

Петро Дорошко

ПОЛІСЬКІ ОКТАВИ

Скінчилася дорога. Сосни рівні
Шумлять позаду, щиро шлють привіт.
Вже від околиць чути голос півня,
Пурхнули горобці з вербових віг...
Приходять думи лагідні та дивні,—
Адже не був я тут чимало літ!
Кінь поспіша,— дорога, бач, відома,
Місток, ліворуч — от уже і дома.

У цих місцях я виростав. Дитині
Усе здавалось милим і простим...
І ось я знову повернувся нині
В місцевість рідну, в батьківський свій дім.
І ось ізнов блукаю при долині,
Де походжав давно колись малим.
Тут я зростав, тут вівці пас колись,
Цією стежкою ходив у ліс.

Знов рідний двір. І рідне все навколо,—
Бузковий кущ, плетінь, старий хлівець...
А далі за околицями — поле.
З городу йде мені навстріч отець,
Я бачу: сивина старече чоло
Обрамлює, як мудрості вінець.
Така проста і щира наша стріча,
І радість заливає нам обличчя.

Пройшла під дахом оцієї хати
Пора мого дитинства золота.
Тут наді мною заспівала мати...
Ту пісню чула яблуня густа,
Що під вікном. І як не оспівати
Хатину цю,— вона мені сята,
З її вікна я вперше бачив світ,
Ця яблуня плоди давала з віт...

Легенький подих вітру в верховітті,
І яблуна шепоче при вікні.
Стою і думаю. Нічого в світі
Таки нема ріднішого мені
За ці дерева, сутінню оповиті,
За ці поліські обрії лісні,
За вітер, що приносить ніжну щирість,
За все оце, де народився й виріс.

Березень, 1940 р.

Валентина Ткаченко

МОЇЙ РІДНИЙ

В степовому я місті живу.
Тут для мене і радість і втіха.
Ти не кидаєш хату нову
І не хочеш до мене приїхати.
Кружева виплітаєш щораз,
Коли плине весна понад гаєм.
Над вікном твоїм хилиться в'яз,
Щось шепоче до себе, співає.
Ти збиралась його підрубати,
Щоб не кидав на шиби він тіні:

Пригадала: мене колисать
Йшла до нього гарячої днини.
Не зрубала... і він розквіта
По весні дрібним цвітом сріблястим,
І тобі мої ранні літа
Шелестінням нагадує часто...
Все узорні плетеш кружева,
Відіслав свій доньці їх хочеш.
Все плетеш... і сльозяться бува
Од задуми натовлені очі.

* * *

Ж. Б.

Я звала милого, я стільки слів
Ронила з серця хворого в тривозі,
Що може з них зійшов густий посів
Червоних, диких маків при дорозі.

До вистиглих хлібів іду повз них.
Лягти до ніг мені колосся хоче,
А я милуюсь з маків вогняних,
Я біля них простояла б до ночі.

Високостеблі, в пухові легкім,
Заслухались, як день гучить погожий,
І радістю, і смутком — всім, усім
На пломінку любов мою похожі.

Та ось торкнулася квіток рука,
І пелюстки дорогу взолотили.
Моя ж любов до милого така,
Що зруйнувать її ніщо не в силі!

1940 р.

Петро Вовк

ВАЖА ПШАВЕЛА

Весняного ранку вузькою гірською стежкою спускалися кілька верхівців. Передній, блідий і кволий, зорив затуманеними очима вдалечинь.

Внизу вже показалося місто. Верхівці спустилися в долину. Два струнких юнаки легко позскакували з коней і підбігли до третього. З їхньою допомогою він повільно зліз на землю і тут же ліг на простелену бурку.

По карих блискучих очах і високих мужніх постатях можна було впізнати у верхівцях дітей кавказських гір. Це були представники невеличкого племені пшавів, які живуть в бокових ущелинах головного Кавказського кряжа, по гірських долинах, де протікають ріки: Пшавська Арагва та Йора. Як і близькі їхні сусіди — хевсури і тушини, належать пшави до спільної з грузинами картавельської сім'ї кавказських народів.

Хворого звали Лука Разікашвілі. Уперше за п'ятдесят три роки життя він спускався з гір не восени, як робив це завжди, а ранньою весною. Його могутнє здоров'я підточувала важка хвороба — плеврит, і Разікашвілі піддався на вмовляння друзів і поїхав у Тифліс до лікарні.

Але чому ж спутники з незвичайною увагою і любов'ю пильнують хворого, немов би запобігають його ласки? Може він старшина роду, чи урядовець? Ні. За звичаями пшавськими, старшиною, так званим хевіс-бері, старцем ущелини може бути лише найдосвідченіший і найстарший пшав. Хворий же не був стариком. Не можна було сказати, щоб він належав і до панівної верхівки. Тільки розумні карі очі, високе чоло і благородне бліде лице свідчили про незаурядний розум і велику пристрасть, що таїлася в цій кволій від хвороби людині.

Після короткого відпочинку, під час якого хворий не промовив жодного слова, верхівці рушили далі:

— Тобі не дуже боляче, Лука? — запитав наймолодший. Але той мовчав. Він спробував привітно посміхнутися і заспокоїти друзів, та тільки закусив до крові губи, щоб не застогнати. Було помітно, як бореться людська воля з хворобою, як силкується розум подолати кволість тіла.

Іхали вже широкою долиною. Долітав шум невгамонної Кури

і далека музика міста. Хворий зупинив коня. Спід снігу показалося зелене листячко. Наймолодший верхівець сплигнув на землю і зірвав ніжну квітку. Це була гірська фіалка. Затуманені очі хворого на мить спалахнули. На блідих губах промайнула ледве вловима посмішка.

— Це фіалка, — заговорив, — вона живе всього місяць, та життя її повноцінніше, ніж іншої квітки двадцятичотирьохмісячної...

І хворий притулився гарячими спраглими губами до холодних блакитних пелюсток. Дві великі сльозинки впали на пелюстки і переливалися на сонці діамантами.

Такою була остання подорож з гір у Тифліс славетного пшавського поета Луки Разікашвілі, відомого в літературі під псевдонімом Важа Пшавела, що в перекладі значить — муж пшавський.

«Кількість народу не впливає на якість талантів» — сказав на першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників Максим Горький. Щось трохи менше 15 тисяч населення налічують у Пшав - Хевсуретії. Загнані в гірські ущелини пшави і хевсури жили в своєрідних умовах. Громадський лад у них, ніби закам'янів, як гірська порода. Аж до встановлення радянської влади тут можна було знайти залишки родового укладу. На невеличких клаптиках землі сіяли пшави пшеницю й інші злаки. Обробляли землю сохою і простими знаряддями. Про бідність земельну з давніх-давен існує така легенда.

Зібрався один селянин звечора сіяти. На високу скелю, де було його поле, запровадив соху і буйволів, задав їм сіна, а сам простелив бурку й ліг спати. Ледве забілів схід, схопився, запряг буйволів і хотів почати сівбу. Оглянувся навколо, а поля нема, зникло. Довго побивався, тужив і, відчаївшись, зібрався додому. Підняв бурку, щоб одягнути, аж дивиться — поле під буркою лежить.

Ця легенда — яскрава ілюстрація земельної бідності пшавів.

Крім хліборобства й тваринництва пшави займаються мисливством. Вони полюють на диких звірів і птахів. Деякі з них займаються різними промислами — виробляють з дерева посуд, прикраси для домашніх потреб.

Пшави до революції були відрізані від культурних центрів. До їхніх селищ важко було добратися поштою, та й царські чиновники потрапляли сюди дуже рідко.

Давно існує у пшавів своєрідна рівність жінки і чоловіка. Немає такої праці, якої не могла б зробити пшавка, та чоловіки, шануючи жінок, беруть на себе важчі обов'язки. Особливості капіталістичного суспільства мало зачепили пшавську родину. Ось як описує звичай народні Важа Пшавела в етнографічній повісті «Життя пшави»:

«В Пшаві дівчина, багата вона чи бідна, виходить заміж без приданого. Її придане складають подарунки, зібрані на зговори-нах і на весіллі, а також те, що належить їй особисто — гроші чи худоба».

У пшавів нема розподілу праці на чоловічу й жіночу. Коли виникає потреба, жінка засіває землю, ходить на полювання, а чоловік їй допомагає готувати обід, поратися в хаті. Ось як пише про це Важа Пшавела:

«В міру того, як жінки замішували тісто для хінкалі, хлопці загортали м'ясо в куски тіста на довгих дерев'яних тарілках, що їх держали на колінах».

Пшави дружні, свободолюбні і хоробрі. Вони охоче і з радістю допомагають один одному, спільно покривають видатки на весілля, чи похорони. Життєрадісні, з багатою уявою пшави створили багатющу народну поезію, що поширила свій вплив і на сусідні гірські племена.

В родині пшава Разікашвілі 1862 року народився син, якому судилося стати першим загальновідомим поетом Пшав - Хевсуре-тії. Як і кожний пшав, з малих років при звичаївся хлопець до суворої дійсності: ловив рибу, полював на звірів, пас у горах овець. Перебуваючи багато часу на самоті, він глибоко відчував красу гірської природи, яку й відтворив з неперевершеною силою в своїх творах.

Як свідчать грузинські історики літератури, в майстерності опису гірського пейзажу Важа Пшавела не має рівних собі серед грузинських поетів. Можна додати, що й серед поетів світу дуже мало знайдеться таких, щоб так глибоко й барвисто розкрили красу природи, як це зробив Важа Пшавела в своїх поезіях і прозових творах.

Перечитуючи «Оповідання молоді козулі», «Фіалку», «Гірське джерело», «Змію», відчуваєш музику гір і лісів, розмовляєш з птахами і звірами, радієш гірському джерелу, з якого жадібно п'є олень, глибоко ненавидиш змію, що підкрадається до кубла голубки і впливає отруту в широко розтулені дзьобики голуб'ят.

Від батька навчився Важа Пшавела грамоті, від матері вперше почув чарівні вірші Шота Руставелі, народні пісні.

Коли хлопець підріс настільки, що міг уже заробляти на життя, батьки віддали його до школи. Згодом він потрапив у горійську гімназію, де й підпав під вплив грузинських народників. Часто його можна було побачити на підпільних зборах в розвалинах горійської кріпості з газетою «Вперед», чи «Історичними листами» П. Лаврова. Революційний світогляд Важа Пшавела змужнів у петербургському університеті, де він пробув, проте, дуже мало часу. Вилучений з університету за революційні настрої, пробивався уроками, різко виступаючи проти царського режиму, дворянсько-буржуазної «культури» і бюрократизму. Пересліду-

ваний жандармами, ховається в горах разом з любимою дівчиною.

Розчарувавшись в ідеях народників, опиняється в невеличкому пшавському селищі і цілком віддається літературі.

27 років прожив поет у горах. Лише інколи, ранньої осені спускався в Тифліс, щоб здати видавцям свої рукописи.

В оповіданні «Співці природи», на своєрідному мітингу птахів, Важа Пшавела словами орла і солов'я пробує охарактеризувати своє місце і призначення, як поета і людини. Вітаючи солов'я в день його ювілею, птахи висловлювали найрізноманітніші побажання. Ось що сказав гірський орел, цей своєрідний володар пташиного світу:

«Я знайомий з твоїм співом, але повинен сказати, — не дуже він мені подобається. Нема в ньому мужніх нот».

І так відповів йому соловей:

«Для чого мені властивості, про які згадували ви?.. Адже тоді я перестану бути солов'єм... Те, чого мені ви побажали, безумовно гарне, але...»

І соловей замовк, низько похиливши голову...»

Такої думки про себе, «солов'я», був почасти і сам автор.

Але йому не вдається заховатися від життя. Поет бачить на кожному кроці боротьбу, жорстоку і невблаганну. Дроворуб зрубє красиве букове дерево, що тільки що розкрило своє зелене листя, мисливець стріляє горлицю, яка, радіючи весні, весело воркувала, а молода ніжна козуля весь час живе під страхом, що її, як і матір, затравлять хижі звірі, чи вб'є мисливець з руш-ниці.

Поет звертається і до людей, зло засуджуючи жорстокість і блюзнірство. З великою силою звучить цей осуд в поемі «Зміїд». Відважний хевсур Міндія потрапив у полон до легендарних дів і там спробував страви з гадючого м'яса. Після цього Міндія став розуміти мову птахів, звірів, голос вітрів, шелест лісових дерев і трав. І, розуміючи мову природи, щадив її. Та життя має свої закони. Треба було прохарчувати родину, а без мисливства як проживеш? І Міндія вбивав звірів і птахів, рубав на паливо дерево, хоч і чув їхнє благання про пощаду.

Змушений робити наперекір своїм почуттям, Міндія втратив силу і талановитість ватажка і коли спалахнув бій між племенами, він програв його і загинув, кинувшись на власний меч.

Велика відстань між ідеалом культу природи і дійсністю. Поет бачить навкруги боротьбу за існування і серед природи і в народі. Та не бачив Важа Пшавела шляхів до кращого.

