

М. Хвильовий як прозаїк

Це так чудово, так каламутно.
Хвильовий: „Кіт у чоботях“.

Раніш, заки перейти до конкретної аналізи творчості Хвильового, я хотів би накреслити в коротеньких рисах ці загальні рямці, в які я думаю вкласти мій нарис, вказати на вихідні точки, що будуть моментами опори в моїх міркуваннях.

Кожний великий письменник намагається в своїх творах доказати, як вартісний, якийсь новий тип життя, що його створює в останній інстанції певна економічна дійсність, або перевагу і більшу цінність старого типу життя. Вглядаючись у складну, заплутану панораму сучасності, він відкриває її правдиву суть, відкидає все наносне, доповнює і поглиблює те, що не впадає зразу в вічі, і творчим синтезом дає нам героя, як предмет обожання і любови, засіб самооглядання якоїсь класи чи суспільної групи. Платонівський ерос завжди вітає над головами героїв справді великих митців.

Великий творець дрижить за те, щоб якийсь, може бути, непомітний факт, якийсь маленький порух душі, що стався один раз у представника своєї класи, і який в своєму продовженні міг би стати підложем для конструктивних моментів в завзятій, невпинній, непрощаючій нічого боротьбі суспільства з природою (внутрішньою і зовнішньою), — не пропав марно, не випав з арсеналу його класи, а став новою підоймою, архимедовою точкою, що з душевного хаосу, біологічної мряковини чоловіка виринає психичні скуплення, які заповнюють її суспільне переможне існування.

Дійсно великий творець дбає за те, щоб як найбільша кількість з оологічно-біологічних фактів чоловіка, що переломлюється крізь призму економічної структури, стала суспільно-культурними фактами. В болотній, повній катаклізмів, еволюції, чоловік виділився з світу тварини, створив собі другу, штучну природу, технічне середовище, яке стало двигачем його історичного процесу; ця технічна структура, цей складний світ суспільних взаємовідношень створює відповідну ідеологію, але раз витворена ідеологія впливає навпаки на долю економіки; вона не може створити її, але може прискорювати або гальмувати темп її розвитку, зусилювати або підривати її успішність.

Тому таке велике значіння має момент класової волі і всього того, що цю волю підтримує; історія — річ трагічна і вимагає щоденного, неймовірного і мужеського зусилля, кожний найменший його підрив мститься на якісь ділянці історії, є поразкою людства взагалі,

перемогою природи, цієї dreadful night, про яку говорять англійці, що старається крадькома вийти у всі пори там, де чоловік капітулює перед історією.

Крізь всі дійсно великі твори пливе струмисько героїзму: то він шумить бурхливим потоком, сміється кольоровими каскадами водопадів, то стихаючи, іде у підземелля, обмиває глиняний намул кволости й відкладає летючі піски байдужности у кріпкі шари віри й самопевности.

Тут не треба мене розуміти вульгарно і спрощено; підкреслюючи значіння героїзму і класової волі, я не відкидаю елементів „депресії“, суму, жалю, скорботи; буває солом'яний героїзм, що є тільки виразом байдужности до важких питань життя, певний свідок занепаду і внутрішнього заломання, є творчий жалі і скорбота, що в своєму продовженні відкриває нові джерела могутности, змиває оболонки, що спиняли прорив дійсно творчого, величнього... Глибокий песимізм Леопарді був немаловажним додатним моментом в трагічній історії італійського рісорджіменто. Суворого-печального світогляд кальвінізму був не аби-яким стимулом в прогресивному поході революційної колись буржуазії. Каламутне дуже часто буває чудовим, коли його осадок попадає на дійсно плідний ґрунт. Песимізм — це не поразенство; поразенством буде песимістичний чад, стан нерішучости, недоговорення, перебування в якомусь зачарованому intermedium між добром і злом, песимізм без творчої туги, присипляюча подушка всіх банкрутів.

І ще одно: ці мої попередні висновки ніяк не говорять за те, що твори мистецтва повинні бути тенденційні. Тенденція як принцип — це заперечення мистецтва, перемога розмислового інтелектуалізму над фантазією і спогляданням, що є неодмінною вимогою, яку ми ставимо до справжнього літературного твору. Досить згадати, як ставиться до тенденційности Плеханов, хоч він завжди підкреслює момент суспільної корисности художнього твору. „Поэтические и вообще художественные произведения всегда что-нибудь рассказывают, потому что они всегда что-нибудь выражают. Конечно, они „рассказывают“ на свой особый лад. Художник выражает свою идею образами, между тем как публицист доказывает свою мысль с помощью логических выводов. И если писатель вместо образов оперирует логическими доводами, или, если образы придумываются им для доказательства известной темы, тогда он не художник, а публицист, хотя бы он писал не исследования и статьи, а романы, повести или театральные пьесы. Все это так. Но изо всего этого вовсе не следует, что в художественном произведении идея не имеет значения... Разумеется, не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым; но несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно, — то-есть, что имеет значение в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком. Это не значит, что для общественного человека утилитарная точка зрения совпадает с эстетической. Во все нет. Польза познается разумом; красота — созерцательной способностью. Область первой — расчет; область второй — инстинкт. Притом же — и это необходимо помнить — область, принадлежа-

щая созерцательной способности несравненно шире области рассудка (підкреслення мов — В. Ю.); наслаждаясь тем, что кажется ему прекрасным, общественный человек почти никогда не отдает себе отчета в той пользе, с представлением о которой связывается у него представление об этом предмете... Главная отличительная черта эстетического наслаждения — его непосредственность" (Плеханов, соч. XIV, стор. 118 — 119, 137).

Треба зараз таки підкреслити, що аналізуючи суспільне, класове значіння якогось твору, ми ніяк не можемо обмежитись його змістом, не тільки зміст сам по собі, але й спосіб, як він передається, має велике суспільне значіння, тому що він впорядковує в певному напрямку наші психичні змісти, вкладає їх в певну систему, надає їм своєрідного стилю; твір не тільки передає нам свій зміст, своєю формою, структурою викликає він в нас нові змісти. Кожне художнє слово чи образ має велику асоціативну здібність; і значіння твору залежить і від того, якого типу асоціації він викликає і через свою форму. Ці побіжні уваги вже говорять, що під формою не можна розуміти тільки зовнішньої форми, що зміст є теж форма, і що по суті мистецтво є формотворчість. Ми побачимо далі, що власне Хвильовий, який в своїх критичних роботах кладе такий великий натиск на елемент форми, сам в своїй творчості є класичний представник безформенности.

Правильність всіх цих висновків доказує вся історія літератури. Чи візьмемо грецьку літературу в її великих представниках, Архілоха, або Аїсхила, чи новітню літературу, Кальдерона чи Корнеля, Свіфта чи Бомарше, Шеллі чи Кітса, Бодлера чи Бальзака, всі вони творили певні типи життя, певні життєві установки, які видавалися їм цінними і які об'єктивно впливали на творення певного складу людей, що штовхав далі витворені економікою суспільні сили; в збірну психіку вони додавали якийсь новий тон, що впливав нові струмені в біологічно-економічний організм суспільства: чи був це палкий дух протесту, непримиренности, обурення грецької буржуазії, яка не могла вже вміститися в тісних рямцях феодальних відношень, чи протиставлення оргіастичних, діонізійських культів спокійній, поміркованій *халкоарадіа* шляхти, чи могутній єзуїтський патос контр-реформації, який своєю ідеєю пробабілізму старався втягнути всі елементи нових сил, що нагромаджувалися в лоні новітньої європейської буржуазії, — в старе тіло католіцизму, щоб потім протиставити його тим силам і дати останній бій новій історії, чи нарешті класична витриманість, салонне вишколення і холодна енергійність представника версальських прав'ячих сфер, або повний релятивізм, іронічний жест на адресу цього класицизму, що в потоках *humour*'у топить котурновість старого світу й гордим блиском шаблі протиставляє свій плебейський кулак, — усяди поза хоромом слів борються певні суспільні дійсності, випробовується здатність до існування певної невиданої ще форми життя. Література — це сувора спроба й критика історії і історія є останній критерій її дійсности або недійсности...

Відси й глибоке виховне значіння літератури, про яке говорили всі митці, і всі великі критики й то навіть такі, що в мистецтві бачили тільки вираз свободної гри, як, наприклад, Шіллер.

