор. 40)

Шумлять мені тополі
Так сумно. Стежка і хрести....
(стор. 77)

Минуле й сучасне у них — розірвались. Між „вчора“ і „сьогодні“ немає у Сосюри органічного зв'язку. Минуле лише роз'ятрує його рани, надломлює вкінці хвору від сучасного психіку. Підіймається місяць над містом, заглядає в вікна — до поста — викликає в його уяві привиди минулого, картини колишніх революційних подій та пригод, — що гостро вражають поета своїм контрастом з сучасністю:

... рейки, холодні вагони...
та з піснями нам тепло було...
А тепер я один.
(стор. 78 — 79)

Думи — мої мрії, зорями червоні,
Чому, як згадаю, жаль на вас бере.
На ланах далеких одцвіли дороги...
Думаю, блукаю, зустрічають друзі...
... але я самотній.
(стор. 87)

Між иншим, подібних песимістичних настроїв шукає В. Сосюра і в російських письменників (в збірнику він подає вірш Гр. Петнікова — „Казка про Могуль Мегері“).

Одне слово — нидіння, кигління, апатія. Або, як каже В. Сосюра про себе і своїх „героїв“:

Умирає ми кожної хвили,
тільки спомини вічно живуть.
Тільки снім, тільки мрієм про себе.
може це і не — ти і не — я...
(Стор. 68)

Звідси повне зневір'я у своїх силах і сподівання якогось таємничого незрозумілого чуда:

Чекаю якогось чуда,
іду... а чуда нема...
А там, у маленькій кімнаті
так холодно й тоскно мені...
(„На розі“)

Сосюрі „тоскно“. Він жде „чуда“ і не помічає, що те „чудо“ твориться на його очах — не вигадане, а реальне чудо; він не звертає жадної уваги на те, що їздив ми вже не „в холодних вагонах“, що неможливо поволеньки стає на ноги, що збільшується рік за роком наша фабрично-заводська продукція, що робітничі та селянські діти ходять вже до школи, що народжується нове життя... В містах він

бачить лише болячки сучасного нашого життя: голодних, голих дітей („пацанів“), проституцію, непманів. Непман дратує, злостить В. Сосюру. Більше — він його гнітить, тисне, душить. Взагалі вся сучасність гнітить Сосюру; незрозуміле, темне, холодне „сьогодні“ розчавлює його.

В чім же справа? Звідкіль іде оця розгубленість, зневір'я в житті? Зрозуміла річ, ходить тут не про В. Сосюру, а про ту сукупну (нехай і невеличку) групу, чиї настрої В. Сосюра виявляє у своїх поезіях. Що-ж це за група й чому вона не живе, а „умирає кожної хвили“?

Група ця виходці з незаможницького та середняцького українського села, якими поповнений й поповнюється ще й нині шар сучасної української інтелігенції. Тернистим, плутаним шляхом ішли ці „виходні“. Підчас революції були вони і в „петлюровцях“ і в „зелених“ і „взагалі“ в „повстанцях“, — а потім стали „більшовиками“, а нині — багато з них — комуністи. Саме про цю групу виходнів і співає й В. Сосюра.

Вся їх трагедія в тому, що ввійшли вони у вир класової боротьби стихійно, без належного розуміння подій, без революційного „стажу“, без непохитної, виразної класової свідомості. Через це і переходили в боротьбі від одної революційної сили до другої. Інколи точнісінько, як той хлопчик у В. Сосюрі, що на початку бився завзято у повстанських загонах, проти більшовиків, а потім став маленьким більшовиком:

... Вітер і намети...
Хлопчик по землі
тягне кулемета, —
дванацять літ...

Захопили в полон червоні.
— Я й червоним буду служити.
— Добре.
— Служи.
А воно-ж таке маненьке,
Йому горобців ганять.
Поводи захопило у жменьку.
Командиру сідлає коня...

(„Воно“. Поема. Стор. 27 — 28)

До речі, у вірші Сосюри оцей „пацан“ — оце хлоп'я — з „кирпатим обличчям, в червоному кашкеті“, виросло в революційній грозі — „само — грози шматок“. Тепер це не „пацан“, а свідомий пролетар:

Тільки прийде з роботи, з заводу,
і до клубу невмитий біжить...

Увесь горить, захоплений працею.

А от Сосюра поводитьсь зовсім инакше. Він ніяк не може забути, що він був колись „у петлюровцях“, він і досі картає, мучить себе за це:

Одступала гвардія червона,
й робітник стріляв в робітника...
Скільки днів погасло, промайнуло...

Та не можу й досі я забути,
 як я міг піти на перші гули
 не на нашу робітничу путь.
 От чому ні ласка, ні утома
 Не дають забутися мені,
 Хоч прийшов червоним я додому,
 як і всі, з зорею на чолі.

(„Сьогодні“. Поема, стор. 9 — 10)

Оце каяття гнітить, надламає психіку й волю героїв Сосюри. А до того-ж ще й нерозуміння ні подій в минулому, ні сучасних обставин. Що до минулого, то В. Сосюра й досі не знає, чого він був у „петлюровцях“ і дає зовсім несерйозні пояснення („Пішов я тоді до Петлюри, бо у мене питань не було“ — стор. 71, — або — „Тебе сотенний зігвалтував, і я в петлюровці пішов — помститись за мою любов“ — стор. 103).

Далі. Участь — щира, безпосередня — в революційній боротьбі породила в цих виходців романтичний революційний настрій: — високий, але елементарний. З таким настроєм вони увійшли і в революційні будні, де — замість сподіваного світлого, сонячного раю — є голодні діти, непмани, проституція, злидні. В. Сосюрі хочеться крикнути (коли він бачить „босого пацана на морозі і поруч вгдованого непмана в хутрах“):

Послухай, чуєш ти, непман,
 ану давай горлянку!...

(стор. 99)

Але сьогодні вже не можна брати непмана „за горлянку“, не можна полювати на вулицях міста з одрізом за „буржуями“... Сьогодні —

ладнатись треба вже не так.

(стор. 95)

А „герої“ Сосюри не можуть отак — по новому — „ладнатись“, їхні суспільні позиції слабенькі, заробітки паганенькі: куди їм до непманів, спеців і навіть кваліфікованих робітників. Вони живуть в злиднях. Звідси й їхня революційність, звідси — їм все ще „хочеться червоним терором все запалити“ (стор. 55). А до того-ж — вони ще й не вміють мислити діалектично: беруть суспільні явища не в їхньому розвитку, становленні, а метафізично, примітивно. Все — або нічого. Сьогодні — або ніколи. Коли сьогоднішній день не справдив їхніх надій, вони беруть під сумнів і вчорашній день, губляться в оцінці подій, деморалізуються:

Одшуміли межі, одзвеніли межі...
 Полягли смугляві, юні поляглі...
 І за що — не знаю... Я уже й не встежу...

(стор. 14)

Щоб з'ясувати собі сучасне й минуле, отакі герої кидаються до газети:

Я куплю „Вісти“, літери маненькі
я печу очима...

(стор. 94)

А треба не „Вістей“, не газети. Треба засісти за серйозну книжку, за науку, бо лише за її допомогою можна перемогти психологічно неп, зрозуміти минулі події й сучасну добу, створити замість революційної, до того-ж ще й примітивної романтики — романтику праці, романтику довгої, впертої боротьби за великий ідеал, — бо лише за допомогою науки — можна виробити замість метафізичного, діалектичний світогляд.

Отже, з села йде в лави інтелігенції, в тім і в лави компартії — сирий суспільний матеріал. Про настрої і пекучі потреби його й сигналізує В. Сосюра. Цьому „матеріялові“ і цій суспільній групі треба дати місце в житті. Коло нього треба працювати. Його треба виховувати, вчити. Бо він гнеться під вагою сучасного життя, деморалізується, скиглить в той час, як життя потребує багацько культурних сил.

Ще кілька слів про самого Сосюру, про характер його творчости. Що в нього гарне — так це щирість. Але поруч неї іде частенько надто вже великий примітивізм в обробленні фабули та в образах, а інколи й звичайнісінька міщанська сентиментальність. Така „поезія“ як —

Не можу пригадать тепер,
ніяк забуть не можу,
як ти могла, як ти могла
не бути тоді моєю...
Казала: — Все мені роби,
Я - ж тільки брав за груди...

(„Як ти могла“. Стор. 109)

така поезія навряд чи стане за „засіб організації“ або хоч „пізнання життя“. Пригадується оповідання Мопасана на аналогічну тему. Але яка колосальна різниця в обробленні цих тем і в художній вартості творів!

Або такий „образ“:

На шумному розі книгарня,
Не раз я заходив туди,
бо в ній одинока й гарна
касірша чорнява сидить...
Щоб довго дивитись на неї —
я - б цілу книгарню купив.

(„На розі“ — стор. 105).

Загалом же — поезії В. Сосюри (як і „герої“) на добру половину є сировий матеріал. Думки, образи — не завжди виразні. Побутові малюнки нагадують інколи хроніку (хоч і є дуже влучні місця).

Висновок: — Сосюри не треба „вмирати кожної хвили“, не треба дуже вже „сумувати“ та „філософувати“ про „мету життя“, — а натомість — треба працювати і вчитися. Тоді він зуміє глянути на дійсність глибше: очима робітничої класи, а не очима невеличкої суспільної групи — частини інтелігенції, що тільки-но вийшла з села й не здолає орієнтуватись серед сучасних складних суспільних відносин.

Тургенєв і Шевченко

Цю замітку викликала стаття Михайла Мочульського „Літературні паралелі (Шевченків „Сон“ і „Призраки“ Тургенєва)“, видрукувана в № 3 „України“ за 1924 рік (ст. 62-70).