З гіркістю звертається поет до любих гір і говорить:

«Стоять і ждуть. Болить у них серце, дуже болить» («Гори високі»).

І в другому, вже рифмованому творі, знову повторює цей мотив :

О, гори, гори !
Кругом ви, гори.
Чи ж переніс я
Без вас би горе ?

Та природа в цьому вірші вже не лише розрада. Поет гнівно докоряє горам за мовчазність :

Борюсь я з рабством
Й своїй шиї
В бою з тиранством
Не гну, як ви, я.

(„Горам“).

У поезії «Слово» Важа Пшавела ще яскравіше підкреслює свої прагнення і мрії :

Я кинув у народ це слово.
Яке? І що йому дано?
Сльозами страдників облите
І смутком споєне воно.

* * *

В безсмертній поемі Шота Руставелі «Вітязь у барсовій шкірі» є такі рядки : «Краще смерть, та смерть і слава, ніж безславних днів ганьба». Ці рядки були ніби дороговказом і для Важа Пшавела. Поет кличе свій народ до боротьби за визволення, за краще життя. Разом з талановитим прозаїком свого часу Олександром Казбеком він оспівує свободолубний характер горців, боротьбу за свободу.

В ранній період своєї творчості Важа Пшавела перебував під впливом Шота Руставелі, Давида Гурамішвілі. Від них і походить своєрідний романтизм поета — культ природи, народна туга і відчай, але від них і наслідування народним пісенним мотивам, глибоке розуміння його прагнень і бажань. Згодом, коли поет звільняється від неоромантизму, його вірші починають звучати повним голосом, стверджуючи доконечність історичних законів, породжуючи в народі віру в краще майбутнє, яке здобуто буде в жорстокій класовій боротьбі.

Та здіймаючись на крилах поезії вище гір, поет не може цього охопити розумом і, палко вірючи в майбутнє, не бачив шляхів, якими до нього можна дійти.

Раціональне зерно в творах Важа Пшавела — мужність його героїв, свободолубність і непохитна віра в свої сили. З цього погляду можна відзначити поему «Гість і господар», в якій герой Звідаурі мужньо сприймає смерть і навіть приставлений до горла ворожий ніж не змусив його відмовитись від своїх переконань.

Силі мужності героїв Важа Пшавела дорівнює сила ненависті до ворогів і любов до свого народу, до близьких і друзів.

В поемі «Поранений барс» поет показує мисливця Тварелі, який жаліє добивати пораненого звіра, бо ж він безсилий і такий самий мисливець, як і людина. І Тварелі перев'язує барсові рану й відпускає його на волю. За це звір віддячує мисливцеві і заганяє його тура й оленя.

* * *

Гарячої літньої ночі, коли стихав гомін міста, в невеличкій лікарні помирав поет. І хоч у змученому тілі ледве жевріло життя, Важа Пшавела героїчно зносив біль і разу не застогнав. В кімнаті пахло свіжою гірською травою і буковим листям. В останні хвилини поет вдихав запах гір і лісу: 9 серпня 1915 року Важа Пшавела не стало. Але й після смерті полум'яніють рядки його поезій:

Хай не думають: мертвий я,
Труп, погасли чуття в мені.
Знаю, гірська кров моя
В грудях збуджує жар, вогні.

(„Пісня пшава“).

Читаючи твори Важа Пшавела, яскравіше відчуваєш велич нашої героїчної епохи і серце сповнюється любов'ю до своєї щасливої радянської вітчизни.

Харків, 1940 р.

Микола Баль

НАДВЕЧІР'Я

Над горою полум'яний килим
Надвечір'я сонячне зіткало;
Дівчина заплакала за милим,
І на серці ніби легше стало.

Синім смерком куталося поле,
Тільки захід кидав ясні стріли,
У саду запахи матіоли,
Квіти очі в темряві відкрили.

Над водою птиця легкокрила
Осоку зелену сколихнула,
Журно очі дівчина закрила,
До бузка схилилася й зітхнула.

І здалось їй: на коні баскому
Милий підлетів, цілує в вічі...
Глянула: аж гілочку бузкову
Нахилив їй вітер до обличчя.

Київ, 1940 р.

Семен Шаховський

ВОЛОДИМИР СОСЮРА

До 20-річчя літературної діяльності

Лисиче над Дінцем, де висне дим заводу, музика у садку та потяг в сім годин ... Звичайний робітничий виселок Донбаса. За четвертак поденно ходить молодий шахтарчук Володя Сосюра бити щєбінь. Його родина кад-рова шахтарська. Ще за панщини приніс прикажчик у мішку хлопчика — діда Володі — і віддав з панського наказу в науку до копальні. Хлопчик ви-ріс, кінчив штейгерську школу, селянський рід переріс у робітничий. Син штейгера теж ходив до штейгерської школи, але більше цікавився маляр-ством і віршами. Тяжке шахтарське життя зломило його і він змарнував свої здібності в пияцтві. У спадок синові передав нахил до літератури і робітничє звання. І от ходить онук і син штейгера на поденщину до копальні. Трєте коліно шахтарського роду.

Революція відкрила шахтарчукові шлях у життя і літературу. Він стає співробітником бахмутської газети «Народная газета» і лисичанської газети «Голос труда», органу Ради робітничих і солдатських депутатів; пише агіта-ційні вірші на зразок «Руку, товариш, и в бой беспощадный!»

В роки громадянської війни В. Сосюра пройшов країну з краю в край як активний учасник-бєць, виварився в казані революційних подій, сформу-вався ідеологічно. Безпосередні враження від подій, особисті переживання червоноармійця — учасника боїв були описані в перших поезіях і поемах. Тоді, 1920 року Сосюра починає друкувати твори українською мовою. 1921 року, зараз після демобілізації, він, видавши першу збірку віршів «Червона зима», одразу міцно ввійшов в радянську літературу як один із найталановитіших ліриків нової доби. Особливість творчого шляху поета полягає в тому, що він відразу став визнаним, популярним і відомим, отже його 20 років — це повнотіла цифра, час довготривалий і значний.

Коли з'явилась книга «Червона зима», українська радянська література лише народжувалась. На літературній арені на повну силу діяли старі дріб-нобуржуазні традиції, панувала абстрактна символіка і космізм «Пролеткуль-та», «Кузниця», міцні були ще традиції декадансу. Поети-космісти, хоч як вони декларували свою революційність, справді далекі були від революції, її героїки, її людей. П. Г. Тичина так характеризував стан тогочасної літе-ратури:

Один в любов, другий у містику,
а третій в гори, де орли ...
І от якомусь гімназисту
українську музу віддали.



B. Cocoropa

І от перебивають копію
з солодких руських поетес,
ідуть з утопії в утопію
і називають це „Sagesse“...
А справжня муза неомузена,
там десь на фронті в ніч глуху
лежить заплъована, залузана
на українському шляху.

Сосюра прийшов до музи прямо з фронтів, пропахлий порохом, пройнятий настроями фронтової людини. І від щирих емоціональних віршів червоноармійця повіяло справжньою людяністю, яка протистояла творчим принципам багатьох тоді впливових письменників і шкіл.

Людяність, простота і реальність форми були тими кращими властивостями, що ними відразу визначилась радянська література, чим вона контрастувала ірреалізму, викривлянням буржуазного декадансу, чим вона продовжувала найкращі традиції фольклору і класики. У виборенні цього напрямку в радянській літературі Сосюрі належить почесне місце. Сосюра в «Червоній зимі» і в наступних речах не виявляв ніякого особливого нахилу до формальних шукань, зосереджуючись на виявленні людських емоцій. Всупереч формалістичній еквілібристиці манірних інтелігентів, писав просто, дохідливо, творив якомось на людях, для людей. У схвилюваній ширості сердечно викладених почувань, у теплих хвилях інтимних емоцій — весь поетичний дар Сосюри; з ним він ввійшов в літературу, він ніколи не зраджує поета.

Про особливість поетичного дару, про поетів пафос і щирість може свідчити такий випадок. Десь в 1924 році нам довелося вперше познайомитися з Володимиром Сосурою. Поет читав свої вірші на широких зборах. Він ввійшов на сцену і трохи зніяковіло питав: ну, що ж його читати? Аудиторія просила «Червону зиму». Сосюра довго відмовлявся, посилавшись на те, що щось читав уже чи не 500 разів. Поета упростили читати 501-й раз, і все таки він декламував її з щирим захопленням, що далі то більше хвилюючись, переживаючи ніби вперше. В найбільш зворушливих місцях він плакав. Очевидно, треба було вкласти у слова і вірші всю свою душу, щоб так переживати їх самому в п'ятсот перший раз.

Познайомившись з творами молодого Сосюри, талановитий радянський російський поет Едуард Багрицький писав ще 1924 року про них, як про народження лірики.

Сосюра — лірик. В його творчості буяє щире почуття. Головний герой творів — сам поет, його настрої, спогади — то радісні, то сумні. Його поезія сповнена щирої хвали революції, її бойовим творцям. Справжній героїзм, безмежна відданість справі комунізму виступають в образах і емоціях Сосюриної лірики. Він любить свою добу ненастанно і ніжно:

Люблю тебе, доба переходова,
за сумний вид, за зломи, за огні —
за рух юрби і за огненне слово,
за владне „так“ і непокірне „ні“ ...

(„Сонет“, т. II, стор. 142).

Але він ніколи не обмежує свій настрій одним звучанням; поруч бойового, але завжди ніжного мажору у нього виявляється різноманітна гама почувань,

аж до тонкого смутку включно. Дехто цілком безпідставно закидав поетові песимізм, майже занепадництво. А хіба не має права ширій лірик революції говорити про свою печаль, коли справді сумно, коли є підстави для смутку. І от Сосюра в поемі «Червона зима» в піднесено-схвильованому тоні оповідає про вступ до червоного загону, про радість мобілізованих армійців-злидарів.

Зима. На фронт, на фронт!.. а на пероні люди...
Біля вагонів ми співаєм „Чумака“...
І радість лоскотно бентежить наші груди...
Шикують злидні нас, юнак до юнака...

Але постать сумуючої сестри, згадка про матір, що так і не прийшла на бій випроводжати, мимоволі сповняють тугою хвилину розлуки. Хіба це не живе почуття бійця-червоноармійця, і чому про нього не мав говорити поет?

Сосюра пише про смуток і радість, про відбудовний ремонт і кохання, про любовання морем, зорями і квітами. Він любить свої донецькі половники, акацію і шипшину.

Широким комплексом різних почувань сприймається образ батьківщини —

Дзвін шабель, пісні, походи,	Синь гаїв, поля, світання,
воля соколина,	пісня солов'їна,
тихі зорі, ясні води —	ніжний шепіт і зітхання —
моя Україна.	моя Україна.

(„Люблю“, стор. 5).

Сосюра різносторонній не тільки в мотивах, — для своїх образів він бере збірні різnorodні об'єкти: людей, природу, історію, себе самого; і великі і малі, героїчні і буденні явища уміє сприймати як значне, гідне оспівування. Він часто від загального, героїчного, величного переходить до простого, буденного і цим максимально інтимізує виклад. От автор починає вірші з широкого загальника, картиною революційної боротьби:

О, не даремно, ні, в степах гули гармати,
і лялалась наша кров, і падали брати...

(Том I, стор. 16).

А продовжує ту ж саму строфу, навіть вживаючи фігуру анафори, в цілком особистому, підкреслено інтимному плані:

О, не даремно, ні, моя старенька мати
зняла з своїх дітей дукатики й хрести...

Маніфестацію поет бачить також зблизька і відповідно описує:

Рядами струнко йдуть баби, жінки, дівчата
і дівора біжить з захопленням в очах...

А після цього конкретизованого малюнку знов перейде до загальника, до символу:

І скиглить, скиглить ніч промерзла й кострубата,
розпінена давно на сонячних мечях...

Проте різносторонність тем і мотивів зовсім не знижує загального рівня пафосу. Навпаки, явища і людей, навіть власні переживання поет дає в ритмі

високого звучання, люди у нього завжди діють, хвилюються, борються, страждають, вітер, сніги, небо, зорі — все живе енергійно і гостро.

Білі полотна снігу,
а на нім — червоні плями...
В багнетах посвистує вітер...
Чоботи в мене — з повстанця,
і шинель теж його, хоч нелатана...
Вийшли на бій ми уранці...
Нічко моя ти розпатлана!..
Білі полотна снігу...
в багнетах посвистує вітер...

(Том I, стор. 22).

У Сосюрі палаци, корони, трони падають-падають, бетони тремтять з жаху, вітер свище, ніч розпатлана... А коли від картини повстання він переходить до змалювання настроїв іншого змісту, то змінює лише об'єкт, але зберігає запальність, схвильованість викладу:

Так ніхто не кохав. Через тисячі літ
лиш приходять подібне кохання,
в день такий розцвітає весна на землі,
і земля убирається зрання...
Діше тихо і легко в синяву вона
простягає до зор свої руки...
В день такий на землі розцвітає весна
і тремтить від солодкої муки.