І відси й критерій цінності кожного вияву пролетарської літератури: чи побільшує вона силу пролетаріату, чи зав'язує вона в його збірній психиці нові вузли, створює нові ядра кристалізації, які допоможуть йому виконати велике історичне діло: створити новий тип вільного робітника, який зможе без натиску нужди, без класового тиску зверху, виробляти на найвищому шаблі сучасної техніки, чи навпаки, вона буде розкратати затаєні в класі багатства, душити їх, гальмувати їхній вільний вияв, роз'їдати те, що створилося в довгій, героїчній боротьбі.

Поза туманом прекрасних фраз, кокетливих жестів, пози, поза шумом літературних дискусій, ми питати будемо й питати мусимо про одне: скільки ця пролетарська література дала для створення нового чоловіка, який міг би перемогти серед неймовірних труднощів зовнішніх і внутрішніх, серед темряви відсталості й матеріальної й ідеологічної навали капіталізму, що все поклав на карту.

З цим критерієм я хочу підійти до творчості М. Хвильового, поминувши його лірику й зупинившись тільки на його художній прозі.

Хвильовий в історії української літератури, особливо ж літератури останньої доби — велика, маркантана індивідуальність, і тому аналіза, поведена з вказаних вище точок погляду, є на часі.

Що являється *idée maitresse*, основним стимулом, головною пануючою думкою-образом цієї складної творчої натури? Де ключ її творення?

Звичайно, бачать пружину його творчості в розчаруванні явищами нашого будівництва після великої епохи громадянської війни, так багатой на незрівняні приклади класового завзяття й сміливості, коли ніщо не було неможливе і тисячами родилися герої, коли заграви революційних вогнів світили, як архивзір, усьому пролетаріатові світу. Але цей погляд — правдивий тільки частинно, він не вичерпує усієї суті Хвильового і, як правильний частинно, він не правдивий зовсім і заслонює істотне значіння його творчості. Він кривдить самого автора і дозволяє нам забути про деякі хибі майже усієї нашої революційної інтелігенції.

Хвильовий далеко не „нытик“, розчарування не викликає у нього, з другого боку, потоку сарказму, бичування, бунту. Мотив осени не наводить його на плач і тугу, а на багнення спостереження, точного записування фактів, якогось завзятого, сухого об'єктивізму, як це сам згадує автор в мотто до одної із своїх збірок (Осінь).

Любов непоміркованої, сильної, масової, позаісторичної людської стихії, що продовжує процес стихії природи, вирываючись із берегів буденности, яка є в першу чергу біологічно-фізіологічним, а не суспільним фактом, — ось де ключ внутрішньої динаміки Хвильового.

... „Знаєте, милий друже, от мініятюрний фрагмент із забутої розвіяної поеми „Азія“:

... „В п'ятому віці — дикім і далекім (підкреслення мов. В. Ю.) від уральських хребтів, від волзьких скель до тихих голубих вод Дунаю: гуни, сармати, германці... і вбив син Мундцука свого брата Бледу. Скажений Аттила, король гунів.

... Проходили віки. І прийшов глухий вік — 14-й. І на невідомих азіатських верхів'ях підвелась грізна постать Тамерлана“...

Це *nota bene* до моєї віри: велика істина землі: сонце підводиться на сході.

... Сосни гудуть, гудуть...
— Чого так сосни гудуть?
— Хуртовина. Вітри.
Ох, ви, сосни мої — азіатський край.
(На глухім шляху)

Або:

Люба сестро! Цього радісного болю ніхто не зрозуміє, тільки той, хто знає це дике Лівобережжя, ці кошмарні махновські тачанки по степах, цю куряву, що мчить по східній азіатській магістралі. Тільки той, хто знає Запоріжжя, ріку Калку і тринадцятий вік. Це ж тут пройшла татарва, з своїм геніальним полководцем Чингіз-Ханом. — Я писав тобі: „Дивіться на схід!“ І тепер пишу. Цей трагічний поклик можливо не найде віголоску. Його не зрозуміють. Одні побачать в ньому рупор Івана Каліти, другі — заклик до дикої азіатчини. — Але ж це не те й не друге. Перші помиляються, бо не знають Лівобережжя: воно ніколи спокійно не сиділо під могутньою рукою шовінізму, другі помиляються, бо дивляться на Азію, як на кубло тьми і забобонів. — Люба сестро! Це ж зовсім не так. Ми бачимо, що західня цивілізація гниє, і в ній гниє людськість. І ми знаємо, скоро прийде новий спаситель і предтечею йому буде — Аттила. Предтеча прийде з огнем і мечем, мятежною грозою по ланах Європи, і тільки тоді (тільки тоді!) свіжі потоки прорвуть напружену атмосферу. Це буде! Я не тільки вірю, але й знаю! „Дивіться на схід!“ — І вся трагедія Лівобережжя і полягає в тім, що воно сміливо кинуло цей міжнародній (підкреслення моє — В. Ю.) клич... Коли ти будеш шукати тут елементів месіанізму, — ти їх, звичайно, найдеш. — Але ти ніколи не найдеш тут дерев'яно-калуцької матушки, або гопаківсько-шаровариствої неньки. Ти найдеш тут Месію і ім'я йому — майбутній анархізм“. (Осінь, 191 — 192).

Я підкреслюю зараз же, що тут я зовсім абстрагую від самого політичного *profession de foi*, від анархізму (властиво в даному випадку можна говорити про анархійність, а не анархізм), від питання, до якої міри погоджується сам автор з висловленими його героями твердженнями, і наскільки можна їх перенести на рахунок дієвих осіб (що в основі ці твердження є твердженнями автора, доказує порівняння останньої цитати з попередньою, яка йде від автора).

З попередніми цитатами можна б порівняти весь тон „Легенди“, або географічні екстази *à la* Whitman в „Коті у чоботях“, щоб переконатися в правдивості висловленої нами тези.

Вдихайтесь в основний акцент і музику цих всіх цитат, і ви побачите, що річ іде тут про суспільно-історичні факти, які втрачують свою суспільно-історичну форму і стають могутніми силами природи. І „Азія“, „Тамерлан“ і махновські тачанки і Стенька з класичними: „Цю ніч п'ять чоловік присплю... Хто перший? Виходь!“, як вступом до повстанської діяльності, це явища історії, але з'ясовані так, що в них втрачається все специфічно-історичне, суспільне й навіть азіатська магістраль тоне тут в якійсь стихійній, космічній

хуртовині. Деісторизація історії, — це буде найправильніше визначення цього явища. Народи, класи, суспільства народжуються, розвиваються, гинуть тут, як природні організми, нарастають так, як нарастають коралеві рифи.

Таке трактування історичних явищ ми вже зустрічали в історії письменства. В яскравій формі воно виявилось у польського поета Норвіда, який все своє життя вагався між полюсами анархічного польського шляхетства і селянства. В наші часи таку біологічно-стихийну трактовку історичних явищ дав Шпенглер (у Норвіда, наприклад, кожний народ репрезентує якусь стихію, — воду, землю і т. п., у Шпенглера германська готика родиться з лісу). Всі ці погляди суто протилежні марксівській концепції історії.

В цих моментах своєї творчості являється Хвильовий антикультурником в трагічно-серйозному, а не образливому значінню цього слова, скільки б він зброї не ломив в своїх памфлетах на захист культури.

Цікаво було б зіставити ці антикультурницькі тенденції Хвильового з гаслом повороту до природи Руссо (кожному ясно, що справа не йде тут про порівняння обох талантів і їхнього культурно-історичного значіння). І Руссо був за природу, за стихію, з юрайських долин посилав він прокльони символів цивілізації — Паризькому Вавилону. А прецінь цей же Руссо був творцем *Contrat social*, евангелії революційного якобінзму, настольної книги Конвенту. „Природа“, „стихія“ приводила його якимись шляхами до історії.

Але поза цими мнимими аналогіями є все таки істотні різниці. Гасло „закону природи“, „порядку природи“, *loi naturelle* було гаслом буржуазії проти феодального історизму. Феодалізм покликувався в своїй боротьбі проти ростучої буржуазії на свої історичні права, на принципи традиції. Гасло буржуазії „до природи“ було виразом заперечення цього традиціоналізму, сміливим, молодечим вирішенням почати історію на-ново, по-своєму; природа була тільки зовнішньою оболонкою глибоких історичних потенцій, нових форм дійсності.