Спираючись на слова акад. М. П. Дашкевича: „цікаво було-б зіставити деякі картини „Призраков“ зі „Сном“ Шевченка, який вони трохи нагадують поетичним задумом“¹⁾, Мих. Мочульський пішов далі і в своїй статті спробував відповісти „відки міг взятися генетичний зв'язок між поемою „Сон“ і фантазією „Призраки“. Для того Мих. Мочульський, зупинившись коротко на стосунках Тургенєва й Шевченка (за матеріал стали відомі спогади Тургенєва) і визнавши, що „знайомість обидвох письменників була принагідна; вони стрічались з собою „довольно редко“ і про якісь більше тісні, інтимні, приятельські відносини між ними не могло бути мови“ (ст. 62), підносить кілька постулатів, яких довести неможливо, і на їх підставі робить усі дальші побудування й висновки. Постулати ці такі: „Що Тургенєва мусів цікавити Шевченків „Сон“ вже хоч-би з огляду на роллю, яку відіграв він у долі поета,— немає найменшого сумніву. Майже напевно можна сказати, що копію „Сну“ доставила Тургенєву Марія Марковичева. Що Тургенєв дійсно читав „Сон“ і що зробив він на нього сильне вражіння, на те найліпшим доказом сліди впливу „Сну“ на його фантазію „Призраки“ (ст. 63). І розвиткові останньої частини цих тверджень присвячено всю статтю Мих. Мочульського.

На мою думку питання про стосунки Тургенєва і Шевченка, так само і про вплив „Сну“ на „Призраки“ Мих. Мочульський не розв'язав остаточно, а в другій своїй частині питання це зовсім перече. Про це я й хочу говорити в цій замітці.

1

Почну з біографічного моменту—вияснення хронологічних дат і характеру знайомости Тургенєва й Шевченка. Мих. Мочульський говорить про це глухо: „Тургенєв познайомився з Шевченком найправдоподібніше завдяки Марії Марковичевій (Марко Вовчок) після повороту поета з заслання, значить між 1858 і 1861 р.р.“. Сам Тургенєв каже, що перше побачення їх „произошло вскоре после его возвращения в Петербург, зимою, в студии одного живописца, у которого Тарас Григорьевич намеревался поселиться“²⁾ і що він „приехал

¹⁾ Н. П. Дашкевич. Статьи по новой русской литературе. Пгр. 1914, ст. 681.

²⁾ Русские Пропилеи, т. III ст. 233.

в Академію вместе с М. А. Маркович..., которая незадолго перед тем тоже переселилась в нашу северную столицу". Коли взяти на увагу, що М. О. Марковичева приїхала до Петербурга на самім початку 1859 року, а з Шевченком познайомилася 24 січня 1859 року (див. посвяту вірша „Марку Вовчку“ — „На память 24 генваря 1859“), ми легко дістанемо дату *ante quo*. А найпевніше, що знайомість відбулася в середині лютого 1859 р.¹⁾

23 березня 1859 року Тургенєв виїхав з Петербурга до свого маєтку повернувся наприкінці квітня і, після прощального обіду в Дюссо, виїхав за кордон. Знов в Петербурзі він був між 23 — 28 листопада 1859 року і цього разу до кінця квітня 1860 року. Другий приїзд його до рідного краю припадає на квітень 1861 року, коли Шевченко вже помер²⁾.

Таким чином, ми дістаємо хронологічні рямці стосунків Тургенєва й Шевченка. Як видно, вони, ці стосунки, справді не могли бути ні довготривалими, ні надто оживленими.

Здебільшого зустрічалися вони в В. Я. Карташевської, в домі якої, як каже Тургенєв, „по вечерам часто собиралась... группа малороссов, с'ютившаяся тогда в Петербурге“. „Шевченко, — пише Тургенєв, — познакомившись с г-жою Кар-ской, стал посещать ее чуть не каждый день“³⁾.

І. С. Тургенєв „очень заинтересовался малороссийскими вечерами, устраиваемыми у нее в доме, и просил позволения посещать их“⁴⁾, приєднавшись, таким чином, до гуртка, осередком якого були Жемчужникови, Костомаров, Білозерський, Шевченко, Анненков і ин.

Про цей гурток Тургенєв згадує у першому таки з листів до В. Я. Карташевської, що дійшли до нас; лист починається так: „Ну-с, любезнейшая Варвара Яковлевна, что поделываете Вы со всем семейством и со всем милым Малороссийским Вашим мирком?“⁵⁾. І в кінці листа він запитує: „Что делают Шевченко, Ваш брат⁶⁾, Ваш муж, Белозерский, Надя⁷⁾...“.

В своїх спогадах про Шевченка Тургенєв згадує, що поет навідав його кілька разів, „но о своей изгнаннической жизни говорил мало; лишь по иным отрывочным словам и восклицаниям можно было понять, как солоно оно пришлось ему и какие он перенес испытания и невзгоды“⁸⁾. „Он мне показал крошечную книжечку, — пише далі Тургенєв, — переплетенную в простой дегтярный товар, в которую он заносил свои стихотворения и которую прятал в голенище сапога,

¹⁾ Отже треба виправити відповідну дату в Н. М. Гут'єра („Хронологическая канва для биографии И. С. Тургенева“ СПб. 1910, ст. 37), який кладе цю знайомість на листопад 1858 року, посилаючися чомусь на ті самі „Воспоминания“ Тургенєва.

²⁾ Біографічні дати взято із згаданої вище „Хронологической канвы“ Н. М. Гут'єра.

³⁾ Це стверджує і сама В. Я. Карташевська; пор.: „Он приходил часто по вечерам, говорил откровенно о своей неудачной и загубленной жизни; читал мне стихи“ (В. Я. Карташевская. Из воспоминаний о Шевченко. — Киевск. Стар. 1900 № 2, стр. 61 — 63). З В. Я. Карташевською Шевченко познайомився, мабуть, 14 квітня 1858 р. (див. Т. Шевченко. Дневник. Харьк. 1925, ст. 151).

⁴⁾ Голос Минувшего, 1919, № 1 — 4, ст. 209 — 210.

⁵⁾ Ibid, 211 — 212. Лист з Спасского від 31-го березня 1859 року.

⁶⁾ М. Я. Макаров.

⁷⁾ Дочка В. Я. — Н. В. Карташевська.

⁸⁾ Русские Пропилеи, III. 234.

так як ему заперщено было заниматься писанием; показал также свой дневник, веденный им на русском языке, что немало изумляло и даже несколько огорчало его соотчичей; рассказал свои комические отношения с двумя-тремя женами киргизов, бродивших около места его заключения — и сознался в вынесенном им оттуда пристрастии к крепким напиткам, от которого он уже потом до самой смерти отвыкнуть не мог“.

Про зустрічі Тургенева з Шевченком в другому періоді їх знайомости до нас дійшли тільки уривчасті відомості. Сам Тургенєв в листі до М. О. Марковичевої з Петербурга, від 6-го січня 1860 року повідомляє, що „малоросов здешних¹⁾ я вижу, но не так часто, как в прошлом году, особенно Шевченка. Он, говорят, написал какую-то неудачную поему“²⁾. Але слідом за тим почалися відомі клопотання про визволення з панщинної неволі родичів Шевченкових³⁾ і ці зустрічі стали частіші. Так, 20 березня, саме в день засідання Комітету Литературного Фонду, Тургенєв пише до тої самої М. О. Марковичевої: „я часто вижусь с Шевченко, с Карташевскими“⁴⁾.

До того самого часу, мабуть, стосуються і спогади П. П. Фета, який повідомляє, що „раз или два в бытность... у Тургенева в Петербурге... видел весьма неопрятную серую смушковую шапку Шевченко на окошке, и тогда же, без всяких задних мыслей удивлялся связи этих двух людей между собою“⁵⁾.

До цього-ж часу відноситься і одинокий, що дійшов до нас, лист-записка Тургенева до Шевченка такого змісту: „Любезнейший Тарас Григорьевич! Вы желали познакомиться со Спешневым: он у меня завтра обедает — приходите. Мы все (и он разумеется) будем очень рады видеть Вас. До свидания“⁶⁾.

¹⁾ Цеб-то гурток, що збирався в В. Я. Картошевської.

²⁾ „Минувшие годы“ 1908, серпень, ст. 81. До речи, про цю „невдачу поему“ Тургенєв згадує і в своїх споминах. „Во время своего пребывания в Петербурге, — пише він, — он додумался до того, что не шутя стал носиться с мыслью создать нечто новое, небывалое, ему одному возможное, именно: поэму на таком языке, который был бы одинаково понятен и Русскому и Малороссу; он даже принялся за эту поэму и читал мне ее начало. — Нечего говорить, что попытка Шевченка не удалась и именно эти стихи его вышли самые слабые и вялые из всех написанных им: бесцветное подражание Пушкину“. (Русские Пропидаи III. 235). Юрій Нікольський, зауваживши, з цього приводу, що „вероятно что-нибудь Тургенев спутал“, висловлює здогад, що „Тургенев мав на увазі який-небудь російський вірш Шевченка, прим., „Слепая“ або „Тризна“ („Безталанний“). Особливо до останньої підходять слова Тургенева, що це є найслабіші і наймлявіші з усіх (віршів), що він (Шевченко) написав безбарвне наслідування Пушкина“. (Тургенєв и писатели Украины. Русская Мысль. 1914. № 7, ст. 113). Що здогад Ю. Нікольського помилковий, видно хоч-би з того, що „Тризна“ написана 1843 року і видрукована (під заголовком „Безталанний“) в „Маяку“ 1844 року. Тим часом Тургенєв говорить про нову поему, яку Шевченко писав наприкінці 1859 року. Нам здається, що поемою тою може бути тільки „Марія“, писана в жовтні-листопаді 1859 року. До „Марії“ до речи підходить і згадка про Пушкина. Тургенєв мусів мимоволі згадати аналогічний сюжет Пушкинової „Гаврилиады“ і побачити в поемі Шевченка „наслідування“.