(Том I, стор. 83).

Різносторонність мотивів і пафосність викладу будьякого матеріалу заперечують одну стандартну тезу критиків про одноманітність поета, про самотереспівування. Дозволимо собі послатись на прецеденти: а хіба Лермонтов старанно з року в рік не повторює не тільки одні і ті ж мотиви, але образи, вислови, слова; хіба мотив боротьби не варіюється у Лесі Українки десятки разів. Кожен видатний митець, особливо лірик, має улюблені теми і настрої, має їх і Сосюра — він любить спогади — дитинство, громадянську війну, — він любить на зовнішнє озиватися тільки через емоційно-сердечну особисту реакцію, він має улюблений пейзаж, образні деталі, слова. Слабкість поета не в цих повторях, тут, скоріше, його сила, а слабкість полягає в іншому. Сосюра у нових варіантах говорить про сказане слабше, ніж раніш говорив; подібні повторювання справді досадні, а вони є у письменника.

Уже в перші два-три роки творчості Сосюра усіма темами, настроями іміційно ввійшов в радянську літературу як особливо теплий, щирий, інтимний лірик. Нам найбільш відродно відзначити, що таким щиро-ліричним співцем революції став кадровий, спадковий пролетар, покликаний до мистецтва самою революцією.

Уже в перші два-три роки талановитий лірик зумів розкрити і продемонструвати свій талант. Але творчість його була далеко не бездоганна. Йому багато і справедливо закидали надмірний нахил до спогадів, або до хвилильних, випадкових вражень. Поет слабо добирає, не редагує, стилістика, мова, ритміка часто такі недбалі, що нагадують імпровізацію чи чернетку. Всі ці положення виправдовувались становищем неофіта, вони ство-

рювали враження безпосередності, стихійності, але для подальшого розвитку визнаного, провідного письменника становили певну загрозу.

В роки НЕПу Сосюра довелося пройти складний іспит. Його ще не цілком дозріла свідомість не може інколи вірно оцінити суперечності доби. В результаті з'являються ряд творів гіркою настрою, на кшталт:

Я не знаю, хто кого морочить,
але я б нагана знову взяв
і стріляв би в кожні жирні очі,
в кожну шляпку і в манто стріляв.

(Том I, стор. 199).

Автор не утримується і пише кілька уразливих розпачливих речей про місто. Але це тільки епізод і головна увага поета не на цих речах. Навіть в збірці «Місто» (1924 р.) Сосюра декларує вихід із стану тимчасової депресії, боротьбу проти депресії.

Поезія «У місті», як і багато інших, можуть показати рух свідомості й емоцій автора на цей час. Вже не давить груди камінь, ніхто не може відірвати його від життя:

Ремонтуємо тіло й душу,
ремонтуєм будинки й дороги.

(Том I, стор. 182).

Поетові радісно ходити по вулицях, спостерігати все, що тут, у місті, діється:

Він на фабриці кожного разу зустрічає з роботи її, коли сонце натомлені м'язи у блакитні хова ручаї. Идуть вони на окраїну міста,	де трамвай поверта свою путь, де ятарне розкидано листя, до артемівців в гості йдуть. Пропадають сумніви й утома, там життя — зачарована мить...
---	--

Сосюра пише новий індустріальний пейзаж, як справжній поет революції сприймає не тільки очевидне на сьогодні, а й близьке наступне. Радісно йому бувати на стройках Криворіжжя, Дніпрельстана, він присвячує їм прекрасні вірші:

Лунами вибухи дальні
рвуться, мов вигуки злі.
Линуть глибокі копальні
в серце залізне землі.

(«Криворіжжя»).

Цвіте червона Україна.
Де хвиля в берег б'є дзвінка,
там, де Дніпро гримить і лине,
уже поставила турбіни
міцна робочого рука.
Пороги, вежі, мури, брами...
І от над шумами ріки
спокійні велетні динамо,
де золотими двигунами
біжать за склом маховики.

(«Дніпрельстан»).

Значно слабшими виходили екскурси в історію в ряді епічних творів («Тарас Трясило», «Мазепа»); в них втрачена історична перспектива, ситуації сюжету стандартні, не завжди вірний науковий підхід до минулого.

Початок 30-х років не приніс нічого нового в розвитку поета. Він пише в цей час мало, зрадивши властиву йому велику продуктивність. Але в другій половині тридцятих років дав знову дві книги віршів — «Вибрані поезії» та «Люблю». Особливо показова для автора друга книга, книга цілком нових свіжих речей. Це повнокровна, щира лірика, яка знову дає нам образи схвильовані, інтимні, може інколи надто одверті, але незмінно глибокі, прості, докідливі. В цілому книга більш бадьора і оптимістична, ніж переважна більшість творів у минулому. Це не значить, що поет збився на один мотив, ні, Сосюра як завжди різнонастрійний, але загальний бадьорий радісний тонус тут переважає.

Наче море, жито,
сонце і пісні.
Як чудесно жити
в нашій стороні!

Щастя яснозоре,
серця дужий бій;
і любов, як море,
у груді моїй.

(Зб. «Люблю» стор. 10).

Книга «Люблю» складається із різних поезій, писаних на різні теми. Тут два розділи політичної лірики, розділ «Марія» має переважно інтимний зміст. Головне, найважливіше в цій книзі те, що поет лишився вірним собі, зберіг такі запашні, оригінальні тони власного стилю, власного голосу. Знову читаєш Сосюру, перечитуєш, вчитуєшся, відчуваєш всім серцем, і зовсім не хочеться аналізувати, коментувати:

Вечір. Віоліна.
І пісні кругом...
Деся моя дружина
за сумним вікном.

Даль за склом байдужа...
все сама, сама...
Виглядає мужа,
а його нема.

(«Зб. «Люблю»).

У книзі ряд блискучих подібних восьмирядкових мініатюр, і вони, як дорога інкрустація, прикрашають її ткань.

Творчий шлях ювіляра був далеко не суцільним побідним маршем — він знає часи перемоги і хвилини спаду, але в цілому Володимир Миколайович Сосюра визначився як один із провідних поетів Радянської України, оригінальний, своєголосий поет. Особливо любить Сосюру молодь, рядовий масовий радянський читач.

Спокійно і об'єктивно ми розглядали творчість ювіляра. Відзначали позитивне, критикували те, що не подобалося. А на кінець зробилось трохи сумно. От уже 20 років минуло, уже ювілей, уже факти відходять в історію... Уже треба називати ювіляра обов'язково по імені й батькові; бо він уже сам майже історія... Як це не в'яжеться з дійсною уявою про поета, з уявою про його творчість. Він сам колись назвав свої вірші вічноюними, зеленими. Юністю, молодими емоціями відзначаються його образи в рівній мірі і в перший рік початківства і в наші дні. Критика закидала Сосюрі слабкість росту, рівну лінію в творчій еволюції. Може це так, не будемо заперечувати. Сосюра мало ріс, мало мінявся, але і не постарівся; приємно те, що не відчуваєш навіть в останніх речах ні його літ, ні літературного стажу. І це також добре, це, безперечно, також ознака перспективності. Її особливо приємно відзначити у ювіляра. Від щирої душі бажаємо ювіляру дальшої ясної перспективи на улюбленому ним синьому обрії радянської літератури, осяяному вишневою п'ятикутною зорею.

Акад. О. І. Білецький

ПРОБЛЕМА СИНТЕЗУ В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

I

Могутнє піднесення культури народів СРСР, надто за останнє п'ятиріччя, позначившись на дослідній роботі в різних галузях знання, викликало дуже помітні і глибоко благотворні зміни в галузі нашого літературознавства.

Коли перше, в роки, що йшли безпосередньо за періодом іноземної воєнної інтервенції й громадянської війни, проблема літературної спадщини у нас, не зважаючи на яснє висловлювання класиків марксизму, була частіше дискусійною, коли різні критики — псевдомарксистки силкувалися навіть доводити непотрібність літературної спадщини для широких мас та її шкідливість для розвитку радянської літератури, — тепер від цих «теорій» не лишилося й сліду; широкі маси трудящих у нас, вперше в світі, дістали «права спадщини», права володіння всіма скарбами світової літератури минулого.

У нас навчилися цінити, читати і вивчати класиків світової літератури. Не в дослідницький тільки, а й в читачий ужиток ввійшли у нас і стародавній російський героїчний епос, і велика поема Шота Руставелі, тисячолітній Давид Сасунський, сімсотп'ятидесятилітнє «Слово о полку Ігоревім». Ідалеке, і близьке — Пушкін і Шевченко, Лермонтов і Іван Франко, калмицький героїчний епос «Джангар», азербайджанський «Незамі» — все це або вже заново відкрито, по-новому прочитано, чудово видано, або перебуває в роботі, яка об'єднує колективи вчених, поетів і читачів братських республік нашої країни.

Одночасно з цим відновлювалися в правах видатні літературознавці минулого, науково розкривалася спадщина таких класиків літературознавства, як Буслаєв, Олександр Веселовський, О. П. Потебня і інші. Виявилось, що перше, ніж навчати розуму цих великих покійників, нашим літературознавцям самим можна багато дечого в них навчитися, будуючи радянську науку про літературу. Виявилось, що у всіх у них є не тільки помилки, а й досягнення, які можуть і нам піти на користь.

Виявилось, що й радянську науку про літературу — марксо-ленінське літературознавство — побудувати не так уже легко, що для цього замало тільки почитати Мерінга та Плеханова, а треба довго й поглиблено читати і вивчати Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна. І читати не тільки для того, щоб запастися від великих основоположників наукової теорії цитатами, а й на те,

щоб вивчитися науково мислити, щоб дістати від них «керівництво» до самостійного дослідницького «дійства».

Скороспілій вульгарній «соціології», що орудувала, як «соціально-економічними передумовами», цифрами довозу й вивозу, статистикою фабрик і заводів на хліб, абстрактними категоріями «формацій» і «прошарків», настав край.

«Щоб дослідити зв'язок між духовним і матеріальним виробництвом, — писав К. Маркс в «Теоріях додаткової вартості», — треба насамперед розглядати останнє не як загальну категорію, а в його окремій історичній формі... Якщо само матеріальне виробництво береться не в його специфічній історичній формі, то неможливо зробити хоч скільки-будь певних висновків про відповідне йому духовне виробництво і взаємодію. Далі пустих фраз справа не піде»¹.

Немов би передбачаючи можливість «вульгарного соціологізму», К. Маркс цим своїм зауваженням дає йому гостру відсіч.

Наші досягнення в критичному опануванні літературної спадщини — очевидний факт. І не менш очевидним фактом є те, що ми маємо всі умови для небувалого раніше розквіту науки про літературу.

Але ж заспокоюватися на досягнутому ще дуже рано. Навпаки: і миттєве зростання радянської художньої літератури, і посилені увага до вивчення та заглиблення в маси знань про великі події літературного минулого роблять помітним роблять наше відставання в теорії літератури, нерівномірність роботи думки аналізуючої і думки синтезуючої.

Від цього наші загальні курси історії літератури нерідко являють собою гірку фактів, які розлазяться в усі боки, ледве нанизуються на стрижень соціології, примітивно прошиті не завжди продуманими до кінця поняттями «народності» та «реалізму» або втискуються в традиційні (і дуже умовні) рамки класицизму, романтизму, реалізму, — без ясної, об'єднуючої думки, яка надала б усьому цьому хаосу гармонійності й ладу, без висновків, що окреме відносили б до загального, конкретні даності одної національної літератури — до загальних законів, які керують всім літературним процесом. Від цього і картина літературного процесу в тому чи іншому національному середовищі нерідко дробиться, зникає, поступається місцем серії розрізнених портретів вибраних письменників-класиків, самий добір яких далеко не завжди буває науково обґрунтованим.

Надзвичайно важлива і вартісна робота над збиранням та дослідженням окремих літературних фактів, ця велика «чорнова робота»; проте, значність її стає справді ясною тільки тоді, коли знаєш кінцеву мету дослідження цих фактів, коли за ними відчувається і розуміється закономірність всього вивчаного на малій ділянці процесу. Аналіз — шлях до синтезу; історія літератури як наука неможлива без теорії. А як справа з синтезом у нашому літературознавстві?

Був час, коли «методологія літератури» мало не створювала у нас небезпеку для самої літератури, коли в літературознавчих і письменницьких колах тільки й провадилися дискусії, що про «форму і зміст», про «образ

¹ К. Маркс, Теорії..., вид. 1932 р., стор. 246.

і ідею», про «фабулу і сюжет» і т. п. Скільки запалу витрачено було на самі суперечки про те, що таке фабула і що таке сюжет! Ці дискусії, при яких часто навіть не зверталися до конкретного літературного матеріалу, породили чимало плутанини і в умах дослідників та критиків, і в практиці шкільного викладання, а після розпуску літературних організацій рапівського типу розтанули в повітрі. Відтоді до методологічних міркувань, що є плодом «недолгої науки», за висловом Кантеміра, почали у нас ставитися негативно. Але потреба в теорії лишилася не менш гострою.