У Хвильового інакше: цього моменту завзяття й відваги почати все на-ново, заперечити все — немає. Ми побачимо далі, до яких фатальних наслідків доводить його це замилювання стихійністю, і як пізніша „філософія кобилки“ гармонізує з польотами в розгукане море стихії.

Ця любов стихійного гону, тамерланівських перспектив є наслідком нашого культурного невироблення, анархічної розхристаності й виразом з одного боку інтелігентських, з другого боку — селянських тенденцій в нашій літературі. Це є ліризм махновщини й один з найпоганіших наростів на нашій організмі. Це стилізація „удалі“ й атака на конструктивні, здержані, дисципліновані сили пролетаріату.

Хвильовий кидає такими категоріями, як „Європа“, „Азія“, „Тамерлан“, „Лівобережжя“, як хлопчина легенькими м'ячиками. В цих категоріях не чувається сконденсованої історії, надлюдського напруження великанських мас, буденного тихого зусилля, кротиць історії, що рве певно й невпинно. Всі ці великі слова тільки вивіски, поза якими не чується великої любови й правдивого поважання.

В той час, коли в зарисовці патологічних типів відчувається у нього незвичайна праця психолога, що боїться допустити одної зайвої риси, а з другого боку — не сказати чого-небудь, що має свій внутрішній сенс і значіння, в його історіософських розгонах бренть зневага до всякої самоконтролі, відповідальності за слово й образ — розгін цей такий романтично-шалений, буйний тільки тому, що він відбувається в пустій простороні, в міжпланетних сферах, чужих усьому людському...

Для означення цієї стихійної сили вирвалось один раз у Хвильового значуще слово „Легенда“. Це не казка тільки, а сага, щось, що було колись, один раз, але й триває далі, як тло наших буденних справ, зацікавлень, інтересів... Легенда пряде десь далі свої нитки, тільки ми їх не бачимо, аж колись стане вона знов перед нашими очима з своїми дивними узорами. Тому власне, що „легенда“, що позалюдська стихія, прикрита попелом буденщини, веде далі своє діло, „азіатський“ край може стати запорукою соціалістичного майбутнього. Долю людей віддав Хвильовий в руки сприятливих їм гномів, що своїми заклинаннями невидимо вдують силу в невідомих нам героїв.

В такий трактовці великих історичних справ криється одно з найбільш небезпечних викривлень сучасної психики. Воно веде до філософії фаталізму й випадковості. Коли доля людства залежить від гри понадлюдських стихійних законів, то конкретні діяння чоловіка не мають ніякого значіння, вони не можуть впливати на напрямок розвитку суспільства. Якесь метафізична віра диктує авторові, чи ця гра поведе до прогресу чи регресу, але в обох випадках чоловік може бути тільки глядачем. У Хвильового безумовно палахкотить віра в прогрес. Але тому, що запорукою цьому є чоловік не як суспільна, а стихійна сила, то він в цьому процесі не бере участі, як свідоме ество, його вся фізіономія, всі пружини його діяння, і все діяння його — цілковито байдужі для долі людства. І цей власне аспект *sub specie aeterni* завів його до дивної на перший погляд комбінації віри в соціалістичний ідеал з трактуванням чоловіка як *blonde Bestie*, з цинічним відкриванням усього чорного, брудного у чоловіка. Хай історія робить десь своє діло, наше діло спостерігати його малість — чоловіка.

Нічого другого не залишається для творця, що мусить десь об'єктивувати свої творчі сили.

Це є одна із форм цієї карикатури на марксизм, яка була і є популярна в деяких відломах соціал-демократії, що покликанням на детермінізм історичних явищ відмовляється й заперечує доцільність щоденної революційної боротьби. Таким хотів представити революційний марксизм завзятий ворог марксизму Штамлер у передмові до своєї книги: „Господарство й право з точки погляду матеріалістичного розуміння історії“. Деякі сучасні письменники робили на цій основі незвичайно пікантні й „geistreiche“, парадоксальні зіставлення Маркса з католицькою наукою про первородний гріх, бо, мовляв, і в Маркса песимістичний погляд на ество людини можна погодити з ідеалом його скоку з царства конечности в царство свободи.

З другого ж боку він виникає з філософичної установки емпіріокритицизму Авенаріуса, типичної філософії чистого спостереження. І в Авенаріуса ми знайдемо осінні мотиви, коли береги опускають потоками листя своє золото на мудро-спокійну поверхню тихих озер і коли бурхливий потік „вітальних рядів“ вилаadowується в мовчазній меланхолії журної й солодкої, болючої й радісної контемплациї.

Є у Хвильового часами такий патос Свіфта, у якого герой являється то ліліпутом, то велетнем. Але коли у неперівнаного Джонатана Свіфта цей „релятивізм“ був виявом колосальної сили іронії, що підгризала основи старого ірадиціоналізму, у Хвильового вона має вираз трагічного роздвоєння, що мусить повести до безсилля. І виразом цього безсилля є мініатюризм, такий питомий для творчости цього автора. Це роздвоєння може підняти поетичні потенції Хвильового на некористь творчої сміливости й широкої всеосяжної об'єктивности й цієї „чистоплотности“ у праці, які ми у нашого письменника находимо в дуже великій мірі.]

Ця основна установка Хвильового довела до цього, що на місце історії, що приймає себе, ми переходимо в його творах в царину уламків фізіології, чистої автоматизації й механізації чоловіка. Типична установка упадництва й „сумерків“, проведена з великим талантом і майстерністю, з мимолетними блискавками в далекі перспективи, з вірою в себе, без геніяльної пози й з цим відданням себе предметові, з цією серйозністю шліфовки, яка нас вабить і дивує у автора *Fleurs du mal* Бодлера.

Немає людей, а є якісь привиди — автомати, що порушують, а властиво, влучніше сказати, у яких порушуються шматки нервів, мускулів, якісь частини атавістичних механізмів, сплети соціальних, але вже змеханізованих інстинктів, голос яких говорить гробовою луною набутих, неспричинених ними, навиків, побажань, у яких випорена воля, настроїв, що гудуть мідним дзвоном смерті. Панорама санаторійної зони...

Герої Хвильового, в крайньому разі, зрілі герої, нічого не роблять свідомо, а коли трапляється момент, що на них наріне хвиля широкого почуття, коли в них відозвуться людські нотки, вони стоять непорадно й здивовано перед цим фактом, обходять його, щоб знов перейти на звичні шляхи психичного чаду і над своєю психикою будувати штучну будову якогось божевільно-позерського безладдя. І дуже помилився б той, хто шукав би у них якоїсь загадковости. Це переважно якась збунтована, примітивна фізіологія, відгомін далеких асоціальних інстинктів, пронизані прозорим фльором дешевого гамлетизму або третєрядної літературщини. І волохатий (у всіх віношеннях) анарх, у якого вся дійсність тоне в безвістях напів-гіпнотичних причуд, і провінціальний Мефістофель Карно й „демонична“ Мая й безліч машиністок, у яких пробиваються людські почуття й які не можуть зрозуміти Маркса, й наші патріоти й нарешті весь пантеон Хай і Яблучкиних (у яких тупіт каблуків з їх нескладною гамою ритмів і звуків є виразом їхньої духовної есенції) — вони всі живуть якимось половинним життям, виступають на сцену й порушуються як маріонетки, якими керує якесь обридливе, закохане в собі безглуздя. Ніхто з них не може сказати про свої вчинки: це „я“, ніхто з них за себе

Але, байдужий сам по собі, хоча соціологічно невірний, він в наших конкретних обставинах, в атмосфері ідеологічної боротьби з одного боку, а з другого боку в обставинах гостроти питання нової сексуальної морали, особливо серед нашої молоді, може дати небажані результати.