³⁾ Див., прим., з цього приводу лист Тургенева до А. А. Оболенського в Київській Старині 1892 р., № 2, ст. 320 і статтю акад. С. Єфремова: „Поет і плантатор“ (Шевченко та його доба. I. Київ, 1925, ст. 80 — 98).

⁴⁾ „Минувшие Годы“. 1908, серпень, ст. 82.

⁵⁾ А. Фет. Мои воспоминания. 1878 — 1889, М. 1890, ст. 367.

⁶⁾ М. К. Чалый. Жизнь и произведения Тараса Шевченка. Киев, 1882, ст. 131. Записка не датована, але відноситься до березня-квітня 1860 року: Н. А. Спешнев.

Вийшовши за кордон, Тургенєв час від часу цікавився Шевченком, передавав йому поклони: „Поклонитесь Шевченке и Белозерскому. Каково читал Шевченко на публичном чтении и какой произвел эффект?“...—питався він М. Я. Макарова¹⁾. „Что поделывает Шевченко?“—питався він трохи пізніше²⁾. І нарешті на смерть поетову озвався Тургенєв досить стримано. Прим., В. Я. Карташевський він писав: „Известие о смерти Шевченко меня опечалило; бедный, не долго пользовался свободой. Воображаю, какое это впечатление произвело во всем малороссийском мире³⁾. А О. І. Герцена Тургенєв просив умістити в „Колокол“ некролог поета в таких виразах: „Скажи два слова в „Колоколе“ о смерти Шевченко. Бедняк уморил себя неумеренным употреблением водки. Незадолго перед смертью с ним случилось замечательное происшествие: один исправник (Черниговской губернии) арестовал его и отправил, как колодника, в губернский город за то, что Шевченко отказался написать его портрет масляными красками во весь рост. Это факт“⁴⁾. Я умисне не коментував наведених вище окремих висловів Тургенєва про Шевченка: так дуже виразно вирисовується їх невелика питома вага. Тургенєв не тільки був мало знайомий з Шевченком; він цікавився ним в найменшій мірі—звідци виходять і ті численні помилки, неточності й неясності, що розсипані в його спогадах майже на кожному кроці.

Тургенєв був майстер літературного портрету; він мав величезну пам'ять і через багато років відтворив, прим., детальну картину літературного вечора в Плетньова. І в спогадах про Шевченка Тургенєв дає портрет поета—і це місце найцінніше для біографа. Переходячи до фактів, Тургенєв одразу допускається кількох помилок, переказуючи те, що недосить виразно відбилосся йому в пам'яті, те, нарешті, що йому доводилося чути від інших і що час значно спотворив. Вище вже відзначене непорозуміння з „украино-русской“ поемою Шевченка. Тургенєв пише, що „едва-ли кто-нибудь из нас признавал за ним громадное, чуть не мировое значение, которое, не обинуясь, придавали ему находившиеся в Петербурге малороссы“;

в січні 1860 року разом з Н. Н. Муравйовим виїхав з Іркутська до Петербурга і приїхав туди мабуть аж у березні, а Тургенєв виїхав з Петербурга в кінці квітня. До речі в зв'язку з цією запискою Тургенєва цікаво зупинитися на особі Н. А. Спешнева, петрашевця-комуніста, що не притягав до себе, скільки відомо, уваги шевченкознавців; лише недавно про Спешнева мимохідь згадав П. Філіпович (До студіювання Шевченка та його доби—Шевченко та його доба. Збірник перший. Київ 1925, ст. 11—12), зауваживши: „не знаємо, чи відбулося побачення Шевченка з Спешневим—очевидно в Тургенєва вони зустрілись, для нас важливий самий факт безперечного інтересу Шевченка до постаті з Петрашівців може найвидатнішою“. Не позбавлено було-б інтересу—на підставі спеціальних дослідів про петрашівців та Спешнева (В. І. Семецького, В. Лейкиної) вирізнити в учінні останнього моменти, що приваблювали й цікавили Шевченка. Але це вже тема спеціального етюду.

¹⁾ Лист з Парижа, від 7-го листопада 1860 р. Див. „Первое собрание писем И. С. Тургенева“. СПб. 1883, ст. 82.

²⁾ Лист до М. Я. Макарова з Парижа 23 січня 1861 р. Ibid, ст. 87.

³⁾ Лист з Парижа від 14/26 березня 1861 року; див. Голос Минувшего, 1919 № 1, — 4, ст. 215.

⁴⁾ В. П. Батуринский, А. И. Герцен, его друзья и знакомые. Том I СПб. 1904, стр. 126; курсив Тургенєва.

але величезного значіння надавали Шевченкові, прим., і Добролюбов і Григор'єв і, нарешті, Герцен, що в розмові з К. Ф. Юнге зауважив про нього: „Він тим великий, що він цілком народний письменник, як наш Кольцов, але він має далеко більше значіння, як Кольцов, бо Шевченко також політичний діяч і був борцем за волю“¹⁾. Тургенев каже, що „он держал себя осторожно, почти никогда не высказывался, ни с кем не сближался вполне: все словно сторонкой пробирался“. Але хіба це підходить до Шевченка, який ганив Пушкіна за „Полтаву“ і бачив у Кочубеї тільки викажчика, який на вечорі в Білозерського, редактора „Основа“, potwierджував „мнение одного заезжего Слав'янина-Галичанина, что всякая политика безнравственна, что ради политических соображений совершались и совершаются все неправды и из них проистекают все злосчастия племен и народов, почему для государства самое лучшее не имеет никакой политики“²⁾, який на вечірці в приятеля спішить довести йому, що „Некрасов не только не поэт, но даже стихотворец аляповатый“³⁾. Хіба можна сказати, що Шевченко ні з ким не зійшовся близько, він, що в його щоденнику рясно згадок про зовсім противне: про швидкі зближення на недовгий час.

Не спиняюся тут на знаменитих словах про те, що „читал Шевченко очень мало“: двічі я мав нагоду висловлюватися з цього приводу і двічі доводити цілковиту безпідставність подібних зауважень⁴⁾.

Вся сукупність наведених помилок найлучче potwierджує, як здається, нашу тезу, що Тургенев, кінець-кінцем, Шевченком цікавився в дуже малій мірі. Сам Тургенев розповідає про один випадок свого життя, коли йому довелося давати в III Відділі свідчення в „грубій, оправленій зшитку“; на питання, — з ким, де, в яких обставинах ви були знайомі, — він відповів: „коли-б цілий цей зшиток списати поздовж і поперек, то не стало-б місця, щоб умістити самі лише імена всіх тих, кого я знав, живши, і тому відповідати на питання про моїх знайомих нема мені фізичної можливості“⁵⁾. Тургенев тут, в своїм оповіданні, певна річ, кокетував, але, в кожному разі, знайомих він мав надзвичайно багато. Чи-ж дивно, що в спогадах про менше близьких із них він збивався і помилявся, надто там, де треба було переказати не особисте зверхне вражіння, але факти.

Є й ще одна відповідь, що, між иншим, з'ясовує і самий тон споминів Тургенєва — трохи згідний, що якимось підкреслював ту відстань, яка відділяла його, Тургенєва, від Шевченка. Цим поясненням може бути різниця в соціальному становищі цих двох натур. Тургенєву — панові-лібералові, представникові передової групи молодого російського дворянства — мусів здаватися чужим, диким і незрозумілим поет-селянин, який що-йно вернувся з далекого й тяжкого

¹⁾ Е. Ф. Юнге. Воспоминания (1843 — 1860) ст. 355.

²⁾ Споминки про Шевченка Я. П. Полонського — Т. Г. Шевченко. Кобзар у Празі 1876, ст. XII.

³⁾ Т. Г. Шевченко. Дневник, Харьков 1925, ст. 150.

⁴⁾ Див. І. Айзеншток. Замітки про Т. Г. Шевченка — Червоний Шлях 1923 № 8; Т. Г. Шевченко. Дневник. Харьков 1925, ст. XIX — XXIV.

⁵⁾ Н. А. Островская. Воспоминания о Тургене́ве, Тургеневский сборник под ред. Н. А. Пиксанова. Пгр. (1915) ст. 70.

заслання, а проте не втратив свого „я“, зберіг повною мірою класове чуття й свідомість. Ця різниця станів з одного боку приваблювала Тургенева, імпонуючи йому своєю екзотичністю, з другого — не давала йому близько зійтися з Шевченком, який і тоді ще „являл весь облик казака с заметными следами солдатской выправки и ломки“.

Неподібність цих двох натур зауважили й сучасники, і, прим., П. П. Фет дає її пояснення, до певної міри по суті схоже на моє. „В сущности, — пише він, — Тургенев был избалованный русский барич, что, между прочим, с известной прелестью отражалось на его произведениях. Образования и вкуса ему занимать было не нужно и вот почему познакомившись с тенденциозными жалобницами Шевченко, я никак не мог в то время понять возни с ним Тургенева. Впрочем, несмотря на мою тогдашнюю наивность, мне не раз приходилось изумляться отношениям Тургенева к некоторым людям“¹⁾.