Що ж являє собою наша «теорія літератури»? За останні роки нових підручників ні для вищої, ні для середньої школи з теорії літератури не виходило¹. Але є підручники, ще не дуже старі щодо часу виходу їх друком. Своєю конструкцією і своїм змістом вони аж ніяк не нові. Як і перше, це конгломерат відомостей з загальної естетики, з стилістики, теорії віршування, теорії видів і жанрів, з додатком деяких довідок з історії літератури: конгломерат, не зведений знов таки ні до якої єдності, рішуче не задовольняючий потреби в синтезі. Такий тип «теорії літератури» відомий був ще на початку XIX ст. Від підручників дореволюційної школи ці підручники різняться лише вступними розділами та деякими «сакральними» формулами про зумовленість форми літературного твору його змістом.

II

Буржуазна наука свого часу не раз робила спроби визначити закони літературного процесу, дати якийсь його синтез. Естетика Гегеля багато чим попередила аналітичну роботу пізніших істориків літератури. Для свого часу остання частина естетики Гегеля, присвячена мистецтву поезії і трьом його видам — епічному, ліричному й драматичному, — була подією, важливістю якої можна оцінити лише зіставивши цей синтез із спробою, зробленою вже в епоху буржуазного декадансу В. Вундтом у третьому томі його „Völkerpsychologie“, де філософсько-узагальнююча думка потонула в морі емпірики, лишивши в кращому разі тільки можливість деяких умовиводів в питанні про походження поезії і її видів. Але пізніше буржуазне позитивістське літературознавство взагалі пройшло мимо Гегеля. Воно не намагалося визначити закони літературного розвитку на підставі сумнівних даних про «психологію рас», то наївно і спрощено застосовувало до літературного процесу Дарвінів закон еволюції видів, теорію трансформізму, теорію мутацій. Відкриті в такий спосіб «закони» бували недовгочасними.

«Для широких узагальнень не настав ще час» — такий був незмінний рефрен більшості буржуазних літературознавчих монографій. Проте, спроби все ж робилися і після Тена, і після Брюнет'єра, які на початку XX ст. були вже явищем далекого минулого. Ці спроби іноді аж зворушливі своєю примітивністю. В 1911 році, наприклад, цюрихський професор Е. Бове („Lyrisme, épopée, drame, une loi d'évolution littéraire expliquée par l'évolution générale“) пробує визначити закон послідовної зміни й чергування в історії літератури трьох основних видів — лірики, епосу, драми, закон, що відпо-

дає би зміні трьох формацій «духу», який сприймає життя в процесі історії людства. Ця «нова» ідея була, однак, повторенням з ампліфікаціями думок, висловлених в 1827 році Віктором Гюго в знаменитій передмові його до „Кромвеля“. Ближче до наших днів (1920 р.) відомий французький історик англійської літератури Казаміан (Cazamian) намагався знайти закономірність літературної еволюції в «психологічному ритмі», в хитаннях свідомості (індивідуальної і колективної) між чуттєвістю і розсудковістю. Теорії поворотних циклів протиставляється теорія чергування періодів емоціональних і розмислових. Чергування це поставлене в залежність від «національних типів»: так, французи нібито є тип розмисловий, англійці — емоціональний¹. Гармонійність викладу, куплена таким «узагальненням», звичайно, небагато варта з наукового погляду. Такого ж характеру є і спроби інших французьких літературознавців знайти закони літературного процесу в боротьбі традиції, з одного боку, і впливів дійсності, з другого: літературна традиція затримує розвиток, приплив нових вражень від життя бореться з нею, іноді перемагаючи, іноді поступаючись, і т. д.

Навряд чи є потреба критикувати такі побудови. Їх взагалі багато; але й самі буржуазні літературознавці в них швидко розчаровувалися і приходили кінець-кінцем до висновку, дуже характерно сформульованого професором Оксфордського університету Рюдлером в його методичній книжці, що так привабливо своїм заголовком і так розчаровує після прочитання². Перебравши кілька спроб визначити «закони», Рюдлер зауважає, що, звичайно, треба, щоб студенти знали про них і їх обговорювали, але самі повинні утримуватися від спокуси передчасно дерзати в цьому напрямі.

«Це робота дозрілої людини. Такі синтези можливі лише після довгих попередніх досліджень, що повинні встановити факти і з'ясувати характерні риси кожного письменника, кожної школи, кожного періоду. Закон — це узагальнення сотень, тисяч відносин, визначених попереду. Студенти мусили б починати з праць більш скромних, відсуюючи до часів дозрілості, якщо вже до цього схиляє їх філософський склад розуму, момент початку синтетичних побудов».

Можна було б до наведених прикладів додати багато інших, та історія питання про синтез в буржуазному літературознавстві не є зараз головним нашим завданням. На протязі останніх десятиріч буржуазна наука або категорично заперечувала можливість синтезу в історії літератури (так само, як і в історії), або, навпаки, прокламувала його необхідність. В журнальній статті 1910 року³ відомий німецький учений Оскар Вальцель скаржився, що останнім часом аналіз рішуче відсунув у німецькому літературознавстві побудови синтетичні. За його поясненням, аналіз — це дослідження одиничного, тобто або окремого твору, або окремого поета; синтез — це з'єднання окремих творів чи їх творців у єдине ціле:

«про синтез можна говорити тоді, коли розвиток художника уявляється як ціле, сукупність його творчості пов'язується в єдиний ряд

¹ Після закінчення цієї статті, вийшли (російською мовою) підручник для вищої школи Л. Г. Тимофеева („Основи теорії літератури“) та підручник для вчителів Г. М. Поспелова („Теорія літератури“). Обидві книжки варт розглянути окремо.

² L'évolution psychologique et la littérature en Angleterre 1660—1914, Paris, 1920.

³ Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire, Oxford, 1923.

⁴ Walzel, Analytische und synthetische Literaturforschung (Germanisch — Romanische Monatsschrift, 1910, 5—6. Пер. Сакулін, Синтетическое построение истории литературы, М., 1925 (де наведено і інші приклади).

і окремих художників з його творами поставлений в історичний зв'язок з іншими».

Але ж в такому разі нема чого скаржитися: якщо синтезом є звичайний зв'язний опис літературного процесу, то і Геттнер, і Шерер, і інші, аж до Ріхарда Мейера, завдання такого синтезу вже здійснили. Та, очевидно, під синтезом ми повинні розуміти щось інше і, звичайно, не тільки зовнішню зв'язність.

Створити замість історії окремих літератур загальну історію літератури — *Littérature générale*, — ось про що наполегливо мріють англійські і французькі компаративісти останнього часу. 1931 року вийшла призначена для широкої аудиторії книжка одного з палких прихильників і представників цієї відміни західного буржуазного літературознавства — «порівняльної літератури» — Поля Ван-Тігема, яка підвела підсумок науковому рухові, що виник уже давно, з 80-х років, і в 20-х роках нашого віку здобув собі загальне визнання і в Європі, і в Америці. «Порівняльна література» має завданням насамперед вивчати літературні впливи, міжнародний літературний обмін і літературні стосунки, порівняльну історію тем, образів, прийомів, літературних напрямів тощо. «Порівняльна література», поглиблюючи результати, досягнуті дослідниками однієї якоїсь національної літератури, долучає їх до результатів вивчення інших літератур і з цього складного плетива створює якусь особливу область. Вона не претендує на те, щоб замінити собою історії різних національних літератур: її мета — доповнити їх і об'єднати; і в той же час, виступаючи посередником між ними і певною мірою підносячись над ними, вона веде до створення історії літератури більш узагальненої¹.

Така є дисципліна, першими представниками якої були Познетт в Англії (1886), Зюпфле і Макс Кох в Німеччині, Жозеф Текст у Франції, яку ще на початку 1939 року обслуговував ряд спеціальних журналів, яка мала собі місце в університетських програмах і якій ряд учених присвятив себе цілком².

Кінцева мета даної дисципліни — створення «загальної літератури», завданням якої має бути вивчення, наприклад, таких інтернаціональних літературних явищ, як петраркізм, вольтеріанство, руссоїзм, байронізм, толстовство і т. п., або ж таких літературно-ідейних течій, як гуманізм, класицизм, романтизм, сентименталізм, натуралізм, символізм і ін., або, нарешті, загальних форм мистецтва чи стилю (сонет, класична трагедія, романтична драма, сільський роман, мистецтво для мистецтва, преціозність тощо).

«Основне завдання завжди — розпізнати, відмежувати, вивчити кризь відміни, що розділяють літератури, загальні і послідовні стани думки й мистецтва великих національних груп... глибше усвідомити важливіші моменти інтелектуального й морального життя, що їх виражає література»³.

Наприклад, вивчення місця «Нової Елоїзи» Руссо у французькому романі XVIII ст. — це завдання історії національної літератури. Вивчення впливу Рі-

¹ P. van Tieghem, *La littérature comparée*, Paris, A. Colin, 1931.

² В додаток до сказаного, див., наприклад, В. М. Жирмунський, *Сравнительное литературоведение и проблема литературных влияний*. «Изв. отд. обществ. наук АН СССР», 1936, № 2.

³ P. v. Tieghem, *op. cit.*, стор. 176.

чардсона на Руссо як романиста — це справа порівняльної історії літератури. Загальна історія літератури (*Littérature générale*) поставить проблему ширшу: сентиментальний роман в Європі під впливом Річардсона і Руссо. «*Littérature générale*» полишає історикам національних літератур усе, що в останніх є відокремленого, особистого, місцевого, що лишилося без відгуку за їх межами. Вона віддає компаративістам, які вивчають співвідношення між двома письменниками або двома літературами, подробиці стикання і наслідування, питання про джерела, переклади, поширення тих чи інших творів і роль посередників між двома націями. У неї інше, більш широке завдання, — його передбачав ще Ф. Брюнеттьєр, коли в 1900 році писав: «необхідно підпорядкувати історії окремих літератур — загальній історії європейської літератури»... Книжка Ван-Тігема закінчується патетичним панегіриком цій майбутній науці — «інтернаціональній історії літератури». Вона повинна стати могутнім провідником ідеї зближення народів, «не шляхом неможливого й небажаного руйнування національних характерів, що становлять їх (народів) сутність і життя, а шляхом розуміння цих самих характерів і симпатії, яка усвідомлює те, що кожен письменник в свою чергу і з свого боку вніс з думок, почуттів, їх словесного виразу у загальну скарбницю мислячого людства» (стор. 211). Вона дасть можливість пізнавати людство глибше, допомогти його справжньої єдності. «Великі літератури доповняють одна одну. Щоб установити образ людини, необхідно, щоб вони обмінювалися одна з одною тим, чого їм бракує» (Dirk Coster).

«Паралельне дослідження писань однієї і тієї ж епохи на різних мовах — це урок психології: він навчає пізнавати невідомі куточки людства так само, як розкриває нові сторони мистецтва... І немає вартість історії літератури, так уявлюваної, становитиме те, що вона допоможе нам краще пізнавати самих себе, піднести і збагатити наше поняття про людську душу» (стор. 213).

Не раз чули ми подібні слова і не від одного представника буржуазного гуманізму, що саме тепер зазнає остаточного випробування і очевидного краху, від якого не врятує його ніяка історія літератури... Та справа не в тім: чи не буде кінець-кінцем проєктована Ван-Тігемом і іншими компаративістами «загальна історія літератури» все ж звичайним зведенням підсумків окремих досліджень, зведенням, перед яким негайно ж виникне небезпека схематизації і яке, показавши факти в певній єдності, не буде все ж спроможне пояснити їх? Там, звичайно, потрібне не це: ідея синтезу для нас неподільна з ідеєю закономірності, а її розкрити в галузі суспільних наук буржуазія неспроможна.

«*Littérature générale*» Ван-Тігема багато має спільного з незавершеним задумом одного з найвиразніших російських учених дожовтневої епохи — з історичною поетикою О. М. Веселовського.

Шукання синтезу — основне прагнення на протязі всієї наукової діяльності цього велетня російської науки. Сам на себе він дивився лише як на зачинальника справи, завершити яку мало далеке майбутнє. Поетика майбутнього, як він каже,

«навчить нас, що в успадкованих нами формах поезії є щось закономірне, вироблене суспільно-психологічним процесом, що поезію слова

не визначити абстрактним поняттям краси, і вона вічно твориться в чужому поєднанні цих форм з суспільними ідеалами, які закономірно змінюються; що всі ми беремо участь у цьому процесі і є між нами люди, які вміють задержати його моменти в образах, що їх ми називаємо поетичними...»¹.

Ці натхненні слова, сказані в статті 1899 року, тепер уже не можуть задовольнити. Для нас застаріла вже сама мова: невиразно звучить для нас вислів «суспільні ідеали», оскільки ми знаємо, що в кожному даному класовому суспільстві є кілька ідеалів, які один одного виключають; невиразно звучить і «поєднання форм поезії з суспільними ідеалами, які закономірно змінюються» і т. д.