В деяких місцях сексуальний момент є носієм великої інтелектуальної кризи (напр. „Життя“). Тут автор переходить на фрейдистські рейки. Оксана багне міста, багне широкого нового життя, не на підставі спостереження колосальних переворотів, зв'язаних з революцією, невиданої переміни суспільних взаємовідношень на селі, а як наслідок полових досвідів. Тому це тужне „поетичне“ оповідання таке неправдиве (чи й тут меланхолійний ліризм, як тло оповідання, не є рівноважником відсутності естетичної об'єктивності?..). Коли Оксана змагається дійсно до ширших обріїв, то чому вона не бачить революції на селі? Вся ця трагедія Катерини діється поза часом і простором, вона вічна в злому значінню цього слова. Тільки короткі фрази, загальні й бліді, як сценерія провінціальних театрів („Партизани вже не ховались у лісах і приходили з повинною. Ліси були нудні і жорстокі, чорні як смерть, вишкірялись навіть“) говорять про місце й час, де ця подія відіграється.

✓ Не менші є впливи Достоєвщини. Вони розціплюються на декілька моментів. Все оповідання „Злочин“ нагадує Достоєвського не тільки в загальній концепції, але й в багатьох деталях. Причини „злочину“, змагання висадити в повітря завод, таке неясні, невіразні, або краще сказати — невмотивовані, як і в російського автора. Кметь це явний контр-революціонер, він навіть колись брав участь в революційних рухах, злочин є у нього вислід якогось надломання, бажання переступити границю, як у героїв Достоєвського. Як рак заїдає його ця думка, з автоматизмом і шаленою систематичністю маніяка готує він це діло, при чому у нього також виявляється характерна для героїв Достоєвського комбінація помішання й суворої логіки. Хвильовий взявся тут за дуже відповідальну тему. Не треба забувати, що завод руйнує робітник в епоху пролетарської революції. Сама тема така неправдоподібна, суспільне значіння її таке важливе, що тут потрібна була б глибша аналіза, чіткіша й більш переконуюча мотивація. Може бути, Кметь — це виїмок, і напевно він виїмок; але тоді треба було вказати, чому такий виїмок можливий, яке його соціальне коріння. Треба було змалювати тло, атмосферу, в якій він працював і жив. Сюжет сам по собі такий штучний і надуманий, що автор іноді „помагає“ сам психології автора, штовхає сам дію вперед („Цілий день Кметь обмірковував, як йому потрапити на завод, щоб положити зараня накунок із порохом у тім місці, де намітив. Для чого це треба було зробити — він не знав. Очевидно тягнуло призвичаїтись до своєї ролі і запевнити себе, що підвіла вже зроблено (Підкреслення мое. В. Ю.“). Це вже доказ художньої невитриманості сюжету.

Але й окремі подробиці нагадують Достоєвського, або, щоб сказати влучніше, достоєвщину.

Так, наприклад, намагання відслонити свою тайну, зрадити себе самого:

„Підложивши голову під чорне покривало, Кметь раптом згадав про злочин. Він здригнув і йому забилося серце. Один мент він подумав, що може щось крикнути і зробити якусь нісенітницю. Голова йому ходила ходором“.

Або мотив самопониження й масохістського лакейства:

„Кметь вийняв зараня кисет і подав його.

— Кури!

— За це спасибі. Оченно благодарствую. Люблю покурити.

І весь Кирпань лакейськи зігнувся“.

Кметь, що хоче зруйнувати завод, як і герої Достоєвського ви-
являє риси щирого милосердя до незначних явищ, наприклад до тварин.

„Кметь підійшов до вікна й сів біля попелястої кішки. Кішка так жалібно м'явкала, що Кметеві стало її шкода і він спитав жінку:

— Чи нема там у тебе чого небудь кішці дати?

— Де там візьметься! Хіба не чув, що я й Митьку без хліба випроводила.

Але Кметеві ще більше жалко стало кішки і він сказав:

— Тоді дай їй шматок паски. Вона ж голодна“.

Зовсім в стилі Достоєвського є й Мая. Все плюгаве, червяче визиває в ній потоки ентузіязму. „Кохала ж я нікчемного, некрасивого, кирпатенького юнака, який потім, коли брав мене, не знав як взяти; безпорадно топтався на однім місці, і я часто з гидливістю допомагала йому. Але цей нікчемний юнак тепер стоїть перед моїми очима, і навіть більше скажу: коли я віддаюся зараз комусь — ну, хоч би тобі... — ти знаєш, чому я за час coitus'a заплющую очі?“.

Різниця між обома авторами тільки така, що у Достоєвського це замилювання до плюгавого заслонюється серпанком християнської юродивости, а в Хвильового на авансцену виступає клінічна атмосфера психопатології.

Достоевщина є тепер в ідеологічній боротьбі між старим і новим світом дуже важливий момент. Всі реакційні сили нині за Достоєвського: його віра, що все звірське, темне, є складовим моментом світу Христа, що людська бестія відкриває дорогу історичному Альоші, — є profession de foi білої еміграції. Після царства Антихриста повинен прийти період дійсного раю на землі, як торжества релігійного містицизму й християнського всепрощення (що не буде стояти на перешкоді оргіям класового знущання).

Достоевщина, як апологія всіх темних, іраціональних, сильних інстинктів є нині і символом войовничого, зоологічного націоналізму. Тут ми маємо справу з дуже складною діалектикою; ім'я Достоєвського може бути з одного боку вивіскою скрайнього декадентства, повного нігілізму супроти всіх здобутків науки, з другого ж боку, завдяки апологетиці сильних, первісних, невинесиндських інстинктів, може вона стати двигачем національної ворожнечі і історичного примітивізму, який у Хвильового вкупі з ідеєю азійського Тамерлана може підорвати, роззброїти психично все те конструктивне, що встигла виробити в нас історія останніх років. Як у Достоєвського, в багатьох героїв Хвильового весь зовнішній світ є якимось гарячковим привидом чоловіка; а коли так, то чоловік всесильний, він собі право й

закон і основою дійсності є анархічні хотіння одиниці. Alles ist erlaubt — бренть із багатьох рядків Хвильового стара азіатська мудрість асасинів. Не треба забувати про те, що Достоевський являється у Шпенглера предтечою нової Росії, яка створить нову релігію, викристалізувавши всі темні, іраціональні, садистичні імпульси в один могутній кристал державної могутності й знищивши й потопивши в потоках крові всю замуршавілу європейську цивілізацію.

Мотиви достоевщини зрозумілі у Хвильового на тлі згаданих вже вище його анти-культурницьких тенденцій. Достоевщина Хвильового — це тріумф первісних, набутих іще в період зоологічного існування, рефлексів над усіма гальмуючими центрами, що витворилися в процесі довгого історичного життя. Це пропаганда лінії найменшого опору, проповідь капітуляції перед могутніми силами історії.

Спасіння, спасіння із нетрів сучасного безглуздя — реве скажена контр-революція, налякавшись історичних сил, які вона сама визвала до життя. Куди тече безмежна, кармазинова ріка, що береється невідомо відкіля й пливе невідомо куди. Жах подумати, що символом спасіння може стати горбун Хвильового, внук з пом'ятим обличчям, але очі якого нагадують Голгофу, коли легендарний Христос ішов на Голгофу. Адже ж в нього стався глибокий надлом, адже і в нього загудів паровик, що співав досі гімн КП(б)У, зовсім іншу пісню. І важко подумати, що „кіт у чоботях“ може знайти своє продовження в мряковинних безвістях чорного шаленства революції проти гордоців історії наших днів...

З повитих мраками обрив достоевщини ми переходимо в другу Європу, тісно споріднену з Достоевського „Азією“, в обрив вже європейського Ломброзо. Всім нам відомо, який розголос викликали книги Ломброзо, де викладена була його теорія homo delinquente (злочинного чоловіка). Між злочином і геніяльністю немає різниці по суті, всі великі діячі історії — це злочинці, які, випадково, знайшли інше знаряддя, інше поле для виявлення своїх злочинних хотінь. Найвищим типом, для якого старається Ломброзо з усією скрупульозністю знайти анатомічні прикмети, є революційний діяч, який в буржуазних очах італійського професора мусить бути, очевидно, анархістом. Революціонер — це дегенерат — така остаточна формуловка Ломброзо. Її ехо ми находимо в „Я“ Хвильового. Всі виведені там типи — дегенеративні, але це стосується перш за все до вірного вартового (як це з насолодою підкреслює автор). „Доктор Тагабат розвалився на широкій канапі, вдалі від канделябру, і я бачу тільки білу лисину і надто високий лоб. За ним ще далі у тьму — вірний вартовий з дегенеративною будівлею черепа. Мені видно лишень його трохи безумні очі, але я знаю —

— у дегенерата низенький лоб, чорна копа розкуйовдженного волосся і приплюснутий ніс. Мені він завше нагадує каторжника, і я думаю, що він не раз мусів стояти у відділі кримінальної хроніки“ (Осінь, ст. 14) Дегенерат замикає ланцюг, який починається від Кметя.