II

Вже з наведених фактів видно, яка сумнівна гадка, що „Сон“ Шевченка міг вплинути на „Призраки“ Тургенева. Твердити категорично, — як це робить Мих. Мочульський („немає найменшого сумніву“), — що „Тургенєва мусів цікавити Шевченків „Сон“ вже хоч-би з огляду на ролю, яку відіграв він у долі поета“²⁾, я-б не зважився: факти, навпаки, показують, що Тургенєв порівняно мало цікавився Шевченком і з його минулим і з цілою долею його був знайомий тільки з оповідань поетових та з тих поголосок, що ходили про нього серед громадянства (це видно хоч-би з того, як мало і якими загальними рисами переказує Тургенєв зміст своїх розмов з Шевченком і оповідань останнього).

Так само непевним видається мені і друге твердження Мих. Мочульського: „майже напевно можна сказати, що копію „Сна“ доставила Тургенєву Марія Марковичева“³⁾. Не так, як багато інших творів Шевченка, „Сон“ дійшов до нас тільки в дуже небагатьох і при тім уривчастих списках і поширитися йому, очевидно, заважала саме та сумна роля, яку ця поема відіграла в житті поетовому. В інтересах поета і його близьких друзів було не давати „Сну“ поширитися після здобутого на таку тяжку силу повернення Шевченка до Петербурга. А тому мало правдоподібно, щоб Тургенєву могла доставити копію „Сну“ М. О. Марковичева (яка, додам, сама повинна була десь діставати цю копію). Я свідомий, що це моє твердження оперте не на фактах, а на гіпотезах і логічних висновках, але хіба категоричне твердження Мих. Мочульського не є тільки гіпотеза, ще й до того гіпотеза дуже сумнівна?

¹⁾ А. Фет. Мои воспоминания 1848 — 1889. М. 1890, ст. 367. Щоб до краю вичерпати матеріал, що є в моїм розпорядженні, про стосунки між Тургенєвим і Шевченком, зауважу, що в бібліотеці останнього, як видно з „Описи книг, принадлежавших Т. Г. Шевченко“, знаходилося дві книжки: „43. Повести и рассказы И. Тургенева 3 ч. СПб. 1856, 8, 3 кн. с надписью автора, 44. Записки Охотника Тургенева 2 т. СПб. 1859, 8, 1 кн. с надписью автора“. (І. Айзеншток. Замітки й матеріали про Шевченка. III, Книгозбірня Т. Шевченка. Червоний Шлях 1923. № 8, ст. 237).

²⁾ Україна 1924, № 3, ст. 63.

³⁾ Op. cit. 63.

Нарешті, третім, найважливішим аргументом є „сліди впливу „Сну“ на фантазію „Призраки“. Відзначивши, цілком справедливо, що „важним фактором у творчості Тургенєва... були його записки“, Мих. Мочульський каже далі: „Він любив нотувати свої безпосередні враження, спостереження та думки, що несподівано... були в його мозку, на шматочках паперу й пильно зберігав ті записки в своїй теці. Чим для артиста-малюра ескізи, етюди з природи, з яких він користується, коли малює більшу картину, тим для Тургенєва були згадані записи, коли він брався за більшу роботу“¹⁾. Яко приклад, наводиться уривок зі спогадів Тургенєва про Станкевича, що в трохи зміненому вигляді вийшов у „Призраках“, а потім іде ряд текстуальних зближень окремих місць Шевченкового „Сну“ з подібними місцями з „Призраков“. Про корисність і вартість таких зближень мова буде далі. А тут спинимося коротко на творчій історії („Entstehungsgeschichte“) „Призраків“, оскільки це має значіння для дальшого²⁾.

Кажучи про те, що Тургенєв використав в „Призраках“ уривок із спогадів про Станкевича, Мих. Мочульський зауважує: „Оця записка (1856 року) пролежала в теці Тургенєва до 1863 року і аж у тім році зужиткував він її в „Призраках“ (ор. cit. 63)“. Увага ця заснована, мабуть, на тім, що „фантазія“ Тургенєва позначена 1863 роком, — неслухня. Задум „Призраків“ і первісні начерки належать до значно ранішого часу і, приміром, „уже осенью 1855 года замысел окреп настолько, что Тургенев мог уже обещать рукопись к половине декабря“ (див. Пиксанов, ор. cit. ст. 169). До цього самого часу відноситься і заява Тургенєва А. В. Половцеву, що „Призраки произошли случайно: у меня набрался ряд картин, эскизов, пейзажей. Сначала я хотел сделать картинную галерею, по которой проходит художник, рассматривая отдельные картины, но выходило сухо. Поэтому я выбрал ту форму, в которой и появились Призраки (Ibid. 166)“³⁾. Дальшу роботу коло повісти перервала неприємна сутичка між Тургенєвим і Катковим, редактором „Русского Вестника“, для якого цю повість призначалося. Ця сутичка викликала з обох сторін ряд „открытых писем“ до редакцій газет і часописів, спричинилася до полеміки між „Русским Вестником“ и „Современником“ и „вообще придала ненаписанному еще произведению необычайную огласку“ (Ibid. 174). Можна догадуватися, що в наслідок всіх тих суперечок сама „фантазія“ остогидла Тургенєву і він закинув її, щоб знов взятися до роботи 1861 року і, продовжуючи її з перервами, кінчити 1863 року⁴⁾.

На мою думку очевидно, що при наявності таких фактів не можна припустити впливу „Сну“ на утворення основної концепції „Призраков“, навіть коли прийняти гіпотезу Мих. Мочульського (я її не

¹⁾ Ор. cit. 63.

²⁾ Творчій історії „Призраків“ присвячено статті: А. Андрєввой, „Призраки“, как исповедь Ив. С. Тургенєва (Вест. Евр. 1904, № 9, ст. 5-22) і Н. К. Пиксанова: История „Призраков“ (Тургенев и его время. Первый сборник под редакцией Н. Л. Бродского. М. 1922, ст. 164 — 192: в останній статті дано й докладні вказівки на літературу питання).

³⁾ Підкреслюємо, що сама форма „Призраків“ викристалізувалася вже в 1855 р. цеб-то мало не за чотири роки до знайомства Тургенєва з Шевченком.

⁴⁾ 15/27 вересня 1863 року Тургенєв, посилаючи з Бадена рукопис „Фантазії“, повідомляє, що вона „вот уже второй месяц лежит у меня переписанная“.

приймаю), що Тургенев був знайомий з цією поемою Шевченка. А тим часом Мих. Мочульський при кінці своєї статті каже цілком категорично: „Чим для Тургенева були відомі нам записки, коли він брався до писання своїх творів, тим був для нього „Сон“ Шевченка, коли він писав свої „Призраки“. Візія Шевченка, видно, довго безпокоїла фантазію Тургенева й довго мучила його душу, поки остаточно не знайшла вираз у його „Призраках“¹⁾.

Чи потрібно вдаватися до літературного запозичення, щоб пояснити творчий задум Тургенева? Сам письменник говорив неначе про самостійне утворення мотиву, що об'єднує фантазію, — лету понад землею, як стрижня, що на нього насильно окремі епізоди-картини, які бачить герой. Мих. Мочульський бачить у Тургенева запозичення цього прийому в Шевченка. Я з свого боку міг-би, слідом за С. І. Родзевичем, вказати на „Сильфиду“ кн. В. Ф. Одоевського, повість, що нагадує „Призраки“ і своєю схемою і своєю фантастикою. Сильфида, як і Елліс Тургенева, несе героя в світ чарівних фантазій. Вона мчить з ним над землею, розгортаючи перед його очима ряд повних, символічного значіння картин з минулого та сучасного²⁾.

Коли-б потрібні були значливіші докази впливів „Сильфида“ на „Призраки“, можна було-б навести, прим., такі паралелі:

„Что это чернеет на крайне
ночного неба? Высокие ли арки
громадного моста? Нет, это не
мост, это древний водопровод. Мы
внезапно взвились и повисли в
воздухе перед уединенной развали-
ной. Черный плещ обвивает ее всю
своей мертвенной силой, а внизу
раскрывался, как зев, полуобру-
шенный зев;... слышался смут-
ный, едва уловимый, но бесконечно
повторявшийся взрыв трубных зву-
ков и рукоплесканий. Потом все
потемнело...“

(„Призраки“)

„Ты ли это, гордый Рим, сто-
лица веков и народов? Как раста-
нулась повилика по твоим разва-
линам. Но развалины шевелятся,
из зеленого дерна подымаются обна-
женные столпы;... через них свод
отважно перегнулся, отряхав веч-
ный прах свой, помост стелется
игривым мозаиком, на помосте
толпятся живые люди, сильные
звуки древнего языка сливаются
с говором волн, оратор в белой
одежде, с венцом на голове под-
нимает руки... И все исчезло“.

(„Сильфида“)

І коли скажуть, що це паралелі бліді, не доказові, то хіба дока-
зові такі, прим., зіставлення Мих. Мочульського?

У Шевченка:

Там ніч, як день.

В Тургенева:

Северная, бледная ночь.

¹⁾ Україна, 1924, ч. 3, ст. 70.

²⁾ С. І. Родзевич. Тургенев. Статті. І. Київ, 1918, ст. 124.

У Шевченка :

... ура, ура,
Ура“ закричали.

В Тургенєва

„Слуша - а - а - а - ай!“ — раздався в ушах моих протяжный крик. „Слуша - а - а - а - ай!“ — словно с отчаянием отозвалось в отдалении. „Слуша - а - а - аа - ай!“ — замерло где-то на конце света“.