Та сила не в тім, звичайно, щоб замінити фразеологію позитивіста-шестидесятника марксистською фразеологією. Розбіжність між шуканнями Веселовського і нашими шуканнями глибша. Як відомо, в своєму прагненні до історичної поетики Веселовський випробував кілька напрямів. Він брав за вихідний пункт свого шляху поетичні види і роди в їх виділенні з первісного синкретизму і дальшої історії. Він пробував будувати систему поетики, виходячи з проблеми генезису і історії сюжетів. Нарешті, він пробував почати з формул поетичної мови. І не можна було б сказати, що всі ці спроби лишалися марними. Нащупувалися і визначалися деякі часткові закономірності; але закони лишалися нез'ясованими, з системи поетики випадав момент творчої індивідуальності. Вивчення літератури відкрило Веселовському момент повторюваності явищ. Але з цього спостереження він ладен був зробити помилковий висновок — про заповідані історією образи, за межі яких поезія не може вийти, «неодмінно» серед них кружляючи, створюючи лише нові комбінації старого, наповнюючи лише ці форми новим розумінням життя, «яке (розуміння) і становить її прогрес перед минулим». Ясно, що цим знижується пізнавальне значення літератури: це механіцизм, результат неслухняних аналогій з природознавством². Так Веселовському, що випередив не мрією тільки, а ділом «*Littérature générale*» західноєвропейських компаративістів ХХ ст., не вдалося створити справжній синтез і збудувати грандіозну будівлю «історичної поетики» — синтетичної історії світової літератури.

Чи треба нагадувати про інші невдалі спроби, вже в радянську епоху, що намагалися пройти під прапором марксизму? Аж до 1930, приблизно, року у нас з'являлися час від часу книги з гучними заголовками й підзаголовками: «соціологія мистецтва», «синтетична історія мистецтва» тощо. В них звичайно ставилася мета ще принадніша: визначити закони не самого лише літературного розвитку, а закони мистецтва взагалі. Свого часу ці книги викликали полеміку, але нині вони зовсім у нас зійшли з сцени. Побудовані на вульгарному (часом вельми примітивному) соціологізмі, вони так дискредитували саму ідею синтезу, що за останні роки навіть питання про нього не ставилося в нашій науці.

А тим часом кому ж і ставити його, як не нам, хто має для розв'язання його таке потужне знаряддя, як метод матеріалістичної діалектики, як

¹ А. Н. Веселовский, Собрание сочинений, т. I, 1913, стор. 391-392.

² Див. В. М. Жирмунский. Историческая поэтика А. Н. Веселовского. «Изв. отд. общественных наук АН СССР». 1938, № 4.

учення Маркса — Енгельса — Леніна — Сталіна, перевірене і виправдане живою дійсністю — революційною практикою країни перемігшого соціалізму?

Тільки для того, щоб ставити його — не відносно всієї історії мистецтв, а відносно самого лише літературознавства, — треба, звичайно, уловитися про означення поняття «література».

III

Означення потрібне нам тепер тільки як вихідний пункт для дальших міркувань. Скористуємося, отже, готовими формулами, які є у нашому вжитку. В основу нашої теорії мистецтва ми кладемо знамениту Ленінську теорію відбиття. Проте, недосить сказати, що література є «особлива словесно-образна форма суспільної свідомості і пізнання дійсності» («Лит. енциклопедия»), або що «література є засіб класового образного пізнання і класового впливу на дійсність» (формула підручників з теорії літератури). Ясність буде досягнута тільки тоді, коли ми визначимо, що таке «словесно-образна форма пізнання», а передусім, що таке самий об'єкт пізнання — «дійсність».

«Пізнання дійсності» мистецтвом є те, що Чернишевський у своєму геніальному начерку матеріалістичної естетики називав «естетичним відношенням мистецтва до дійсності». Чернишевський багато дечого інтуїтивно передбачав, але, природно, ще не міг пояснити з того, що пояснила нам тільки марксо-ленінська теорія пізнання. Література — завжди процес, безперервно змінний; вона завжди в історії, і коли ми мислимо про цю історію, нам треба пам'ятати визначне місце «Німецької ідеології», присвячене критиці Л. Фейербаха. Мова йде про зміни дійсності, яку пізнаємо, — в залежності від суспільного устрою і економіки.

«...чуттєвий світ, що оточує його, — зовсім не є якась безпосередньо од віку дана, завжди собі рівна річ, а продукт промисловості й суспільного стану, та ще й в тому розумінні, що це — історичний продукт, результат діяльності цілого ряду поколінь, кожне з яких стояло на плечах попереднього, продовжувало розвивати його промисловість і його спосіб стосунків і відміняло, відповідно до зміни потреб, його соціальний устрій. Навіть предмети найпростішої «чуттєвої вірогідності» дані йому тільки завдяки суспільному розвитку, завдяки промисловості і торговим зносинам. Вишневе дерево, подібно як і всі майже плодіві дерева, з'явилося в нашій смузі, як відомо, лише кілька сторіч тому завдяки торгівлі; отже, воно дане «чуттєвій вірогідності» Фейербаха лише завдяки цій дії певного суспільства в певний час»¹.

Якість і характер пізнання дійсності неоднакові, отже, в різні часи, в різних, безперервно змінних умовах. Пізнання йде збагачуючись і прогресуючи: кожен новий ряд поколінь «стоїть на плечах попереднього», відмінюючи у відповідності із зміною потреб і якістю свого пізнання, і його зміст, і його форму.

¹ Маркс и Енгельс, Твори, т. IV, вид. 1933, стор. 33-34.

Наведена цитата мов би нічим не стосується ні до мистецтва, ні до літератури. Але ж історія мистецтва і історія літератури невіддільні від історії культури, від загальної історії: те, що сказано тут про ступневість оволодіння «чуттєвою вірогідністю» навколишнього матеріального світу, важливе для питання про те, як проходить процес пізнання цього світу взагалі, отже, і для питання про те, як проходить процес «словесно-образного пізнання», який підлягає тим самим загальним законам. В центрі уваги у Маркса і Енгельса в усій їх критиці Фейєрбаха стоять «дійсні індивіди», що розвивають своє матеріальне виробництво і матеріальні стосунки, змінюють разом з даною дійсністю також своє мислення і продукти свого мислення. Цю реальну людину Маркс і Енгельс протиставляють абстрагованій людині, людству Фейєрбаха. Вивчаючи культуру, вивчаючи мистецтво і літературу в їх історії, ми й повинні виходити не від «суспільної свідомості» (Веселовський), не від видів, жанрів, сюжетів, мови, а від реальних людей, що здійснюють в мистецтві і літературі образне своє пізнання, від «дійсних індивідів».

Пізнання розвивається, прогресуючи; але прогрес цей не безупинний і не безперервний. Ідея безперервності прогресу — «безперервного удосконалювання людського роду» — це ідея буржуазних просвітників XVIII ст., яку розвинув на всю повноту у своєму відомому трактаті Кондорсе і яку спробувала застосувати до історії літератури мадам де Сталь. Прогрес і регрес тісно пов'язані один з одним в історії класового суспільства так само, як в історії мистецтва цього суспільства і в його історії літератури. До того ж, пізнання само по собі завжди приблизне. «Ми не можемо, — писав В. І. Ленин, — представити, виразити, зміряти, зобразити рух, не перервавши безперервного, не спростивши, угрубивши, не розділивши, не змертвивши живого. Зображення руху думкою є завжди огрублення, змертвлення, — і не тільки думкою, а й відчуттям, і не тільки руху, а й всякого поняття»¹. «Пізнання... не є... пряма лінія, а крива... яка безконечно наближається до ряду кругів, до спіралі»². Мислення наближається до об'єкта вічним, безконечним наближенням, з постійним виникненням суперечностей, з розв'язанням їх і виникненням нових суперечностей.

От нащупати зумовлений реальними причинами хід цієї «кривої лінії», «спіралі» в мистецтві, — чи не значить зрозуміти естетичні відносини мистецтва до дійсності в їх історії? Іншої історії — іманентної — у мистецтва нема і бути не може, як не може бути у моралі, релігії, метафізики й інших видів ідеології та відповідних їм форм свідомості³. Нема потреби вишукувати, як це робили «соціологи», якісь своєрідні «проблеми», доміняти того чи іншого періоду художнього розвитку, вилучаючи їх з суцільного процесу пізнання і абстрагуючи їх. Ці проблеми ясні, і в мистецтві вони ті самі, що й в усіх інших видах ідеології. Мистецтво теж пізнає, поперше, предмети «найпростішої чуттєвої вірогідності», яку ми осягаємо п'ятьма зовнішніми чуттями, подруге, явища нашої свідомості в плані індивідуальному і в плані соціальному (наші почуття, інтелект, воля, уява, пам'ять і т. д.); на основі добутих даних воно відноситься потім до певного широкого пізнавального узагальнення, яке має, однак, своє коріння все там же, в умовах діяльності

«дійсних індивідів», що розвивають своє матеріальне виробництво і матеріальні стосунки.

Історія мистецтва і, зокрема, історія літератури є, отже, історія ступневого, приблизного пізнання дійсності, коло якої в кожну дану епоху змінне і різне, — пізнання, що проходить по кривій лінії, ніколи не адекватне життю, але завжди прагне до цієї адекватності, знає перемоги, але знає й відступи. Кінець — кінцем це пізнання, це завоювання дійсності мистецтвом все ж міцніє і шириться у кожного класу, який заново виходить на історичну арену. Художній кругозір буржуазії на її виході був ширший, ніж художній кругозір феодалізму в момент його виходу; клас, що став «могильником буржуазії», пізнає в своєму мистецтві такі сторони дійсності, які для буржуазії були ще закриті. Визначити зміст пізнання, з'ясувати метод цього пізнання — ось основне завдання літературознавця.

Різноманітна, навіть у своїх елементарних явищах, дійсність в кожний новий період історії людства показується якимись новими своїми сторонами. Оці сторони і стають «проблемами» мистецтва; їх не доводиться припускати, вони дані, вони завдані — в класовому суспільстві характером класової боротьби, в суспільстві безкласовому — характером боротьби людини з природою. Ясно, що класова структура суспільства ставить всюди межі можливостям пізнання, звужує коло його об'єктів, обмежує і коло способів відтворення; здобуте на одному етапі історії класового суспільства частково розгублюється на іншому, проте основна тенденція до прогресу незмінна: класи гинуть, людство іде вперед і іде переможно.

Література, як ми знаємо, в розумінні можливостей виразу і передачі посідає особливе місце в мистецтві. Її знаряддя, мова — «безпосередня дійсність мислі», «практична дійсна свідомість», за словами Маркса, і ні в якому іншому мистецтві акт пізнання не може здійснитися так різнобічно, не може бути таким активним, як саме в літературі. Словесний образ багатший, ніж образ живописний, образ музикальний, хоч останні і перевищують його безпосередністю свого впливу.

Перед нами відкриваються привабливі перспективи дослідження. Його попередня стадія — визначення і класифікація предметів словесно-образного пізнання чи в творчості окремого письменника, чи в творчості літературної групи, течії. Перший ступінь — предмети «найпростішої чуттєвої вірогідності»: світ природи, світ речей — знарядь і результатів виробництва, весь органічний світ, що оточує і включає в себе людину. Другий ступінь — об'єкти так званого внутрішнього світу, що його людина має в самій собі: характер, психологія, мотиви вчинків, відносини між людьми, соціальні відносини тощо. Визначити, так би мовити, інвентар естетичного пізнання не так просто, як це може видатись на перший погляд; історія літератури подібна до історії географічних відкриттів, але саме тільки «подібна»: об'єктивне тут поєднане з суб'єктивним, пізнаване з тим, хто пізнає, і потрібен великий такт від дослідника, щоб, констатувавши об'єкти естетичного пізнання, він не перетворив свою роботу на каталог тем і мотивів, як це нерідко бувало.

Історики мистецтва, і зокрема літературознавці, проробили вже в даній галузі велику підготовчу роботу. Існує на різних мовах чимало монографій, наприклад, про чуття природи в мистецтві і в поезії, про чуття природи у окремих письменників, про поетику окремих елементів природи в той чи

¹ Ленинский сборник, т. XII, стор. 192.

² Ленин, Твори, т. XIII, стор. 272.

³ Див. Маркс і Енгельс, Твори, т. IV, стор. 17.

інший момент літературного розвитку. Є ніби встановлені факти, міцні переконання, хоча б, наприклад, про роль Руссо, Шатобріана, Байрона в справі естетичного відкриття гірського пейзажу, морського пейзажу. Проте, всі наявні твердження тут потребують, звичайно, перевірки, поминаючи вже те, що більшість подібних праць лише рееструвала факти, осмислюючи їх зовнішню або зовсім утримуючись від осмислення, і навіть «соціологічні» спроби тут бували рідко. Марксистові-літературознавцю належить з свого погляду переглянути всю цю літературу, що стосується історії словесно-образного пізнання природи, живої і «мертвої», вивчення проблеми характерів, психологічної проблематики тощо.