Як для іронії, цього дегенеративного автомата Хвильовий називає вірним салдатом революції.

Ломброзизм тепер в моді в буржуазній соціології Західної Європи: його можна назвати одною із органічних складових частин психоло-

гичного повітря там, по ту сторону барикади. Він пронизує всі расові теорії імперіялізму й найшов свій буйний розквіт в соціології Гумпловича. На сторінках літературної творчости він найшов багате застосування в описах плебейського масового стада у Бурже. Друге питання, чи личить вводити ломброзівські мотиви авторові, який хоче передати всю велич нашої революції. Особлива обстановка, надлюдське напруження всіх психичних сил, загальна непевність мусіли часто викликати стан незвичайної нервової наелектризованости; але в цій власне наелектризованості був своєрідний героїчний патос, який передати може тільки великий майстер, що відчуває б'ючий пульс історії. У Хвильового його не слідно; і оповідання „Я“ є тільки злою карикатурою на події нашої недалекої минувшини, яку вже використовують наші вороги (його передрукував вже Донцов на сторінках львівського „Літературно-Наукового Вісника“). Своє оповідання назвав Хвильовий романтикою; я не знаю, в якому сенсі він взяв в даному випадкові це слово; чи зробив він це, приймаючи на увагу гамлетівське душевне роздвоєння героя оповідання, чи може неймовірну комбінацію мотивів дегенеративности, психичної прострації, наглих вибухів злоби, помсти й перспективи загірної Комуні, що вражає як якась сучасна Walpurgisnacht і має робити враження романтичного сну радше ніж дійсности, якоїсь дикої казки, яку роздує у нівець сонячне проміння дня, фантастичної іграшки, що повинна задовольнити забаганку жорстокого таланту. В останньому випадку об'єктивна несправедливість автора виступає іще яскравіше. Нова епоха історії родиться завжди в потоках крові, в огнях руйнування, серед плачу й сліз і неймовірного психичного змагання. Але це все не повинно давати творцеві, що її малює, приводу й претексту для дріб'язкового квиління.

Мотив дегенерата є не тільки калюмнією на революційні події сам через себе: він є й ударом по ній з боку ширшої соціологічної теорії. Дегенерат — це чоловік, у якого не функціонують вищі психичні осередки, набуті довгим суспільним розвитком, а тільки найпростіші звиринні механізми. Згідно з теорією Ле-Бона — відомого ворога всякого соціалізму, — всі масові діяння — дегенеративні, бо вони вводять в рух тільки найпримітивніші людські рефлекси. Маса у Лебона — це тільки помножений тупий, заавтоматизований, відруховий дегенерат Хвильового. І коли правильно, що у Хвильового революція є тільки виразом біологічної, незісторизованої стихії, поривом природи радше ніж історії, то він мусів нарешті дійти до філософії дегенерата. Дегенерат в такому розумінню буде вже не чимось образливим, а символом сліпого фанатизму, який може дійти до узької односторонности екстази. І таке трактування явищ революції є й неправдиве й несправедливе. Фанатизм революціонера — це не вираз психичної узькості екстатика, не параліч всіх психичних центрів на користь одного, а скерування могутніх, різноманітних, багатих психичних сил до одної мети.

Оповідання „Я“ є величезна психична помилка, не казати вже про його велику суспільну шкідливість; воно все побудоване на протиріччю між зовнішньою рішучістю й прецизією в діяннях і нечуванним внутрішнім розладом і хаотичністю. Така диспропорція в життю

неможлива; можлива вона тільки в перспективі романтичного культу своєї психики, як чогось самовистарчального, закохання в собі, що веде до байдужности до всього зовнішнього, до того невинного цинізму, про який говорить Ніцше. І дійсно багато місць „Я“ нагадує мотив „блідого убивця“ німецького автора — декадента.

Ми вже говорили, що „європеїзм“ Хвильового має своє джерело в переконанню про байдужість зусиль одиниць і клас для процесу історії, який не творять люди, а який твориться стихійно, пронизуючи людей, як якась чужа, природня сила; *homo biologicus* а не *homo oeconomicus* — прапор Хвильового. Коли байдуже, куди керується, куди тече класова чи групова воля, коли вони є тільки епі феноменом над явищами природи, тоді література втрачає свій виховавчий характер, а стає тільки малюванням цікавих і незвичайних психичних станів. Тоді навіть „реалістичні“, навіть „натуралістичні“ малюнки будуть тонути в воздушних гірландах романтики, вічно шибаючи в далекі небосхили, химерної й закоханої в казкових багатствах людського „Я“, що є багатствами резіньяції, а не охоти нести відповідальність за події суворой дійсности. Цей стан внутрішньої деморалізації може дати великі поетичні ефекти, іскритись тисячами кольорів, але нарешті мусить довести до почуття зубожіння й до певної монотонії, як її виразу. Оба моменти ми знаходимо в творчості Хвильового.

Як творець „натуралістичного“ (не в сенсі літературного напрямку), „анти-культурного“ (не в образливому значінню цього слова) складу — він зовсім не розуміє „сути“ сучасного міста, дійсної його поезії. Місто — для нього не центр праці, а претекст для романтичних мрій. В цьому виявляється культурна невиробленість широких шарів української інтелігенції, яка дійсно живе „селом“, хоч би вона проповідує „міста“, „урбанізму“ зробила завданням свого життя. Це явище має свої історичні причини, яких ми тут не думаємо торкатися.

Послухайте, наприклад, які настрої будить у Хвильового місто: „Я безумно люблю город. Я люблю виходити ввечері зі своєї кімнати, йти на шумні бульвари, випивати шум, вбирати запах бензолу, і тоді йти на закинуті квартали, щоб побачити японські лихтарики — так здається — в тровкутниках цифр: будинок, на розі, №: горить. Я люблю, коли далеко, на дальніх міських левадах рипить трамвай: щось неможливе нагадує цей рип, щоб повстали переді мною теплі образи, як хрустальні дороги, як прозоро-фантастичні ліденці (коники), що я їх уже ніколи не побачу на базарі. Тоді я люблю Іспанію, тому що вона далеко, тому, що я фантаст, тому, що я пізнаю і кохаю город не так, як інші, тому, що город — це Сервантес Сааведра Магюель...“ Любов міста — це для Хвильового утеча від міста; закинуті квартали — це не фабричні передмістя, а граючі ряди лихтариків; місто — привід для фантазії і літературних стилізацій. Бурхливе міське життя паралізує в ньому всі чинні душевні елементи й викликає потік безвольних, незв'язних асоціацій.

Де ж тут „Європа“? Хвильовий залюбки малює моменти, де „місто“ переходить у „село“. де рипить трамвай на нерівній, неутрабованій дорозі, де трамвайна зупинка глохне — тоне в степу, де несвідомі сили без краю б'ють і натискають на ясні заграви волі, плану, зусилля. Я розумію фантастику міста: я розумію мрійливість

деяких романтиків перших десятиліть 19 століття, у яких широкі контури фабрик, майстерень з клубами диму, нове життя, що вдиралося в місто, будило візії якихось фантастичних опирів. Але там мрія була продовженням життя, тут життя загортається в легкий, прозорий серпанок мрій. Коли там була романтика, то тут маємо діло з романтичною стилізацією.