У Шевченка :

- а) Уже в бой ворушились
На труд поспішали,
- б) І москалі на розпутьях
Уже муштрувались
- в) По край улиць поспішали
Заспані дівчата,
Та не з дому, а додому:
Посилала мати
На цілу ніч працювати,
На хліб заробляти

У Тургенєва :

а) По улице шла кучка молодых людей с испытанными лицами и толковала о танцклассах; б) „Подпоручик Столпков седьмой!“ — крикнул вдруг спросонку солдат, стоявший на часах у пирамидки ржавых ядер, в) а несколько подальше, у раскрытого окна большого дома, я увидел девицу в измятом шелковом платье, без-рукавчиков, с жемчужной сеткой на волосах и с папирской во рту¹⁾.

Мені не спадають зараз на думку, крім „Сильфиды“, твори світової літератури, що розвивають тему „Призраков“; проте не сумніваюся, що такі твори існують: „нема такого твору поезії, — зауважує, цілком справедливо, О. І. Білецький, — щоб він стояв ізольовано в літературному оточенні, і щоб до нього не можна було підшукати і паралелів що до сюжету, композиції, стилю“. „Ми шукаємо звичайно ці аналогії, — каже далі О. І. Білецький, — на те, щоб звістити факт літературного запозичення, що зробив один письменник у другого. Ці запозичення звичайно доводять випадковою згадкою імени якогось письменника в досліджуваного поета, посиланнями на біографічні факти, безперечність яких майже завжди не остаточна і т. п.“. В даному разі, як ми бачили, підставою, щоб говорити про запозичення, сталися зовсім незв'язані один з одним факти, які безумовно дають занадто мало матеріялу, щоб розв'язати питання про запозичення; маю на увазі факт знайомости Тургенєва і Шевченка. Це — факт

¹⁾ Україна, 1924. № 3, ст. 69.

безперечний, але занадто загальний і, як ми бачили вище, не може бути підставою гіпотези Мих. Мочульського; другим аргументом для М. Мочульського послужила мимохідь кинена увага ак. М. П. Дашкевича, яка, як необгрунтована думка критика, певна річ, не може стати за підставу і навіть за матеріал для подібних дослідів.

Як уже сказано вище, я не маю наміру доводити залежність тургенівських „Призраков“ від „Сильфиды“ Одоєвського, хоч на подібне твердження можна було б знайти значно сильніші докази, ніж ті, що на них спирається Мих. Мочульський. Вся річ у тому, що иноді в цих доказах, в цьому літературному розшуку немає жодної потреби. Як каже той же О. І. Білецький: „Явище схожого порядку дослідник може зібрати і незалежно від можливих здогадів — взяв чи не взяв, міг чи не міг скористатися з творів своїх попередників і сучасників той чи инший письменник. Порівняння, яке виявляє не тільки подібність, але й різницю, помагає нам глибше зрозуміти саме явище, що ми вивчаємо¹⁾“.

І ланцюг, характеризований іменами князя В. Ф. Одоєвського, Т. Г. Шевченка та І. С. Тургенева, кінець - кінцем, інтересний історично літературі, як цікавий зразок оброблення певного літературного мотиву від заступників трьох різних поетичних шкіл і напрямів.

Але це вже нова проблема, відмінна від тої, що ставив собі Мих. Мочульський. А питання запозичення не грають у даному разі, як мені здається, жадної ролі.

Р. С. Вже тоді, як цю замітку було здано до друку, мені довелося познайомитися з великою роботою О. В. Багрія²⁾. Цей автор, незалежно від Мих. Мочульського, теж прийшов до думки про вплив шевченкового „Сну“ на „Призраки“ Тургенева.

Проте сама аргументація О. В. Багрія є, власне, повторенням того, що ми чули вже від Мих. Мочульського (аматори вишукування впливів можуть зробити з цього свої висновки), і тому я про неї нічого не казатиму.

¹⁾ А. Белецкий. Тургенев и русские писательницы 30 -- 40 годов. Творческий путь Тургенева. Сборник статей под редакцией Н. Л. Бродского. Пер. 1923. ст. 153.

²⁾ Т. Г. Шевченко в литературной обстановке — Известия Азербейджанского Государственного Университета имени В. И. Ленина, т. 2 — 3, 1925, ст. 165 — 327; див. ст. 313 — 320.

Проблеми Шевченкової поезики

Ми маємо досить окремих спостережень, як Шевченко вживав тих чи інших засобів художнього змалювання; майже кожний дослідник висловлював поміж іншого якісь відповідні знання що до цього, вражіння деякої непевності від цих знань мало свою причину не тільки у недостатності фактів, але може перш за все у відсутності виразного розуміння перспективи даного досліджу.

Отак, напр., ще Стороженко висловив думку, що найбільша міць таланту Шевченкового полягала у його ліричних поезіях; з іншого боку ще недавно Рулін підкреслив, що драматичні спроби Шевченка не роблять вражіння чогось властивого його талантові й т. и. . . Разом з тим раніш Чуковський, за наших часів Якубський вказували на „майстерство Шевченка що до опанування звуковою соковитістю віршу, але все-ж це були окремі спостереження, що їм бракує перспективи. Проте в такій „окремісті“ дослідів є й деяка небезпека, бо вони можуть іноді зруйнувати вражіння цілності від об'єкту даного досліджу, а це в свою чергу може колись спричинитися до помилкових висновків. Коли ми, напр., досліджуємо риму, або ритміку Шевченкових поезій, як щось осібне, навмисно відрізняючи їх од самих творів, де ми подибуємо ті чи інші засоби римування або ритмування — ми ніби вихоплюємо якісь окремі моменти з чогось цілковитого. Природний наслідок такої манери наукового досліджу, в своїх межах проте цілком законного, — деяка абстрактність, надто широка загальність висновків. Академ. В. Н. Перетц, потім Якубський, Багрій — підкреслюють, що Шевченко найбільш уживав народніх віршових розмірів, трохи тонізовані на зразок ямбу або хорею. Вони не стверджують, що в творчості Шевченка займає почесне місце так званий ямбічний диметр, який (що найважливіше) трапляється все частіш в міру наближення до кінця його діяльності. Хоч і справді ямбічний диметр Шевченка, був, може, російського походження, але, коли, напр., Багрій каже про це, що Шевченко не зробив тут нічого надзвичайного та просто запозичив його в Пушкіна й його „плеяди“ шляхом „впливу“ їх на Шевченка, — це вже буде одностороннє ставлення питання. Адже-ж ямбічний диметр не є суто-російська система будови віршу, це загальний світовий розмір. Тому-то те, що Шевченко вживав ямбічного диметра, саме по собі й не може зробити вражіння чогось надзвичайного, проте все питання в тім, як він його вживав?

Але не можна розв'язати цього питання, обмежившись тільки підрахуванням відсотків ямбу в поезіях Шевченкових, бо тут одразу не постають суміжні питання про відношення якості до інших моментів віршового майстерства у даній поезії та взагалі.

Поширення вживання ямбічного диметру ¹⁾ у Шевченка під кінець його творчості може й справді дозволяє припустити, що використання народного елемента було для Шевченка тільки вихідним моментом його художнього розвитку. Вже-ж давно, напр., висловлено гадку, що може, коли-б не заслання, Шевченко пішов-би ще далі шляхом цього художнього розвитку. Казали й кажуть і те, що Шевченко був „останній кобзар та перший поет України“, але якою мірою встиг він перетворити народний елемент? Адже-ж Сумцов гадав, що навіть не можна виучувати поезику Шевченка якраз саме тому, що в його творчості дуже важко відокремити матеріал народної творчості од власного індивідуального майстерства.

Загальний розгляд ритміки, як такої, ставить подібні питання, але не може їх розв'язати, бо ритм у вірші є ніби-то його кістяк, загальний план його будови.

Вірш узагалі є дуже складне явище й містить у собі цілу низку окремих моментів, що поділяються на дві основні частини. Одна з них є те, що об'єднується у своїй природі з відповідними елементами прозового літературного твору, друга — властивіна самому віршові. Матеріал, з якого утворюється літературний твір, єсть звичайна мова. Проте тільки перетворення її будови приводить нас до художньої літературної мови. Слово-ж, мова єсть сукупність з одного боку образів та значінь, з іншого боку — звучання, що може відобразити більш-менш самостійну роль своєрідного навіювання емоцій слухачеві. Це навіювання можливе в наслідок суто-фізіологічних асоціацій поміж мовним звуком, як таким, та несвідомими нашими органічними почуттями. Перемежком між цими моментами мови є так званий суто-емоційний зміст слів, що має джерело в різних асоційованих з раціональними значіннями почуттєвих відтінках, напр., кінь — шкапа, їсти — жерти, йти — чимчикувати й т. и. Кожне слово має такі свої емоційні „обертони“, що ми їх свідомо іноді не помічаємо, проте несвідомо все-ж сприймаємо, бо вживаємо їх тільки у відповідних випадках. Іноді ці звичайно невольові емоційні „обертони“ значіння слів міцнішають, а через це закріплюються й усвідомлюються, як загальні елементи змісту даного слова, або, як тільки властиві йому у даному випадкові.