Вивчаючи об'єкти словесно-образного пізнання, ми одночасно з цим вивчаємо і суб'єкта, що пізнає,—творчу особу поета. Короткий, на щастя, період вульгарно-соціологічного заперечення особи на тій нібито підставі, що всяка індивідуальна свідомість є свідомість класу, минув безповоротно. Олександр Веселовський колись вважав можливим зняти з розгляду питання про процес особистої творчості, бо «ми ніколи не дізнаємось таємниці єднання автора з його героями, яка примусила, наприклад, Тургенєва плакати над останніми сторінками своїх «Батьків і дітей».

Процес особистої творчості «заслонений завісою, якої ніхто й ніколи не підіймав і не підійме» (Шпільгаген); проте, ми можемо ближче визначити його межі, стежачи за віковою історією літературних течій і намагаючись з'ясувати їх внутрішню законність, що обмежує особистий, бодай і могутній почин¹. Та нам цього замало. Вивчаючи особисту творчість, ми й тут починатимемо з визначенням розмірів і змісту даного особистого естетичного пізнання. У своїй творчості поет пізнає свій особистий мікрокосм: поетичне пізнання є насамперед самопізнання. Це один круг; другим окреслюється весь оточуючий поета, найближчий до нього світ — його коло, його час, ровесники, сучасники. Але і «малий», і «середній» світ — це шляхи, що ведуть до пізнання світу великого, який лежить за межами чуттєвої вірогідності, макрокосму, чії елементи в мові різних епох і різних класів мають різні назви — бог, людство, всесвіт тощо. Вивчаючи ось ці три круги пізнання, визначаючи їх характер, ми наблизимось до розуміння «таємниці єднання автора з його героями», «таємниці» процесу особистої творчості. Важливо встановити і те, що пізнав у кожній з трьох царин поет і чого він з різних причин, через класову й тимчасову обмеженість, не міг пізнати. Відомо, наприклад, що для античної поезії, яка так уважно вивчала людину, дитячий світ був закритий, і після маленького Астіанакса, що так зворушливо злякався вигляду свого «шлемосийного батька», ми майже не зустрінемо в античній поезії дітей — хіба тільки як німих ляльок, присутніх в трагедії при охопленні крайнім розпачем матері — Медеї. І потім діти зникають не тільки в античній поезії, а й в мистецтві нових європейських народів, і самий факт вторгнення в це мистецтво «божественного младенца» Христа не полегшує можливості появи в ньому звичайних дітей людських. Дитячий світ відкривається повільно, починаючи з XVIII ст., представниками буржуазного реалізму: в літературі, як відомо, дитячі образи стають звичними аж після Гюго, Жорж Санд, Діккенса і інших романістів та поетів XIX ст. Дитячий світ — це тільки одно

¹ Веселовский, «Избранные статьи», 1937, стор. 22.

з численних і різноманітних естетичних відкриттів, зроблених людським мистецтвом на шляху його прогресивного розвитку. Повчальним було б, наприклад, зіставити мистецтво нашої країни, що молоде ще і не до кінця себе виявило, з мистецтвом буржуазного суспільства: хоч багато з наших письменників іще в майбутньому, коло їх пізнання ширше, ніж коло пізнання найвишніших реалістів минулого; це їм багато дає, але, звичайно, до багато чого їй зобов'язує.

В плані літературознавчого синтезу не існує окремих питань «що?» і «як?», неможливим є роздільне вивчення форми і змісту, «формальний» аналіз, відокремлений від аналізу змісту. Форма твору просто не може бути пояснена без думки про зміст. Вивчення літературної специфіки в нашій поетиці має, очевидно, піти новими шляхами: не слід відкидати, звичайно, спадщини, одержаної від поетики попередніх епох, але й не слід покласти собі в обов'язок продовжувати старі традиції навіть тоді, коли вони самі себе вже здискредитували. Визначаючи об'єкти словесно-образного пізнання, ми паралельно повинні собі з'ясувати, поперше, характер відношення того, хто пізнає, до дійсності, яку він пізнає, наявну у нього загальну концепцію дійсності і специфічний її відтінок; подруге, розуміння зв'язку явищ, які пізнаються, і зв'язку процесів, що в них відбуваються; потрете, метод передачі естетично пізаної дійсності в даному творі, метод естетичної реалізації одержаного аналізу і, по четверте, специфіку способу пізнання в даному мистецтві — мистецтві образного і виразного слова.

Недостача місця зобов'язує до граничної стислості у викладанні складної проблематики зазначених тем. Мистецтво є активне пізнання і, як таке, воно немінуче перейняте почуттям, набирає того чи іншого емоційного колориту. Естетична концепція дійсності набирає різних модифікацій: відношення до дійсності стає то патетично піднесеним, то трагічним, комічним, гумористичним, сентиментальним і т. д. Для Достоевського, наприклад, характерна трагічно забарвлена концепція дійсності, для Толстого — моралізуюча, точніше епічно-моралізуюча. Епос, лірика, драма — чи не є це кінцеві кінцем особливі форми ставлення до світу, категорії естетичних концепцій буття, що його пізнає художник? В нашій поетиці досі задержалося формальне по суті визначення видів, зрозуміле і природне у Арістотеля, але не виправдане дальшим ходом розвитку поезії. Теоретикам XIX - XX ст. довелося витратити чимало винахідливості, щоб встановити перехідні ступені від виду до виду, і погодитися на визнання факту існування творів ліро-епічних, творів епіко-драматичних тощо. Практика буржуазної літератури XIX - XX ст. раз-у-раз порушувала існуючі в підручниках поетики норми, перманентно розбігалася з теорією. Існування «родів» було взято, нарешті, під сумнів, проте вони все існували та й тепер існують, принаймні в теоретичній літературі. Але чи не правильніше було б перемістити їх існування в інший план, говорити не про епос як рід поезії з такими то, властивими лише йому, формальними ознаками, а про епічне, ліричне, драматичне ставлення даного поета чи даного твору до пізаного в даний момент світу? Для античних літератур терміни епос, лірика, драма ще не були абстракціями. Ними позначалися особливі, зовнішні способи передачі твору слухаючій аудиторії. Перейшовши в книжку, поезія відмовилась від цих способів передачі, і види поволі, надто в зв'язку з нагромадженням знань з істо-

рії позаєвропейських літератур, ставали все більшою фікцією. Чи є ж потреба далі задержувати наукове буття цих фікцій?

Те саме треба сказати й про «композицію», ретельно вивчувану нашими критиками й літературознавцями. Даний термін не має за собою такого авторитету, як Арістотель. В поезику він увійшов не раніше XIX ст., а в російському літературознавстві став посилено відмінятися лише з XX ст. Його перенесли, як відомо, в літературну теорію з теорії музики: в пору широкого захоплення термінологією багатьом наївно здавалося, що треба тільки заговорити про композицію, структуру, архітектоніку, як поезика зробиться остаточно «справжньою» наукою. Різноманітні своїм словесним складом означення композиції зводяться кінець-кінцем до дуже простої речі: композицією пропонують називати відбиття зв'язків життєвого процесу, як його розуміє автор, в художньому творі. В такому разі навряд чи можна вважати композицію художнім прийомом або способом: це зовсім не технічне поняття, а поняття, зв'язане все з тим же процесом пізнання і усвідомлення дійсності. Тому й мало значать спостереження над зовнішньою композицією, над будовою твору, якими у нас часто займалися і займаються. Зокрема літературознавців особливо часто цікавила композиція ліричних творів. Оскільки лірика не є щось єдине (різка грань між лірикою музично-співучою і ораторсько-декламаційного типу очевидна), остільки неоднакова і її «композиція»; але закони композиції «чистої лірики» не можуть бути нічим іншим, як законами, що керують нашими почуттями і їх зовнішнім виразом. Так і цей відділ поезики повертає нас до того ж вихідного пункту — до живої людини і її діяльності. І ніяке знання законів ліричної композиції не допоможе віршотворцеві,

*S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,
Si son astre en naissant ne l'a formé poète*

(«якщо не відчуває він таємного впливу згори, якщо зоря його, народжуючись, не зробила його поетом»), як говорив батько раціоналістичної поезики Буало.

Розуміння зв'язків життєвого процесу надасть системи дійсності, пізнаний поетом під кутом зору певної естетично-емоційної концепції; воно ж стане частиною загального розуміння дійсності, що ним визначиться і метод відбиття та передачі пізнаного в самому художньому творі. Ці методи, як ми знаємо, бувають різні, і не місце їх усі тут вилічувати. Хіба мистецтва, як і всякого виразу акту пізнання, в тому, що, передаючи ідею, одержану від дійсності, воно не може «не перервати безперервного, не спростити, не угрубити, не розділити, не змертвити живого» за цитованими вище словами В. І. Леніна; але сила його в тому, що все ж воно передає це живе і часом успішно бореться з перешкодами, до кінця не переборними. Поезія всіх часів у принципі намагається створити образи, які точно відповідали б загальним уявленням даного середовища або принаймні значної його частини. Світ поетичних образів неподільно пов'язаний з реальним світом і повинен підлягати його законам для того, щоб бути художньо-переконливим.

«Навіть туманні утвори в мозку людей, — каже Маркс, — і ті є необхідними субліматами (продуктами) їх матеріального життєвого процесу,

який може бути встановлений на досвіді і який пов'язаний з матеріальними передумовами»¹.

Найнестримніша фантазія може створити лише перmutацію (зміну) дійсності — метод, поширений в мистецтві разом з методом прямої реалістичної передачі, яка відповідає «загальним уявленням», і методом раціоналістичного абстрагування, коли передається не конкретний світ, а його ідея, його схема (французький класицизм XVII ст. в його ідеальному, теоретичному осмисленні), або методом, що передає не об'єкт, а переживання цього об'єкта, викликааний ним вибух емоцій, що може приймати інші образи. Це — метод максимального-можливого віддалення від дійсності, яке виявилось, наприклад, в недовгочасному німецькому експресіонізмі і споріднених з ним течіях ранішої пори.

Коло методів цим не вичерпане, але зазначені чотири типи найбільш поширені. І хоч би як змінювався характер та тип «естетичного» пізнання, воно в суті своїй завжди активне: активне своїм значенням для того, хто пізнає, і своєю дією на того, хто сприймає. Поезія завжди стверджує або заперечує, переконує, спростовує, вчить, хоч би навіть поет і декларував своє цілковите відмовлення від ролі учителя. Процес словесно-образного пізнання, що почався в поеті, продовжується читачем. Типи процесу у письменника і читача, зрозуміло, цілком різні, але суть та сама: ця суть — пізнання, осмислення дійсності засобами образного слова.

Вивчення образного слова може бути об'єктом спеціальної дисципліни, стилістики, але воно входить і в завдання літературознавця, знов таки не як окремий, додатковий розділ літературознавчого дослідження, а як супроводжуючий усі його попередні етапи момент. Справа, звичайно, не в тому, щоб, вибравши з поетичної мови приклади епітетів, метафор, порівнянь, на підставі цього вирваного з контекстів і тим збездуреного матеріалу робити будь-які висновки оціночні, психологічні та соціологічні (у нас бували, на жаль, випадки, коли з усією вульгарно-соціологічною примітивністю «класову належність» письменника «викривали» на підставі неповного добору його епітетів і довільного тлумачення їх). Ні, завдання полягає знов таки в тому, щоб визначити, які явища дійсності може поет з допомогою даної системи асоціацій передати і які лишаються йому недоступними. Мова поезії не є, звичайно, «мова богів» та й не є також різко відокремлена від звичайної мови, що має комунікативну функцію (учуднена, «утруднена» мова, як твердили формалісти): поет користується словами щоденної мови, рідко її доповнюючи, не розриваючи з звичайним смисловим значенням слова, але вже внаслідок своєрідності своєї творчої особи, надаючи щоденним словам і словосполученням не зовсім звичайного відтінку. Певною мірою цю ж саму роботу проробляє з мовою і кожен, хто говорить. Та коли в звичайній мові ми задовольняємося приблизним значенням слова і на ньому можемо зійтися, поспішаючи осягти ціле, мова художня не задовольняється цією умовністю. Ось чому набирає особливої ваги вивчення поетичного словника, який треба освоїти саме з погляду нових відтінків смислу, внесених у звичайне слово. Наприклад, слово «бог» у словниках Державіна, Пушкіна, Лермонтова, Шевченка звучить однаково, належить однаково до сфери абстрактних

¹ Маркс і Енгельс, Твори, т. IV, стор. 17.

понять, але має далеко не однакове значення. Мало того, у одного поета, на різних ступенях його розвитку, в різних віршах це слово може мати різний смисловий зміст. Осягти цей зміст необхідно: через нього нам відкривається шлях до розуміння всього цілого — всієї системи «словесно-образного пізнання» у даного поета або у цілої репрезентованої ним групи.