Ми говорили вже раніше про момент монотонії, як наслідок втоми після романтичного буяння в небосхилах фантазії. Він виражається в двох формах: в монотонії сюжетів, які чим раз частіше торкаються т. зв. всефедеративного мішанства й являються по суті діла перелицьованою й перекроєною на новий лад чеховщиною, і нарешті в монотонії описування природи. Тут зараз треба додати, що ця вся природа є тільки транспозиція власних переживань автора. Вся ця природа також змеханізована й простилізована під „залізну“ простоту, надуману, роблену й тому не смачну. Такі фрази, як „гримало сонце“, що хочать бути виразом якогось енергетизму, є на ділі виразом сухости, внутрішнього смертвіння. В деяких місцях простота стає чистою абстракцією й схемою. Вона охолоджує читача навіть там, де по замислам автора вона повинна збудити теплі почуття („...а десь дзвеніли червоні дзвони зорі...“)

Але є у Хвильового й інша природа, природа — туга, природа, яка золотим усміхом має заколисати поранене серце, природа — відпочинок після внутрішніх незгод, мук, вагань, труднощів, яких розв'язати автор не в силі. Він бачить її очима дитини, очима конгеніяльної симпатії, і тут він дійсно підіймається на верховини творчости. Але й ця природа є тільки форма утечі автора від завдань, які він собі поставив. Власне, там, де Хвильовий є найбільше творцем, відслонюються і його слабості, невміння цілком оволодіти всім складним процесом сучасности, невміння створити синтез, який був би для нього точкою опертя в творенню дійсно нових естетичних потенцій.

В одному із попередніх місць я назвав Хвильового письменником безформености. Я думаю, що це означення найлучче визначає його творчість, в тому виді, як вона стоїть перед нами досі. В його творчій істоті гудуть різноманітні, часом розбіжні сили, як дикий вихор, валять до себе, кермують ним, хоч він повинен би був стати їхнім керманічем. Коли стати на класову точку зору, то це сили — як ми старалися показати — переважно буржуазного характеру, з сильною перевагою мотивів упадництва. Це не значить, що Хвильовий є виразником ідеології нової буржуазії, що народжується в порох нашої складної економики. Він є виразом зневіри, що нам вдасться, з нашими матеріальними й, передусім, людськими силами, здійснити соціалістичний ідеал. І тому тільки посередньо, проти своєї волі, об'єктивно він творить на користь ворожих нам сил.

Останні роки доказали велику творчу конструктивну здібність нашого пролетаріату. Недавно ми перейшли вже великий період реконструкції, будівництва нашого господарства на нових широких основах. Волхострой, будова Дніпрестану — це дороговкази великого походу наперед. Усюди брешуть нові потенції, шумить дійсно нове життя. Його треба тільки хотіти бачити...

І це нове життя побачить нарешті небуденний талант Хвильового.

В. ДЕРЖАВІН

Еміль Верхарн та соціальне значіння його творчости

Toute la vie dans l'essor ¹⁾
Верхарн

Лірична й драматична поезія Е. Верхарна, що помер 27-го листопада року 1916, мавши за собою сличе сорок років літературної діяльності, становить один з найважливіших періодів з історії західно-європейської соціальної поезії. Ми не говоритимемо тут про величезний вплив Верхарна, що зазнала на собі еволюція ліричної творчости — французької, європейської і навіть цілосвітньої: ця тема потребує спеціального дослідження; тим паче, що, визначаючи, якої саме сили набув вплив Верхарнаної поезії, передусім треба виявити характер цього впливу та соціальний зміст самої поезії. Десять років, що минули від дня смерті поета, дають спроможність взятися до цього завдання об'єктивно, як то належить.

Та перш за все треба сказати, що соціальна і революційна сторона творчости Верхарнаної, тоб-то та сторона його творчости, яка, цілком природно, тепер найбільшу притягає до себе увагу читача та яка найбільш сприяла широкій славі Верхарна, аж ніяк не є одинока; можлива річ, що навіть для самого поета вона мала тільки другорядне значіння. Величати Верхарна „поетом революції“, „поетом-трибуном“, як то не зовсім розважно робили Брюсов та Львов-Рогачевський, можна тільки з вельми поважними застереженнями: він був поетом революції та багато чого іншого, дуже й дуже неревольюційного. Саме всесвітня й справді таки вічна слава Верхарна, як великого поета, змушує нас об'єктивно вважати на темні й світлі сторони його творчости і не підносити одну яку-небудь з них на шкоду іншим; в протинім бо разі, наше ставлення до Верхарна принципово було б ані трохи не краще, як ставлення до нього владущих клас Бельгії, що офіційно його проголосили вже року 1908 „бельгійським національним поетом“ та утотожують його „націоналізм“ з імперіалістичними тенденціями бельгійського капіталу. Це ставлення до творчости Верхарнаної так само однобічне, та тільки з другого кінця; хоча й тут доводиться з погляду об'єктивного визнати, що націоналістичних моментів у поезії Верхарнаної далеко більше, ніж революційних.

Не становило б великої роботи скласти список революційних мотивів та тенденцій з поезії Верхарнаної і поставити супроти них протилежний список — „реакційний“. Та ми не пишемо тепер ані

¹⁾ „Все життя — злітання“. („Бунтівничі сили“).

панегірику, ані обвинувального акту: наша мета — не обвинувачувати або виправдувати Верхарна, а дійти об'єктивного розуміння Верхарнової поезії — її соціального значіння; розуміти ж можна її тільки історично, тоб-то беручи під увагу її історичну еволюцію і визначаючи соціальну закономірність цієї еволюції. Тому ми розглянемо коротенько історію літературної діяльності Верхарна, взявши за основу літературну біографію поета. Особистого життя його ми не займемо, воно бо чудесно стверджує основний принцип соціологічної методи в історії літератури: не факти індивідуального життя автора визначають літературні твори його, а суспільні функції тої соціальної групи, до якої автор належить. Єдиний виняток треба зробити що до юнацьких років поета, бо зовнішні умови його життя на початок літературної діяльності дають можливість зрозуміти цілий ряд основних тенденцій його поезії.

Еміль Верхарн народився року 1855, травня 21 в містечку Аман, біля Антверпена, близько берегів судоходної Ш-льди, і дитинство своє перебув скорше в умовах сільських, аніж міських. Родина його належала до тої дрібної буржуазії, яка в ті часи зберігала ще міцний зв'язок із сільським господарством, дрібною сільською індустрією та дрібною торгівлею, і на якій зріст великої промисловости тоді ще нечисленних фабричних центрів Бельгії ані економічно, ані тим більше ідеологічно майже зовсім не позначився. Тісні стосунки з селянами й ремесниками, що їх не переривав Верхарн і пізніше, стали за основу глибоко-демократичного ставлення до всіх явищ суспільного життя, а суто-релігійне родинне виховання в душі найсуворішого католицизму відбилося на психіці поета деяким нахилом до містичизму, — нахилом, якого Верхарн не позбувся навіть за найраціоналістичніших періодів своєї творчости та який змушував його сприймати й розглядати кожную суспільну теорію (серед того навіть і соціалізм), як своєрідну „релігію без бога“. Одначе, з-поміж усіх дитячих вражень найсильніше вплинули не стосунки з народом і не релігійні настрої оточення, а сама природа його рідної Фландрії, по суті нічим не видатна і на диво подібна, як свідчить про те В. Бржесов, до середньої Росії („так і здається ніби стоїш десь у Калузькій губернії“); ця природа викликала в поета почуття найглибшої, хоча й цілком іраціональної, прихильности. Ця інстинктивна й зворушлива сліпотою своєю любов до клаптя землі між Антверпеном та Гентом, від Шельди до Мааса, і лежить в основі того, що, звичайно, називають „націоналізмом“ Верхарна. І справді, сам поет намагається іноді „осмислити“ й мотивувати її націоналістично; та не слід підпадати ілюзіям автора. Часто-густо, коли він говорить про історичні події Середньовіччя, що уславили ім'я якого-небудь глухого містечка Фландрії, або складає хвалу бельгійській нації за її немов би особливо високі „лицарські вчинки“, ліричне почуття поета живиться, на правду, зовсім не цими поверховими міркуваннями, а почуттям інтимного зв'язку з навколишньою природою, яке іноді доходить пантеїстичного оживлення природи, — почуттям цілком неприступним справжньому городянинові, і по суті асоціальним.