В художній літературі в наслідок особливої будови мови підкреслюються емоційні елементи слів. Так, у художній літературі, зокрека у вірші, усі вказані емоційні „обертони“ та індивідуальні відтінки значіння слів виступають яскравіше через те, що поети різними способами примушують нас міцніше пережити зміст слів, пережити його перш за все почуттям. До цього спричиняються своєрідна синтакса віршової мови, різні надзвичайні словополучення, що через свою несподіваність та оригінальність зупиняють на собі нашу увагу, а також

¹⁾ Нова праця Смаль-Стоцького заперечує саму можливість убачати в Шевченка ямбічний диметр, але в цьому не переконує. Дослідник, напр., зосереджується для доказу своєї думки на зразках відступань од схеми суворого ямбу у Шевченкових віршах, проте ці відступання самі по собі доводять тільки що, як слушно каже і Смаль-Стоцький, звичайно манера розгляду віршу на підставі античних метрів уже трохи застаріла. Але, коли не зосереджуватись на ритміці віршу, як такий, а брати його, як щось цілне, уповні можливо вживати цього терміна, хоч-би для приблизного окреслення ритмічного характеру даного віршу.

і ритміка підсилення чи гаяння темпу, скупчення асонансів та алітерацій. Останні відіграють подібну - ж роль, але виходячи більш зі впливів на нашу фізіологію.

От чому, напр., ми у Шевченка помічаємо, що він так різко змінює ритм, темп і звукові тембри, коли переходить од суто-ліричного контексту чи спокійного оповідання до трагічного моменту, до діалогу й т. п. Все це й є так звана інтонаційність¹⁾ мови. Проте вона не складається тільки з відношень ритму, як такого, але й з відношень висот, тембрів, темпу й т. п. Для кожного ясно, що, напр., коли Шевченко просить „Злої долі“:

Коли доброї жаль Боже
То дай злої, злої!

(„Минають дні, минають ночі“)...

то це стогін, майже крик, тоді як:

Думи мої, думи мої,
Лихо мені з вами!

— це звичайний що до своєї висоти оклик. З иншого боку виразно намічається різниця тембрів (хоч висоти теж тут не однакові), коли ми порівнюємо такі два оклики, як вище наведений та

Ох, не однаково мені!

(„Мені однаково“).

В цьому „Ох“ стільки емоційної яскравості, що навіть дивуєшся, як таким простим способом досягнуто такого надзвичайного великого вражіння. І в тім то й річ, що емоційне вражіння робить найбільш тембрзвучу, коли ми виголошуємо це „Ох“.

Легко побачити, що Шевченко один з найемоційніших поетів, що у нього кожний звук його віршової мови має якусь емоційну насиченість. Студіюючи вірш Шевченка, треба весь час мати це на оці. Тільки тоді ми побачимо, у чому полягала дійсна міць його віршу, що ще й досі робить на нас таке невідпорне вражіння, — коли одночасно розглядатимемо його поезії, так з боку їх семантики, композиції, як і інтонації¹⁾.

Наведемо деякі приклади, щоб ствердити цю думку. Навіть роблячи загальний позверховний розгляд творчості Шевченка, одразу-ж звертає нашу увагу те, що він дуже любив форму так званої медитації з її повільним ритмом, з використанням засобу „розмови“ з самим собою, з долею, з думами, з зорею й т. п. ... „Минають дні, минають ночі“... — це чудовий зразок такої елегічної „розмови“ поета з самим собою: душа митцева немов розкривається й внутрішньому його зорові уявляються перспективи минулого й майбутнього. Це

¹⁾ За браком місця я можу тут подати цю свою думку тільки в загальних рисах. Детальніше про це див. у моїй книзі „Мова та поезія“ 1924. Книгоспілка.

властивий кожній людині настрій задумливості, коли народжується несвідома потреба знов пережити сконцентрованим все те, що дрібницями непомітно пройшло у щоденному житті, лишивши тільки якісь напівсвідомі рештки незадоволення собою, жалю до долі та до людей...

Шевченко каже: „Минають дні, минають ночі“... і справді усі ці напівзабуті дні та ночі проходять перед очима немов подорожні стовпи... Просте повторення слів: „минають“, з пригмушеними звуками *м, н*, „заснули, спить, заснуло, чи, чи, чи“ — утворює уявлення безнадійної повторності, що умиляє й думку, і волю. Дальші оклики на цьому тлі звучать, як справжній крик душі, що схаменулася вже майже на краю безодні, куди її поволі й непомітно втягує. До утворення відповідного настрою, як ми бачимо, спричиняються одночасно й повільний ритм, і асонанції, і зміни високого *и* на низьке *а*, і алітерації *м, н*, з їхньою сумною приглушеністю, і алітерації *сп, см*, з їхніми уявленнями сну, і кінець-кінцем підсилення звичайних образів: гаснуть очі, заснули думи, серце спить, по світу волочусь. Останнє слово сполучення єсть один з найкращих зразків того, як у Шевченка звичайні слова та вирази у певнім мовнім оточенні набувають яскравого емоційного відтінку. Уставлення всіх окремих семантичних та інтонаційних моментів у певну рамку повільного темпу та пригмушених тембрів мовного звучання й спричиняється до того, що одразу-ж з'являються суто-емоційні асоціації навіть у звичайних словах, як от „гаснуть, волочусь“, бо таким чином утворюється для них певне емоційне середовище.

Навпаки ритм, темп і тембр різко змінюється далі, коли виривається якийсь крик: Доле, де ти? Доле, де ти? Бистрі, короткі запитання, негальний темп — зв'язується з різким підвищенням тону на останніх складах. Дзвінки *д* своїм різким тембром додають вражіння вибуху:

Доле де ти? Доле де ти?
Нема ніякої!
Коли доброї жаль Боже,
То дай злої, злої!

Разом з цим не можна сказати, щоб в цьому творі було досягнуто повної гармонії, бо в ньому суто-елегічний настрій змішується з настроєм трохи анархічного драматизму. Це відбивається й на конструкції даного твору, бо він виразно розпадається на дві вказані частини з різними ритмами, інтонаційними фігурами й різною композицією. Друга половина віршу має форму так званого „кольца“, бо вищенаведені 4 рядки з'являються й в кінці його. Через це вона утворює вражіння чогось самостійного, окремого. Уповні можливо сприймати дві частини даного твору, як осібні, закінчені в собі віршові композиції. Це виразно видно й з того, що мотиви першої половини віршу ми знаходимо в „Гайдамаках“, де їх цілком доречно сполучено з драматичним моментом, але в плані суто-епічному:

Минають дні, минає літо.
А Україна, знай, горить;
По селах плачуть голі діти:
Батьків немає. Шелестить

Пожовкле листя по діброві,
Гуляють хмари, сонце спить;
Ніде не чуť людської мови;
Звір тільки виє, йде в село,

Де чує трупи. Не ховали —
Вовків ляхами годували,
Аж поки снігом занесло
Огризкі вовчі.

Ми бачимо, що тут окремі мотиви вищенаведеної суто-медитативної композиції відіграють роль тла з опису природи, на якому (тлі) малюється страшну картину розправи гайдамаків з ляхами. Через те, що ці мотиви переплутані з іншими, вони не мають характеру елегічно-медитативного. Таким чином тут перед Шевченком було простіше завдання й він легко й просто його виконує, тоді як дуже складний і навіть трохи не природній задум сполучити медитацію з різким драматизмом не втілюється в гармонічну композицію. Взагалі треба сказати, що на найкращих Шевченкових творах характеру суто-елегічної, медитативної лірики іноді відбивається боротьба якихось протилежних семантичних і інтонаційних стихій. Візьмімо, напр.:

Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні...

В даній вірші ми знов таки подибуємо композиційну форму, „кольця“, хоч остання строфа не єсть просте повторення першої, але відповідна її варіація. Чудово зроблено тут „зриви“ настрою після того, як його доводиться до найвищих щаблів розвитку, до апогею:

1. Мені однаково, чи буде
Той син молитися, чи ні...
2. Ох, не однаково мені!...

Власне кажучи, вказане повторення тільки й виконує справжню роль „обрамуння“, „кольця“. Його дійсно вимагає весь хід розвитку й думки, і інтонації, бо у середині віршу ми бачимо вже своєрідне „оповідання“, що має на меті розробити тему першої строфи, надати їй трохи фактичнішого змісту. Але тому, що це „оповідання“ вносить в композицію твору вже суто-розповідний момент, відчувається потреба знов повернутися до ліричного медитативного шляху розвитку емоції і тому-то й з'являється вказане повторення. Через уживання цього повторення весь розповідний момент увіходить в систему медитації, як суто-часове ускладнення, що інтонаційно має на меті утворити відчуття зростання напруження емоції.

Найбільшої міцї вражінню надає „зрив“, що йде слідом за цим, тим більш, що його подано разом з фігурою простої, але різкої антитези: однаково — та не однаково... І новий „зрив“ напружує увагу до краю, після чого останній емоційний оклик звучить вже, як справжній стогін... Треба підкреслити й те, що Шевченко в даній вірші чудово вживає й методи фігурного змалювання. Ми бачимо, що весь вірш збудовано на антитеві найяскравішого характеру байдужості до особистої долі та скорботи за долю рідної країни, що за неї митець весь час боліє душею. Шевченко влучно пристосовує до інтонації медитативної лірики такі суто-риторичні, ораторські фігури, як от оклики та дилему.

Митець вживає для виразу свого настрою слова „однаково“, що має більш-менш усталений зміст, що іноді межує з відчуттям байдужості. Форма „однаковісенько“ підсилює це відчуття, але найбільше воно зміцнюється взагалі від того, що на цьому слові збудовано основну антитезу, повторення-ж його в різних комбінаціях примушує нас міцніше пережити зміст його в різних комбінаціях, виявляючи в нім емоційні його „обертони“. Так само дуже доречно вжито й другої риторичної фігури: дилеми — чи, чи, бо вона разом із фігурою антитези, що становить композиційне тло розвитку оснвної думки віршу, утворює й схему розгортання змісту емоційного... Оскільки Шевченко відчував велику композиційну роллю вказаних фігур, легко побачити з прикладу дуже яскравої часткової антитези, що ми її бачимо у розповідному моменті:

На нашій — не своїй землі.