В процесі історичного розвитку літератури функція слова теж, як відомо, не раз мінялася, змінювана загальним характером пізнання в кожний даний момент. В словесних творах найдавнішої пори, в примітивній поезії, слово ціниться як засіб влучного означення; в системі класичної поезії XVII ст. слово всяким способом намагаються звільнити від конкретного змісту, зробити безпосереднім провідником ідеї, обернути в точний вираз поняття; у пізнішій поезії в слові ціниться саме цей конкретний зміст: слова мають тенденцію обернутися в фарби або стати музичним співзвуччям; на кожній стадії роль слова змінюється, залежно від змін, що відбуваються в характері і в якості всього естетичного пізнання.

Такий загалом є план, — правильніше сказати, ескіз плану, — роботи, яка здається нам і суттєво необхідною, і черговою. Нам пора в нашому шуканні синтезу перебудувати поетику, що виродилася у літературознавців епохи буржуазного розпаду в еkleктичний набір відомостей з різних галузей літературознавства або в гонитву за термінами, в цілком схоластичні суперечки про те, що таке фабула і що таке сюжет, яке відношення методу до світогляду і світогляду до методу і т. п. У нас є надійний проводир — марксо-ленінська філософія, що досі відогравала в теорії літератури роль вступу або заключення, але не пройняла ще теорії літератури наскрізь. Можливо, що в процесі створення нової поетики доведеться від ряду звичних формул, від «освячених» давньою традицією термінів відмовитися. Ми вже відмовилися від дешевої «соціології»; пора кінчити і з пережитками схоластики. Замість всього цього літературознавство зосередиться на вивченні роботи людської думки, що пізнає, і пізнаваної дійсності, сучасної і минулої, але все ще живої в творі даного письменника, нарешті на вивченні живих і діючих людей, якими є письменники і читачі.

прекрасна стаття

БІБЛІОГРАФІЯ

„Визволена земля“

Збірка творів харківських письменників.

Вид-во „Соціалістична Харківщина“, Харків, 1940 р. Стор. 152.

Збірка «Визволена земля», що вийшла за кілька місяців до знаменних роковин визволення Західної України і Західної Білорусії під кормиги польської шляхти, має значний і літературний і політичний інтерес. Харківський пагір радянських письменників виконав свій громадянський і літературний обов'язок, швидко, оперативно озвавшись на ці події.

В центрі книги, яку рецензуємо, — талановитий твір Юрія Смолича «Смерть життя діда Ореста». В ньому надзвичайно просто накреслено повість про діда-селянина, виснаженого тяжкою, підневільною роботою на панських землях. На схилі віку дід Орест мріє тільки про спокійну смерть, лагодиться до неї. Він заздалегідь придбав дубову труну, яку береже, як найцінніший єдиний скарб, здобутий за довгі роки трудового життя.

Проте одного вересневого дня 1939 року в житті діда Ореста зайшли серйозні зміни. До села вступили частини Червоної Армії і для того, щоб пройти її танкам, треба було негайно спорудити мости через річку. Дід для цього великого діла віддав не тільки свою труну, але й стару похилу хатинку. Йому вже не треба труни — він хоче жити, дихати вільним повітрям, дивитись на відмолоділий свій народ, та й сам він помолодшав на десятки років...

«Дід Орест з'явився знову на тому місці, де ще кілька хвилин тому стояла його батьківська халупа. Зігнувшись і крехтячи, він ніс, поклавши хрестом на плечі, свою труну. Він зійшов на берег і кинув труну на грімке наріння. Тоді змахнув сокирою і встромив залізо між дощок. Дебелі були форшти карпатського дуба, ще й двадцять років морені в сажу у пана Пшениського, та старечі руки міцно тримали сокиру і вганяли лезо раз-по-раз у ребра труни. За чотири удари не стало вже дідової труни, а було знову лише чотири мостини. І червоноармійці вже клали їх поперек стоянів під звої танкових плазунів. Танки гурчали і злазили з берега на місток, на мостини, і вже перехоплювалися на той бік Бистриці — до лісу, до полонини, до панського фільварку, де стояла польська батарея. Вони зникли в темні карпатської ночі, і одразу по той бік полонини загрімилі короткі й часті громи. Прямим націленням танки громили ворожу батарею. Тоді враз стало тихо, і тільки хвилі Бистриці шелестіли в бескетах та між корчами. Дід Орест стояв на обійсті і вдивлявся орлиним зором вдалечинь понад лісом, де щойно миттю спалахували і коротко меркли розриви гарматнів».

Твір написано з притаманною Юрієві Смоличу майстерністю, теплотою та тонким гумором.

Оповідання «Тодось» Давида Вишневецького і «Остання зустріч» Володимира Гавриленка присвячені показові діяльності мужніх і героїчних комсомольців та більшовиків, що діяли в польському запіллі і були ув'язнені охранкою. Тяжке биття, знущання, мордування — ніщо не могло зламати їх волі.

Хороша новела «Брати» Олеся Донченка подає яскравий епізод зустрічі командира Червоної Армії з населенням Західної України.

«Капітан Брон» написано у звичайному для Миколи Трублаїні пригодницькому жанрі. Недобре тільки те, що автор, шукаючи незвичайних ситуацій, заплутує іноді хід оповідання.

Стаття Івана Сенченка про Івана Франка цікава і змістовна. Проте вона залишає деяке невдоволення. Не можна на дев'яти сторінках, навіть у загальних рисах, розповісти про всю багатогранну наукову, літературну та критичну діяльність одного з великих українських письменників. Чи не краще було б авторові взяти вужчу тему про Франка і опрацювати її ширше й глибше?

Багатий і різноманітний поетичний розділ альманаху, репрезентований творами Тереня Масенка, М. Хщеватського, Наталі Забіли, Юрія Корецького, Миколи Нагнибіди, Ярослава Гримайла і Ігоря Муратова. Особливо треба відзначити вірші Наталі Забіли «Дві дівчинки», М. Хщеватського «Брати», Степана Крижанівського «Золота осінь».

Надзвичайно тепло змальовано образ великого вождя народів товариша Сталіна в «Портреті» Миколи Нагнибіди:

Ми входили в село біля Карпатів.
В горах орли зривалися у лет.
На придорожній, на гуцульській хаті
Нам усміхався Сталіна портрет.
В простій шинелі маршала солдата,
Нас вождь стрічав в походах бойових,
Він, як і всюди, — нині в Карпатах
Пройшов раніше воїнів своїх.

Книгу оформлено художником-графіком Василем Касіяном з великим смаком. Дуже гарні також рисунки: В. Касіяна «Селяне Західної України зустрічають Червону Армію», М. Карповського «Вперше побачили портрет Сталіна», О. Довгаля «Піймали панів» та М. Дерегуса «Ескіз до плакату».

В цілому «Визволена земля» — цікава політично-актуальна збірка, і хочеться вірити, що вона стане початком систематичного видання альманахів творів харківських письменників.

Всі можливості для цього у нас є.

Яків Донський.

Початок біографії¹

Історія робітника, подана на фоні промислового Донбаса і соціальних взаємин та класової боротьби в колишній царській Росії, — захоплююча тема. Для Олександрович Гонімов працював над цією повістю багато. Відомо, що перша книга повісті «Шахтарчук» вийшла років десять тому. Протягом дальших років її кілька разів перевидано, що свідчить про інтерес читача до повісті. Але ось перед нами, нарешті, дві книги — «Дитинство» і «Юність», об'єднані в одному томі. Од цього книга виграла багато: вона стала повноціннішою, ширше показує життя людини, дає цілу галерею портретів. Виникає думка, що це вже не повість, а більш монументальна форма літературного твору, роман-хроніка.

Характерне позитивне явище в цій довголітній роботі автора над своїм твором, це повторне опрацювання книги. Тепер перша книга «Шахтарчука», в якісному розумінні, явно відмінна від тієї, що була видана десять років тому. Очевидно, автор зважив і на професійну критику, і збільшив власний художній досвід. Скажемо, з другої частини першої книги випала невинуватана історія активної участі дев'яти чи десятилітнього кадета в придушенні робітничого страйку. Від такого опрацювання повість безперечно багато виграла.

Гонімов знає Донбаські степи і людей Донбаса. Любовно змальовує він їх. Опинившись у Сормові, Стьопка тужить за Донбасом: «Домой, на шахты рвался Степка. Невыносимой становилась волжская осень с частыми мелкими дождями, сырыми и холодными ночами. Давило бледноголубое, словно молоком подкрашенное, октябрьское небо. А донецкие степи сейчас встречают октябрь теплыми и сухими ночами, тихими солнечными утрями».

Стьопка поспішає на Донбас з горбато-жовтуватим степом, з його котлованами, що позаростали тополями та липами, з копрами і териконами копалень, з безладно розкиданими заводами, високими димлячими трубами.

Повість Гонімова — непоганий ілюстративний матеріал до історії розвитку революційного руху на Україні, зокрема в Донбасі. Коли перечитуєш її, то мимоволі згадуєш прекрасні сторінки з курсу історії ВКП(б). Наочно відчуваєш розвиток капіталізму і зріст робітничого класу в дев'яностих роках, перші серйозні сутички пролетаріату з хазяями. Розумієш значення штрафів, яким в ті роки В. І. Ленін присвятив спеціальну роботу. Бачиш причини перемог і поразок пролетаріату в першій російській революції. Стежиш, як народжується зрадливість значних кіл ліберальної інтелігенції після цієї поразки і розумієш, що за цим піде занепад з одного боку, а з другого жорстокий переслідування з боку капіталістів і поліції, жаклива система жандармської провокації. І, нарешті, нове піднесення революційного руху після ленських подій. На цьому повість обривається. Читач догадується, що Стьопку Марченкова, або, як він тепер зветься, «товариша Адама» мусять випустити з тюрми, бо йому нема ще повних вісімнадцяти і що Микола та Мирон підуть на шибеницю. Будемо сподіватися, що читачеві не доведеться ждати

¹ І. Гонімов — «Шахтарчук». Дитвидав ЦК ЛКСМУ. Стор. 390.

ще десять років, поки з'явиться третя книга, з розповіддю про дальшу долю Стьопки та його друзів.

Недоліком повісті є деяка кволість сюжету, певна статичність більшості героїв і подекуди відступи від реалістичного змалювання окремих епізодів. В сюжетному відношенні повість безперечно виграла б, коли б автор зменшив кількість «прохідних» персонажів, що на якусь хвилину з'являються на шляху головного героя і не зв'язані з ним міцними сюжетними нитками. Прикро, що до таких, швидко зникаючих героїв, належать власник копальні Поповиченко та його діти Борис і Валентина. Прикро, бо на початку автор зв'язує з ними долю Стьопки і на їх взаємопротилежності показує як розвиток головного героя повісті, так і гостроту класових протиріч. В порівнянні з Стьопкою інші персонажі повісті змальовані значно слабше, багато з них лише ледве накреслені. Наприклад, батька Стьопчиного змальовано зовсім невразно; довідавшись про його смерть, читач співчуває Стьопі, але це співчуття чисто офіційне, бо він абсолютно байдужий до самого старшого Марченкова.

Так само героїв більшовиків Олексія, Митьку, Ваньку Гавриліна та Миколу показано невразно. І хоч Стьопка їх дуже полюбляє, вірить їм, але читач відчував їх не досить яскраво.

Треба сказати, що, приділивши велику увагу головному герцеві, чудесно змалювавши дитинство і юнацтво донбасівського пролетаря, автор занижує вимоги до самого себе, змалюючи інших героїв: хочеться більшого, глибшого показу, який можливий лише у відображенні процесу внутрішнього розвитку кожної дієвої особи, що посідає у повісті визначне місце.

Автор не ставить перед собою завдання спеціально інтригувати читача, він, очевидно, далекий від наміру створювати «захопленочитальну» річ з таємницями. Проте, художня правда в показі часів напруженої боротьби сама призводить до того, що заінтригований читач починає дедалі більш хвилюватися. Дешо псує враження розрив між віковим станом героя в першій та другій книзі. Так само, в другій книзі відчувається, що автор не звертає уваги на хронологію і через те перед читачем чотири-п'ять років проходять, як півтора-два.

У читача, знайомого з романом Гросмана «Степан Кольчугін», «Шахтарчук», безперечно, викличе деяке порівняння своєю сюжетною схемою, однаковим тлом, схожістю основних героїв. Першу книгу «Шахтарчука» написано значно раніш «Степана Кольчугіна», другу — майже одночасно. Авторі обох творів, безумовно, не були знайомі з роботами один одного, але спільна тема і спорідненість творчих настанов дали дуже схожі наслідки. Обидві книги відображають той самий дореволюційний Донбас, і літературознавцям, що займався б докладним вивченням і порівнянням їх, це могло б дати цінний матеріал для винятково інтересних висновків.

Поки знайдеться такий літературознавець, ми жадатимемо наступної книги «Шахтарчук», бо, логічно мислячи, не можливо закінчити біографію «товариша Адама» на його перебуванні в тюрмі на вісімнадцятому році життя. Ми сподіваємося побачити «товариша Адама» під час імперіалістичної війни, на барикадах Жовтневої революції, у вирі громадянської війни, на фронтах соціалістичного будівництва, бо він — Степан Марченко — «товариш Адам» є символ донецького пролетаря, що перековує світ.