Релігійний вплив, який на нього справило оточення, де проминуло дитинство, зріс тоді, як перебував він (одночасно з Метерлінком

Ван - Лербергом і Роденбахом) в єзуїтських коледжі св. Варвари в Генті, а згодом у Лувенському університеті, який навіть серед клерикальних університетів бельгійських зажив слави найбільш католицького і найменш схильного на компроміси з „духом часу“. Є підстави гадати, що в цьому центрі войовничого католицизму Верхарн одного часу лагодився до духовної кар'єри. В кожному разі перші його вірші, друковані по недовговічних студентських журналах, повні були палкою полеміки супроти „вільнодумства“. Проте цей ультра-католицький настрій тривав недовго. Року 1881 Верхарн, закінчивши курс університету переселяється до Брюсселя, ще тоді провінційально-затишної, але вже з новими напрямками, столиці Бельгії, і по недовгій спробі присвятити себе адвокатурі, віддається цілком літературній діяльності аж до самої смерті.

Чому ж так раптово відмінилася психика поетова? Перейнята духом зароків та аскетизму, стихія католицизму виявила свою нездоланність перед новим націоналістичним і ліберально-демократичним напрямом, що ширився серед бельгійської інтелігенції та буржуазії в міру того, як зростала велика індустрія і фінансовий капітал. Бувши досі одною з другорядних європейських держав, що постали в наслідок перебутих феодальних традицій та суперництва значніших сусідів, Бельгія похапливо намагається 80-ми роками перетворитися на особливу „націю“ з самостійною „національною культурою“ і береться творити власну „бельгійську“ літературу й мистецтво; цього вимагає великий капітал, що виявляє вже певний потяг до імперіалізму, колоній та „світової“ політики, за діяльною допомогою від столичної інтелігенції, яка тимчасом вбачає в розвиткові капіталізму самі тільки світлі сторони нових соціальних умов: звільнення індивідуума від гнітючого та всевладного клерикалізму, зовнішню демократизацію суспільного й державного ладу, вихід із затхлої атмосфери провінціалізму на широке поле політичної і літературної діяльності. Так постає нова „національна“ бельгійська література, йдучи під стягом індивідуалізму, натуралізму й демократії та зосереджуючись довкола нового журналу „Молода Бельгія“. Демократичні переконання Верхарна, приховані під католицькою дресурою, глибоке відчуття рідної природи й обставин, попереплутувані в його власній уяві з „націоналізмом“ в літературі та мистецтві, примусили його прилучитися до нового напрямку, і перша книга віршів „Фламандки“ (Les flamandes 1883) віддає достатню пошану живорадісному оптимізму доби. Це — ідилічні малюнки з селянського життя, перейняті трохи утрированою „радістю життя“ і вдало застилізовані під натуралізм. Насправді ж свої уявлення про флямандське село автор запозичив, старанно вивчаючи флямандську школу малярства XVII віку (надто ж з творів Рубенса й Рембрандта), і ніяк не з дійсності; в тому не тяжко переконатися, коли порівняти зміст „Флямандок“ з доволі сумними картинами сільського життя, які Верхарн дав по 10-ти роках в „Поля галюцинують“, коли він натрапив на реальні умови життя бельгійського селянина (див. нижче). Отже, перша книга Верхарнова більше є віршована вправа на запропоновані від флямандського малярства теми, внаперед визначені пануючою натуралістичною естетикою стилі, аніж справді саморідний твір; натуралістом Верхарн в основних

тенденціях своєї поетичної творчості ніколи не був. Програма книги полягає в ідеалізації стихійного та близького до природи життя, що його рухає лише інстинкт, у вихвалюванні здорового й примітивного життя тіла, його жаги й насолоди; книгу скеровано супроти аскетизму й лицемірства клерикальних кол, і вона зняла в літературі великий шелест.

Куди оригінальніший Верхарн в дальшому збірнику віршів „Ченці“ (Les Moines 1885). Поет покінчив у „Флямандках“ з офіційним католіцизмом, поставивши супроти зароків життя надпоривне його ствердження; але клерикальні впливи дитинства і юнацьких років не поминули дарма, і Верхарнові, як в цій книзі, як і в двох далеко пізніших написаних історичних драмах „Манастир“ (Le cloître 1900) і „Філіпп II“ (Philippe II 1901), знову й знову доводиться квитатися з войовничим католіцизмом, який, не вважаючи на цілком негативну оцінку його ідеалів, раз-у-раз імпонує поетові енергією свого фанатизму, — Верхарна бо притягає сила волі взагалі, незалежно від того чи іншого напрямку; він хилить голову перед могутністю духа у всіх його проявах, навіть в антипатичних поетові своїми остаточними цілями. Цей абсолютний динамізм волі є мабуть найхарактерніша властивість Верхарнової поезії.

Треба відзначити, що в „Ченцях“ Верхарн вперше добирає адекватної внутрішньої форми для своєї лірики: це узагальнювальна характеристика певного типу людської психики, так би мовити, „колективний портрет“; змальовуючи його, поет може виявити всю могутню енергію свого побудованого на гіперболах та сміливих метафорах стилю; так, вже в даній книзі ми бачимо стипізований образ ченця-аскета, ченця-єресіярха, ченця-феодала то що, де Верхарн вперше доходить стилістичної своєрідності та художнього мистецтва. Ученицький шлях пройдено: поет відхиляє накинутий йому теорією натуралізм і створює власний поетичний стиль, багато в чому — приміром, в монументальній і патетичній закінченості цілого — прямо протилежний натуралістичному вимальовуванню деталей.

Що до історичних драм Верхарнових, за які ми вже не говоритимемо, то доводиться визнати, що самий характер Верхарнового ліризму засуджує історичну драму Верхарнову на недовершеність: дія губиться серед патетичних монологів, майстерність психологічної характеристики дає аж надто багато, на шкоду драматичній композиції, а головне — Верхарн найменше має даних для історичної характеристики доби: він — поет сучасного й прийдешнього, і минуле не постає перед ним у всій своїй саморідності, і та навмисна модернізація характерів і психологічних ситуацій, яка, приміром, в „історичних“ драмах Б. Шоу важить на свій особливий комічний ефект, у Верхарна справляє вражіння безсмаку. Ще більше того це можна сказати за його „мітологічну“ драму „Елена Спартанська“ (Hélène de Sparte, 1909), де мітичні персонажі говорять Верхарновськими гіперболами і думають справді таки „по-бельгійському“.

Дальші за „Ченцями“ три книги віршів „Вечори“ (Le Soirs, 1887), „Розрухи“ (Les Débâdes, 1888) і „Чорні факели“ (Les flambeaux Noirs, 1890) складають „песимістичну трилогію“ Верхарна, що її сам автор згодом схарактеризував, як „моральне понівечення“ (déformation

morale) і де він найтісніше наближається до Бодлера й пізніших „проклятих поетів“ французьких (Роллан, почасти Верлен і інші). Певна річ, наївно було б пояснювати жахну похмурість цього періоду Верхарнової лірики тим, що поет цими роками перебував тяжку хворобу, яка загрожувала розладом його психичних функцій. Принциповий песимізм цих віршів і показана в них огида до всіх форм життя й свідомості має незрівняно глибші причини. У „Флямандках“ Верхарн намагався відшукати свій життєвий ідеал у втіхах тіла інстинктивного й майже позбавленого св домості фізичного буття; в „Ченцях“ він, як найвищу цінність, виголошує індивідуальну людську волю в її безкрайому пориванні; але ілюзорність індивідуальної волі людини, взятої як самоціль, приводить поета до трагедії окремої особи, відірваної від колективу та неминуче колись знищеної в об'єктивних умовах життєвих, яких вона не в силі відмінити. Цей розклад дрібно-буржуазного індивідуалістичного ідеалу самодовільної особи, внутрішнє спустошення особи в боротьбі з собою, що призводить до безцільної загибелі і до безумства, Верхарн змалював надзвичайно виразно:

Aurai-je enfin l'atroce joie
De voir nerfs par nerfs, comme une proie
La démence attaquer mon cerveau?¹⁾

Вільний вірш, що вперше об'являється у Верхарна цієї доби творчості, надає особливої виразності дивним переживанням поетовим, що символізують собою страждання здекласованого індивідуума під молотом капіталізму.

Від індивідуальної волі через індивідуальне страждання до страждань колективних — ось той шлях, яким іде творчість Верхарнова. Знищивши в собі до краю ілюзорні ідеали індивідуалізму, поет шукає пристановища в тім, що найближче його психиці — в рідній природі Фландрії; але природу не відділити від людини, і от замість колишніх ідилічних уявлень про сільське життя перед поетом постають привиди спустошеного капіталізмом бельгійського села, постає життєва трагедія бельгійського фермера й ремесника, зубожіння й вирождження селянства:

Це обідраний люд
З голими литками,
Сльозами, стражданням і брудом,
Охлялий душею й тілом
До нитки

І скрізь — всі церковні шляхи —
Зайняли жебраки, мов хрести²⁾.