З другого боку зі ставлення початку й кінця даного віршу виразно викриває його основну інтонаційну композицію: 10 рядків за схемою: *аванс*.

Мені однаково, чи буду	1	Мені однаково, чи буду
Я жить в Україні, чи ні,	2	Я жить в Україні, чи ні,
Чи хто згадає, чи забуде	3	Чи хто згадає, чи забуде
Мене в снігу на чужині —	4	Мене в снігу на чужині —
Однаковісенько мені!	5	Однаковісенько мені!
В неволі виріс між чужими,	6	Та не однаково мені,
І не оплаканий своїми,	7	Як Україну злиї люди
В неволі плачучи умру,	8	Присплять, лукаві, і в огні
І все з собою заберу.	9	Її, окраденую, збудять...
Малого сліду не покину	10	Ох, не однаково мені!...
На нашій славній Україні,	11	
На нашій — не своїй, землі.	12	
І не пом'яне батько з сином,	13	
Не скаже синові: „Молись,	14	
Молися сину: за Вкраїну	15	
Його замучили колись“.	16	
Мені однаково, чи буде	17	
Той син молитися, чи ні...	18	
Та не однаково мені,	19	
Як Україну злиї люди	20	
Присплять, лукаві, і в огні	21	
Її, окраденую, збудять...	22	
Ох, не однаково мені!...	23	

При такому зіставленні утворюється навіть вражіння, ніби-то ми маємо перед собою два варіанти. Коли крім цього взяти окремо середину цього віршу, то і її можна було б сприймати, як особний вірш:

В неволі виріс між чужими
І не оплаканий своїми,
В неволі плачучи умру,
І все з собою заберу.

Малого сліду не покину
На нашій славній Україні
На нашій — не своїй землі.

З цього уривку легко побачити, що рядки 13 — 16 є своєрідний додток, щоб підготувати ґрунт для „формули переходу“:

Мені однаково, чи буде 17
Той син милитися, чи ні 18.

Доводить це і зміна ритміки зі схеми *aa* з кінцівкою: „На нашій — не своїй землі“, на схемі *ааав*.

Ще Якубський спинявся на 12 рядку і ставив собі запитання, як і чому він виник. Цей рядок, що не має відповідного, що ритмував-би з ним, здавався йому більш-менш випадковим, хоч і дуже яскравим, коли взяти його самого по собі. Але, коли мати на оці, що він закінчує собою групу рядків від 6 — 11 за схемою рим *aa*, то не треба навіть ставити цього питання, бо цей рядок виявляється тоді, як кінцівка, тоб-то, як своєрідний підсумок інтонаційного, емотивного характеру для змісту рядків 6 — 11.

Що-ж робить Шевченко, щоб розв'язати питання ускладнення змісту даного віршу? Йому доводиться вжити репризу і „зрив“: „Мені однаково, чи буде Той син молитися, чи ні...“ „Розповідний момент“ у такій композиції відіграє роль своєрідної емоційної підготовки до останньої строфи. Цього митець досягає через вживання фігури заперечення: неволі, не оплаканий, неволі, не покину, не своїй, не пом'яне, не скаже. Інтонаційно це цілком доцільно, але оповідання про себе, про свою власну долю трохи суперечить основному настроєві першої половини антитези: Мені однаково... однаковісенько мені... От чому реприза: Мені однаково, чи буде... відіграє роль вже необхідного у такому разі повернення до основного настрою. Влучно вжитий „зрив“ зберігає вражіння цільності настільки, що треба вдатись до детальної аналізи композиції, щоб викрити всі ці окремі елементи її та їхні комбінації поміж собою.

Звичайно, можна було-б подивитися на середину цього віршу, як на розвиток першої половини основної антитези, що розгортається у першій строфі з її ритмічною схемою *ааавс*. В такому разі зміна інтонації у середині віршу виправдувалася-б, як необхідне уникання монотонності, що гармонує і з вимогами змісту: варіант змісту мусить викликати й варіацію інтонації. Шевченко, як відомо, часто вживає антитези, але він не ускладняє її однобічно. Пригадаймо, напр., відомий уривок з „Княжни“:

Гармідер, галас, гам у гаї,
Срамотні співи, аж лящить

Жіночий регіт; завиває,
Реве хазяїн: „Будем п'ять,
Аж поки доня наша спить!“.

VI

А доня в заперті сидить
В своєму сумному покої

І дивиться, як під горою
Червоний місяць аж горить,

З-за хмари тихо виступає —	А жаби крикають, гудуть.
І ніби гори оживають;	Дивіться, очі молодії,
Дуби з діброви, мов дива,	Як зорі божії встають,
І поле тихо одхожають;	Як сходить місяць, червоніє;
І пугач пуга, і сова	Дивіться, поки вас гріє,
З-під стріхи в поле вилітає,	А зорі спати не дають.

Тут ми бачимо, як основну антитезу огидного батька та невинної, чистої дочки „ускладнено ще протиставлення гармідера у палатах та мирної тишини у „сумному покії“ дочки. Крім того, ми бачимо тут ще міцнішу антитезу поміж видовищем людської розпусти й величезним спокоєм у природі. Картина природи дуже ускладняє обсяг даного уривку, але це не робить негативного враження, бо знов таки основну антитезу розвинено не шляхом простого уставилення цієї „картини природи“ у середину віршів про князя та княжну, навпаки — це сама по собі нова фігура, що утворює при зіставленні з вказаною основною, тло для її кращого розвитку. І далі ми бачимо, як ускладнення цієї основної антитези йде тим самим шляхом: в картині кровомиства подибуємо нову часткову антитезу — невинного сну дівчини, що над її головою вже нависла страшна біда, найстрашніша саме через свою несподіваність та неминучість.

Шевченко, як справжній ліричний поет, відчував яскравість деяких інтонаційних моментів — ось чому ми у нього здібаємо у відповідних місцях їх „перепевы“. Так вірш „Мені тринадцятий минало“... багато де в чому нагадує інтонаційну будову віршу „Мені однаково“... Те саме ми бачимо і в вірші:

Не гріє сонце на чужині,
А дома надто вже пекло.
Мені невесело було
Й на нашій славній Україні:
Ніхто любив мене, вітав
І я хилився ні до кого
Блукав собі, молився Богу,
Та люте панство проклинав...

У вірші „Мені тринадцятий минало“... знов ми помічаємо виявлення цікавої риси Шевченкової творчості — середина віршу є різка зміна настрою та інтонації: у просту схему медитації увіходить драматичний момент. І в даному разі можна гадати, що зміна інтонації цілком виправдана зміною настрою, але одразу-ж помітно, що розробка інтонацій середини віршу багато уступає чудовій розробці інтонацій славновісного початку. Цікаво й те, що всі ці з твори писано 1847 р. і таким чином ми бачимо, як митець варіює саму схему інтонаційної розробки настрою самоперевірки своєї життєвої вдачі та долі, ніби-то розшукуючи найкращого втілення свого задуму. Коли-ж зіставити з одного боку вірші „Мені однаково“... та „Мені тринадцятий минало“..., а з іншого боку середину віршу „Мені однаково“... та „Не гріє сонце на чужині“... можна побачити, що тут дійсно переплутуються два окремі задуми, що так і не дійшли до

остаточного розмежування поміж собою. „Мені тринадцятий минало“... дає підстави припускати, що справжня схема цього віршу, а також і „Мені однаково“... — це розвиток медитації у першій і в останній строфі, середину-ж віршів хотілося Шевченкові зробити на зразок драматичного перебою настрою. З другого боку, зіставлення середини „Мені однаково“... і „Не гріє сонце“... вказує, що був і інший задум — подати елегічне оповідання про власну долю з її дуже не-радісними моментами незалежної од самого автора одірваності од ґрунту рідної країни в формі простого суцільного елегічного віршу без усяких „перебоїв“ настрою. Можна вказати ще на один яскравий зразок медитативного віршу, де знов таки ми бачимо боротьбу різних задумів, що й виявляється в недосить гармонічній композиції. Коли ми візьмемо відомий чудовий вірш: „Думи мої, думи мої...“, ми помічаємо, що в основі його лежить суто-лірична медитативна композиція з властивими їй інтонаціями повільного й поважного ритму, м'яких і сумних тембрів та мелодії, в якій немає різних змін висот звуків. Проте середина віршу знов таки є трохи розтягнена спроба оповідання про зміст тих дум, що з ними поет у даному разі розмовляє. Психологічний настрій, що мотивує таку розмову, є настрої душевного роздвоєння на половину активну й пасивну, ту, що діє, й ту, що роздумує, медитує: кожній людині відомий такий настрій, коли душа немов розкладається на ці дві половини. У Шевченка ми подибуємо найвищий ступінь такого роздвоєння, коли навіть відбувається своєрідне досягнення „дум“.

Цей твір знов має форму строгічного „кольця“, бо кінець його єсть звертання до дум, що їх тут ще більше оживлено: вони здаються митцеві вже дітьми, сиротами, що їх породив безталанний батько та пустив їх потім самих по світу, не знаючи, що з ними робити, бо його особиста тяжка доля не дає ніякої змоги упоратись навіть зі своїм власним життям. Як справжній „батько“, що примушений пустити по світу власних дітей, митець дає їм останню пораду — іти на Україну, де вони найдуть „щире серце, слово ласкаве, щирю правду, а ще й може славу“. От чому емоційно правдивим звучить звертання до України, щоб вона привітала „діток нерозумних“:

Привітай - же, моя ненько,
Моя Україно,
Моїх діток нерозумних,
Як свою дитину.