Так лірика особистих переживань, домінуючи ще в „Краях Дороги“ (Au Bord de la route, 1891) і в „Появах на моїх путях“ (Les apparus dans mes chemins, 1891) уступається в „Поля галюцинують“

¹⁾ Чи діду я нарешті страшної радості бачити, як нерв за нервом, мов здобиччю, безумство опановує мій мозок. („Чорні факели“).

²⁾ „Поля галюцинують“. (Переклад Г. Шкурупія).

(Les Campagnes Hallucinées, 1893) і в „Примарних Селах“ (Les Villages Illusoires, 1895) перед жахними картинами агонії сільського колективу, страждань однаково неминучих, що й страждання дрібно-буржуазного індивідуума, але вже не безцілних, бо „всі шляхи ведуть до Міста“, і на руїнах знелюдненого села зростає нове колективне життя— життя капіталістичних міст, що таїть у собі зародки прийдешньої суспільної організації, гармонійної і визволеної, нарешті, від економічних і соціальних суперечностей класового ладу. Картини міського життя трапляються у Верхарна вже у „Вечорах“ і в цілій „песимістичній трилогії“, але там їх дано крізь призму індивідуальних страждань здекласованої особи, і місто уявляється поетові, як дивоглядне зосередження світового безумства й жаху; навпаки, в „Містах-Спрутах“ (Les Villes tentaculaires, 1895) поет вмів розгадати таємницю цього сфінкса, що пожирає села, і виявити закінченими художніми образами колективні психичні переживання міського пролетаріату, його нездоланну колективну волю, скеровану до знищення минулого, до революції:

Все, що було в мріях колись,
 Все, що сміливі голови
 У майбутніх часах встановили,
 Все, чим душі були озброєні,
 Про що благали очі ділів,
 Все, що розум людський загоїв,
 Все, що мовчазно відкрив, —
 Ці натовпи мільйонами рук своїх синів
 Стопили в ненависть з силою¹⁾.

А в своїй „утопічній“ драмі „Зорі“ (Les Aubes 1898) Верхарн показав творчу силу нової класи, яка „руйнує, щоб творити“, і йде через кривавий жах імперіалістичних воєн до здійснення великої ідеї соціальної рівності й міжнародного єднання людства. Так, від ілюзорної індивідуальної волі та індивідуального страждання самотньої особи поет прийшов до колективного страждання визискуваної класи, і далі до колективної класової волі пролетаріату, вже не ілюзорної і не подоланої в боротьбі з ворожими силами, а до тієї волі, що гартується в цій боротьбі й здійснює в ній вищу життєву динаміку, вічний рух людства до кращих форм колективного життя:

Убивать, щоб творить, відновлять.
 Нестримно, шалено хапать за мету
 В момент божевілля і сказу.
 Убивать, або жертвою впасти,
 Щоб одкрити дорогу новому життю¹⁾.

В „Зорях“ поетична творчість Верхарнова доходить свого апогею, що шириться й на наступні книги віршів: „Образи життя“ (Les Visages de la vie, 1899), „Виноградні лози моєї стіни“ (Les Vignes de ma muraille 1899), „Бунтівничі Сили“ (Les Forces Tumuctueuses 1902)

¹⁾ „Міста - Спрута“ (перекл. Г. Шкурупія).

„Розмаїтий Бляск“ (*La Multiple Splendeur* 1906); в них поет, виображуючи соціальні типи людської психики, доводить мистецтво „колективного портрету“ до високої довершеності; класичні образи „Трибуна“, „Банкіра“, „Полководця“ і з попереднішого періоду творчості — образ „Коваля“, що кує революцію, — є шедеври соціальної характеристики, і вони яскравістю та глибиною рівних собі не мають серед творів всесвітньої поезії. — Проте, вже в „Розмаїтій Бляску“ помітно деякий занепад творчої сили, яка ще сильніше виявляється у „Владних Ритмах“ (*Les Rythmes Souverains* 1910) і особливо в багатотомній „Цілій Фландрії“ (*Toute la Flandre I—IV* 1900—1911) і в „Леліяних нивах“ (*Les Blés Mouvants* 1913), де поет робить марні зусилля сполучити свої соціальні ідеали, скеровані до прийдешнього, з сліпою пристрастю до історичного минулого й сучасного Бельгії, що за її „національного поета“ його проголошено року 1908. Соціальні поетові почуття помітно спадають, класова єдність колективу в його концепціях поступається раз-у-раз перед ілюзорною (за капіталістичного ладу) „вселюдською“ єдністю, — як відомо вона прекрасно може ужитися в буржуазній психіці з націоналістичними тенденціями; через те, на зміну закликів до активної боротьби соціальної:

Нема ні часу, ні хвиль
Для серць божевільних і сміливих,
Для натовпу, що скинув свій хрест, — ¹⁾

поволі приходить досить поверхове філософування в дусі шаблонного оптимізму. Знову міцнішають пантеїстичні мотиви; Верхарн виступає навіть, як проповідник нової пантеїстичної віри й морали, побудованої на естетичнім сприйнятті світу, під гаслом: „Моральний лад має за основу культ ентузіазму“. Отже, останній період творчості Верхарнової своїми релігійними й моральними тенденціями нагадує аналогічний поворот від мистецтва до проповіді в творчості Л. Толстого; і тільки колишнє відчуття природи врятовує поезію Верхарнову від цілковитого занепаду.

Виходить, що соціалістичні елементи Верхарнового світогляду були не досить сильні, щоб вдержати творчість поетову на раз здобутій височині. До того слід, однак, мати на оці, що верхи бельгійської робітничої партії (з Вандервельде й Дестре на чолі) завжди мали нахил до дрібно-буржуазного опортунізму і до всіляких компромісів, отже зв'язок з їхніми вождями та спільна праця в Художній Секції при Брюсельським Народнім Домі менш за все могли стати у пригоді Верхарнові, щоб виробити виразне й стало розуміння соціалізму. Коли Дестре, приміром, у своїй книзі „Соціалізм у Бельгії“ називає соціалізм „новою релігією, що веде далі і завершує християнство і зводить на землю ідеал, осяяний небесним світлом“, то не дивно, що Верхарн ще більше релігійно перекичує соціалізм і доходить, кінець-кінцем, до заміни його „новою релігією ентузіазму“. Можливо — і навіть напевно — могутній порив пролетарської революції збудив би до нового життя соціальну лірику Верхарнову, як це сталося

¹⁾ „Міста-Спрути“ (перекл. Г. Шкурупія).

згодом з одним із найближчих йому поетів — Валерієм Брюсовим; та Верхарнові не довелося дожити до історичного моменту. Навпаки, імперіялістична війна кинула його в табор крайнього націоналізму — і до нього він безвідмовно прилучився в численних статтях на військові теми і в збірнику віршів „Червоні крила Війни“ (*Les Ailes rouges de la guerre* 1916), де він не виступав за межі „патріотичного“ шаблону. — Посмертна книга віршів („Високі полум'яники“ 1916) не додає чогось нового до поетового образу¹).

Однаке, ці сумні сутінки Верхарнкової творчості не дають нам права забувати могутні вірші, де поет втілює революційні сподівання пролетаріату за доби розквіту свого поетичного хисту:

Убивать, щоб творить, відновлять
Або впасти і вмерти.
Відкрить, або чоло розбить об двері.
А потім, хоча б і для других — весна
і зелені грона
І вічно крізь біг хвилин нас буде тягнути
Кудись в далечінь, зриваючи пута,
Ця сила велика, червона²).

¹) Ми навмисне в давім нарисі не говоримо: 1) про Верхарна, як художнього критика (найважливіші монографії за Рембрандта 1905 і за Рубенса 1910) і 2) про досить велику та змало оригінальну „інтимну“ лірику Верхарнову, де він здебільшого наслідує Верлена: „Альманах“ 1895, „Ясні години“ 1896, „Години після полудня“ 1905, „Вечірні години“ 1911.

²) „Міста - Спрути“ (переклад Г. Шкурупія).