Цілком природній тут і перехід од суто-суб'єктивних настроїв до змісту думки, бо його мотивовано й що до композиції її виявлення: тут подано образ України-неньки, що має бути за ласкаву та уважну матір для митцевих дітей, матір, що не покине їх і піклуватиметься про них надалі. І на тлі особистого сиротинства митця надія на привітання його думок загальною матір'ю-Україною звучить, як досить яскрава та природня антитеза. Що-ж до інших засобів художнього виявлення задуму, їх вжито також доцільно, бо, як це природньо для форми фіктивної розмови, ми бачимо тут стримані поклики та запитання, з якими Шевченко звертається то до думок своїх, то до неньки-

України. Крім того, журливий, сумний настрій гарно передається загальним, повільним ритмом початку та закінчення віршу і влучно вжитими алітераціями *м, н*:

Думи мої, думи мої.
Лихо мені з вами!
На що стали на папері
Сумними рядами?

Перехід од образу вособлення літер на папері, що здаються авторові символами думок, які немов „мовчки“ запитують до образу думок-дітей, зроблено також природньо, бо останні рядки початку дають вже цей образ:

Чом вас лихо не приспало,
Як свою дитину?

Отже, ми бачимо й те, що образи початку й кінця даного віршу безпосередньо зв'язані поміж собою, і те, що вони утворюються цілком природньо. Але зовсім інше вражіння робить середина віршу. Тут ми бачимо, як вказано вище, спробу докладніше розгорнути зміст „думок“, але починаючи з рядків:

За карії оченята,
За чорнії брови
Серце рвалося, сміялось,
Виливало мову.

Помітно, що основний задум розпливається, втрачається лейт-мотив-образ думок-дітей і автор переходить до простого викладу особистих переживань у формі перечислення усього того, на що серце „виливало мову“. Виявляється, що одночасно, як за „темнієї ночі“ та „ласки дівочі“, так і за „могили“ на Україні. Далі поет каже, що серце не хотіло співати на чужині й переходить до уявлень України (історичної), що повстають перед ним. Це вже зовсім інший задум. Коли митець хоче широко, напівепічно розгорнути картини того, що уявляється йому в згадках про своє безталанне життя, людини одірваної од рідного ґрунту, — це робить вражіння цілком окремого задуму, бо задум, — медитативного змалювання душевного роздвоїння втілено в закінчену композицію „розмови“ автора зі своїми думами. Крім того, і в середині вказаного „оповідання“ є деяка невиразність і навіть суперечність: перехід од „ласк дівочих“ до степів та могил на Україні, щоб знов перейти вже до спогадів про козацьку волю взагалі славне минуле України — психологічно не мотивовано. В наслідок цього тут і відчувається невиразність думки й навіть дисонанс поміж вузько інтимними ліричними настроями й настроями історичного характеру.

От чому просте зіставлення початку й кінця даного віршу виразно викриває ту саму інтонаційну та семантичну композицію, тоді як середина й інтонаційно й семантично не стосується цього цілого:

Думи мої, думи мої!
Лихо мені з вами!
На що стали на папері
Сумними рядами?
Чом вас вітер не розвіяв
В степу, як пилину?
Чом вас лихо не приспало,
Як свою дитину?
Думи мої, думи мої!
Квіти мої, діти!
Виростав вас, доглядав вас,—
Де-ж мені вас діти?

В Україну ідіть, діти,
В нашу Україну,
Попід тинню сиротами,
А я тут загину,
Там знайдете щире серце
І слово ласкаве.
Там знайдете щирю правду,
А ще може й славу...
Привітай-же, моя ненько,
Моя Україна,
Моїх діток нерозумних,
Як свою дитину!

Ми бачимо, що інтонація усюди тут та сама: два рядки чергуються, як підвищення—зниження тону, що цілком гармонує з емоційним змістом віршу: протиставлення піднесення настрою (відносним), уявляючи думки-вірші та зниження, усвідомивши їхню сумну долю. Ритмічна схема усюди та сама, рими чергуються, як а в а с до самого кінця. Остання строфа зв'язана з помітним підвищенням тону, але це патетичне окличне звертання в-останнє до неньки-України, спільної матери й митця, і його діток нерозумних.

Цікаво те, що Шевченко того самого року дає й іншу спробу розробки даної інтонаційної схеми. Так, 1839 р. ми бачимо „Думи мої, думи мої“... з вказаними вгорі фігурами риторичних запитань та окликів (з властивими їй інтонаціями), як основу композиції даного віршу, і:

„На що мені чорні брови
На що карі очі?
На що літа молодії,
Веселі, дівочі?“

З тими самими фігурами та інтонаціями. Крім того, тут подано мотиви, аналогічні мотивам середини „Думи мої, думи мої“... але ці мотиви втілено у форму журливої розмови дівчини з самою собою. Таким чином ми бачимо ту саму основну композицію „розмови“ з самим собою, проте її позбавлено різкого відчуття душевного роздвоєння, що таке природне саме для сутої медитації. З іншого боку розгортання вузько інтимних настроїв серця, настроїв безпосередньо зв'язаних з переживаннями кохання природніше від особи дівчини.

Таким чином знов таки ми бачимо, що й тут були різні задуми, які не до кінця розмежувалися поміж собою. Крім того помітно, що Шевченко відчував певні інтонаційні схеми, як щось цілне й самодостатнє, але, роблячи спроби втілити в них ті чи інші задуми, помічає, що певній інтонаційній схемі у певних випадках можуть відповідати й певні задуми й навпаки.

З другого боку можна помітити й те, що подібні невідповідності поміж технікою поетичного змалювання та змістом творів мають місце головним чином серед суто-ліричних його творів, тоді як у епічному плані ми цього не бачимо. Для цього можна було-б знайти пояснення хіба в тім, що в ліричних композиціях Шевченко не завжди опановував

своє почуття, яке проривалося саме собою, як це яскраво доводять наведені приклади різких змін композиції спокійної медитації на певну спробу драматизації настрою. Ми вже бачили, що у епічному плані така драматизація здійснюється без помітних суперечностей, як от це доводять приклади з „Гайдамаків“ і з „Княжни“. Майже завжди питання драматизації розв'язано у Шевченка за допомогою анти тези, як це ми бачили вище й як це можна побачити, напр., в уривкові:

Ще день Україну катували
Ляхи скажені...

Та у славнозвіснім кінці 4 розд. „Гайдамаків“. У першому випадку Шевченко дає антитезу: необачности ляхів, що „лягли і в голови не клали, що вже їм завтра не вставать“... та гайдамаків, що „мовчки ждали, поки поганці ляжуть спать“. На прикладі кінця 4 р. „Гайдамаків“ можна переконатися в тім, що Шевченко все-ж добре володів майстерством влучного пристосування інтонаційності до даного настрою. В даному разі митець відчуває потребу дати якусь інтонаційну кінцівку до трагічної сцени вбивства титара та знечещення його дочки:

Ляхи пропали; нежива
Пропала з ними і Оксана.
Собаки де-де по Вільшаній
Загавкають та й замовчать.
Біліє місяць; люди сплять
І титар спить... Не рано встане —
На віки праведний заснув...
Горіло світло, погасало,—
Погасло... Мертвий мов здригнув
І темно, сумно в хаті стало.

Ми бачимо, як інтонації цього кінця грою голосівок і повторення слів „сплять, спить, заснув, погасало“, погасло і кінець-кінцем „темно, сумно стало“ з їх алітераціями утворюють вражіння повного трагічного-кадансу. Суто-звукові моменти цього уривку гармонують із образами й роблять їх ще міцнішими з емоційного боку. Так на тлі повторення низького *a* усі *i*, як високі голосівки, утворюють вражіння зворушення, що не одразу втихомирюється. От чому простий образ собак, що „загавкають та й замовчать“, ще краще відіграє свою композиційну роль утворення згаданого вражіння. З другого боку, ми бачимо, як Шевченко тонко відчував відповідність поміж певними поетичними завданнями і творчими засобами втіляти їх вражінню каданса різка і проста антитеза не відповідала-б і Шевченко подає антитезу — паралелізм у картині села, що поволі засинає, та страшного сну титара. В наслідок паралелізму звичайна метафора сна — смерті набуває втраченої через звичайність яскравості.

Отже, ми бачимо, що вказані вгорі композиційні невідповідності поміж задумом і його втіленням трапляються у Шевченка найчастіше в його суто-ліричних творах, тоді як, коли він переходить до епічного змалювання, цього ми не помічаємо. Але річ не в тім, щоб убачати

в цьому „закон“ творчості Шевченка, закон, що не знає ніякого порушення. Хотілося-б цими прикладами тільки довести те, що для органічної аналізи Шевченкових творів давно настав уже час...

Загальні аналізи ритму, засобів римування, вживання паралелізмів, порівнянь або якихось інших засобів художнього змалювання у даного письменника — є тільки суто-технічні, допоміжні досліді. Проте, вони одразу можуть спричинитися до помилкових висновків, коли вбачати в них не тільки формальне знаряддя для майбутніх органічних аналіз віршу, але й реальне розв'язання тих чи інших проблем. Здається, що поетика Шевченкових творів якраз і перебуває у такому стані, коли допоміжної праці пророблено доволі, але органічної аналізи Шевченкового віршу ми ще не бачили, хоч увесь хід розвитку шевченкознавства вимагає цього. Ця коротенька спроба й мала на меті підкреслити це.