До речі, чому книга зветься «Шахтарчук»? В першій частині її герой — це справді шахтарчук і, мабуть, замість «Детство» за цією частиною і слід залишити назву «Шахтарчука». Але в другій частині це вже «металург», коли брати за професійною ознакою. Звичайно, повість вимагає іншого загального наголовка.

Історія покоївки графині Скаржинської¹

Дівчинка замість вовчяти в мішку графа мисливця, сирітський притулок, таємничий чорний Жак із жовтого флігеля, героїня в трясовині, втеча з каторги, блукання по тайзі, далекий острів Сахалін, військово-польовий суд, боротьба з білобандитами — все це знайде читач у повісті. Школяр з захопленням слідкуватиме за розвитком сюжету, покvapцем ковтатиме сторінки книжки і закриє її, довідавшись про те, що героїня, нарешті, зустріла свого героя, позбулася релігійних забобів і закінчилось чорне минуле, бо настали радісні часи Радянської влади. Все гаразд: книга, наче б то, сумлінно виконує свою виховну функцію.

Але, закривши книгу і трішки помисливши, читач відчує в більшій чи меншій мірі, залежно від його здатності критично сприймати речі, незадоволення.

Уміючи заінтригувати читача, подати соковиті описи ландшафту і явищ природи, автор разом з тим виявляє неспроможність міцно зв'язати сюжет, безпорадно плутає і обриває події. Ця неспроможність виявляється і в намаганні подати психологічний малюнок, що допоміг би розкрити перед читачем внутрішній світ його героїв. Цей світ подано блідо, а тому автор зміг лише зацікавити читача долею Лукії і Явдохи, викликавши симпатію до них, але не заставив полюбити своїх героїв. Причин цьому декілька. По-перше — неувважність до ряду дрібниць, з яких кожна сама по собі може й не варту уваги, але всі разом викликають негативне враження. Сюди належить і туманна картинка марення Явдохи під час крадіжки зерна, і неправдоподібність показу Горпинки на балі в графині, і абсолютна неймовірність другого хрещення, і неможливість того, щоб графиня Скаржинська мала в собі родові риси графів Скаржинських, бо вона не могла бути уродженою Скаржинською (до речі, графиня Скаржинська мусіла бути поляками, але цього не видно). Не могла бути також Явдохка на сахалінській каторзі, бо туди, фактично, припинили висилку каторжан з моменту російсько-японської війни. Таких огріхів повісті чимало. Іноді ці огріхи надто вже випирають. Візьмімо, наприклад, твердження автора, що дезертирів засуджували на шибеницю. Не було цього. В 1916-17 році окремих дезертирів засуджували до розстрілу, але це лише окремих. Більшість відправляли на фронт.

Друга причина, що призвела до зниження художнього рівня повісті, це надто підкреслена тенденційність в окремих розділах, особливо в першій частині книги. Іноді тут так і випирає антирелігійна політграмота. Схематичність надто виразно позначається у розподілі героїв повісті, що є або дуже хороші, або дуже погані. Перебільшує автор і з вироком в справі Явдохи, яка

¹ О. Донченко. «Лукія», Дитвидав ЦК ЛКСМУ. Стор. 216.

нібито дістала десять років каторги головним чином тому, що колись вилаяла Супруна Кочубея глитаєм.

Сюди належить, нарешті і безсловесний герой повісті мавпа Жак, якого нібито потайки тримала графиня Скаржинська в жовтому флігелі, для якихось, незрозумілих читачеві, експериментів. Накреслюючи цього героя, автор, мабуть, не продумав до кінця його місця й ролі в сюжеті.

Недоліком повісті, уже більш серйозним, ніж попередній, є фрагментарність історії Явдохи Гопти — Лукіїної матері. А саме, вона привертає увагу читача, як невинна жертва, як образ матері, як незвичайна жінка, як справжня героїня, що активно домагається своєї мети: зустрітися з дочкою. Читач лише бачить уривки її життя: суд, дві спроби втікати через тайгу і безглузду смерть. Цей образ вимагав авторської уваги і заслуговував на ширше місце в книзі. Нарешті, найголовніше, від чого, на нашу думку, програє книжка, призначена для юного читача, — це відсутність активного героя, який бореться за свою долю. Лукія, фактично, не стала цим героєм, хоча на останній сторінці й підпалює дзвіницю, в якій заховалися білобандити з кулеметом. Відбувається ця подія уже через рік після закінчення громадянської війни, але як героїня жила вісімнадцятий, дев'ятнадцятий і двадцятий роки, як реагувала на події цих трьох років, що позначилися докорінним ламанням суспільного ладу і відбилися на психології кожного громадянина країни — про це автор мовчить. А саме ж ці роки мусіли призвести до ґрунтовних змін в житті Лукії.

Ще можна було б закинути авторові у якійсь мірі переспів самого себе, бо описи тайги і трясовини, до якої потрапила у лісі дівчинка, нагадують такі самі описи з давньої повісті О. Донченка «Розвідувачі нетрів».

Та не зважаючи на хиби, яких допустився автор, повість «Лукія» напевно сподобається юному читачеві. Через кожних кілька розділів нова інтригуюча подія примушує шукати продовження, сподіватися якогось нового конфлікту його розв'язки. Читач знайомиться з ханжеством і лицемірністю церковників, що не зупиняються ні перед яким злочином, аби мати зиск з людської некультурності та забобонів і всіма силами підтримують реакційні, консервативні сили в громадському житті. Викривається роль монастирів, церкви, попів і монахів.

Чимало сторінок з приємністю перегляне читач, милуючись прекрасними ескізами степу, лісу, вечора, ранку, окремими описами, в яких автор виявив свою вправність. Хіба погано звучить:

«Аж до обрію, мов зелене море, стояли хліба. Величезне, як млинове жорно, і червоне, як жар, сходило сонце. Воно ще не все викотилося з безодні, але вже приснуло на всі боки такими полум'яними стрілами, що на сході знялася справжня пожежа. Стовпи рожевого туману здіймалися до неба і крізь них уже просвічувалися далекі села, лісово-рожеві гаї і срібні плеса. А ще далі жовтіли піски і між розкиданих мініатюрних хаток блищав і мінився хрест на білій церковці.

Ліворуч синіли вкриті лісами горби. Сонце піднялося вище, верхівини горбів спалахнули ніжним рубіновим вогнем. Шохвилини увесь широкий, неосяжний краєвид мінився тріпотливими кольорами. Перед очима у Лукії танули рожеві стовпи туману. Далекі ділові гаї поїнялися

золотим світлом, а горби ліворуч знизу догори палахкотіли тепер, як віхті соломи. Вогняна сонячна ріка затопила увесь обрій, змішала всі кольори й відтінки».

Подорож в законсервовану країну¹

В літературі відомі численні випадки, коли письменники — майстри пригодницького жанру звертались до історичних тем. Дехто з них користувався оригінальним способом співставлення минулого з сучасним, переносячи людей сучасного в минуле. Це виглядало так, немов би уельсівська машина часу переносила героя не в майбутні, а в минулі часи. Марк Твен в романі «Янки при дворі короля Артура» скористався для цього захоуванням героя після сильного удару по голові. Хаггард в романі «Копальні царя Соломона» приводить героїв у країну, що багато віків ізольована від іншого світу непрохідними безводними пустелями і високими горами.

Володимир Владко в романі «Нашадки скіфів» користується способом дещо подібним до способу, якого вжив Генрі Райдер Хаггард. І там і тут герої шукають дорожчості; хоча мета цих розшуків і різна, бо там герої — представники капіталістичного суспільства, а у Владка радянські люди, але і там і тут одночасно з дорожчостями вони знаходять давні племена, які ведуть особливе, цілком відокремлене від усього світу життя. Основна і головна відміна роману Владка від роману Хаггарда та, що Владко ставив своїм завданням, використовуючи захоплюючу, інтригуючу форму розповіді, показати читачеві життя таємничого народу скіфів, що жили колись на території України і зникли, не залишивши жодних писаних пам'яток про себе, а завданням Хаггарда було лише дати читабельний роман.

Для Владка ця спроба була оригінальна тим, що вперше він спробував свої сили в жанрі історичного роману, принаймні в близькому до нього. Одночасно він скористався своїм попереднім досвідом в галузі науково-фантастичної і пригодницької літератури. Це допомогло йому створити інтригуючий сюжет, надати творові яскравофантастичного фарблення, наситити його деякими елементами техніцизму і популярно розповісти про побут скіфів.

Коротко зміст роману такий. Наукова експедиція в складі вченого геолога, вченого археолога і двох студентів у глухому, непромисловому кутку Донбаса розвідує велику печеру, де мусять бути поклади золота. З цієї печери вони потрапляють у ще більшу. Це вже не печера, а цілий підземний світ, близький до того, який знайшли герої Жюль Верна в романі «Подорож до центру землі». В цьому підземеллі зберігаються насадки давніх скіфів. Досить велике плем'я, що непорушно зберегло увесь побут і звички своїх предків. Скіфи, брати Сколот і Дорботай, з яких один ватажок племені, а другий головний вішун, в боротьбі між собою хочуть скористатися геологами. Син Сколота Гартак намагається одружитися з студенткою Лідією. Геологи вступають в боротьбу з вішуном, що хоче їх знищити, лякають скіфів своєю собакою, вибухами пістонів, цигарковим димом, пускаючи його ротом і носом та кишеньковим електричним ліхтариком.

¹ В. Владко, «Нашадки скіфів», роман, Дитвидав ЦК ЛКСМУ. Стор. 308.

Тут, знов таки, напрошується паралель з «Копальнями царя Соломона». У Хаггарда герої ведуть жорстоку боротьбу з головною відмою племені і для залякування ворогів користуються вставною челюстю одного з героїв, навіваючи жах на «дикунів», то виймаючи, то вставляючи челюсть.

Зрештою, геологи об'єднуються з рабами та бідними воїнами, що підіймають повстання проти віщунів та багатіїв. В самому розпалі боротьби геологам вдається знов опинитися в тій печері, відкіля вони попали до скіфів. Їхня подорож закінчена. Вони ще знаходять поклади золота і щасливі повертаються додому.

Що це, сон? Ні. Якась хвороблива уява? Теж ні. Автор закінчує так, ніби це цілком реальність. Юний читач, для якого призначена ця книга, заплющує очі і уявляє, що під Донбасом на незначній глибині, простяглася колосальна печера, цілий підземний світ з лісами, де бродять дики вепри, із степами, де пасуться табуни коней, течуть підземні ріки і, нарешті, живуть скіфські племена з рабами-греками. І той уявний світ, безперечно, затулить усі відомості про життя і побут стародавніх скіфів. Але розплющивши очі, читач відчує абсолютну нереальність цього світу і не повірить так само у відомості про скіфів, що їх розповідає автор.

Застосування фантастичних прийомів і взагалі фантастики в творах, що мають на меті показати минуле якогось народу, вимагає виняткової обережності, вмілості і глибоких знань. Навряд чи виправдовує себе той прийом, якого в даному разі вжив В. Влادко, співставляючи сучасних людей з людьми давнього минулого, щоб цим способом познайомити нас з тим минулим. Чи не слід було йому зважити на досвід Роні, що в своїх романах «Вамірех, людина кам'яної доби», «По вогонь», «Чорна земля» — творах по суті цілком фантастичних — зумів захоплююче розповісти про доісторичну людину, не викликаючи у читача сумнівів.

Манера реального показу нереальних по суті речей, негативно позначилася на змальованні героїв роману. Найвиразнішим і до деякої міри провідним героєм роману є комсомолец Арон, закоханий у Ліду. Це людина експансивна, із значною долею хлоп'ячого в характері, що робить його не цілком дорослим, трошки амбітна, трохи жартівлива і навіть з легесеньким відтінком в'їдливості. Хоча це не тип, навіть не герой з цілком накресленим характером, але все ж образ його занотовується в пам'яті читача з перших сторінок роману.

Так чи інакше уявляє читач Ліду, бо вона ж єдина героїня роману, хоча на підставі відомостей, що подає про неї автор, дати характеристику цій студентці трудненько. В значно гіршому становищі перебувають двоє літніх вчених — геолог Іван Семенович і археолог Дмитро Борисович. Обидва вони такі невизначні і такі схожі між собою, що лише дочитуючи роман, ледве-ледве починаєш їх розрізняти. Авторіві, що звик орудувати в своїх науково-фантастичних творах з героями «масками», зрадив його досвід. Не можна було подавати двох представників близьких наук без якоїсь дуже виразної різниці між ними.

Значно слабше змальовані характери своїх героїв-скіфів, автор все ж залишився у виразному становищі завдяки екзотичності цих постатей і поклавши на кожного з них свою специфічну функцію. Дорбатай, Гартак і Сколот належать до негативних героїв, а Варкан і Роніс до позитивних. Хоча

всі вони виглядають в кінці досить блідо, але справжня невдача спіткала автора лише в опрацюванні одного образу. Маємо на увазі ватажка скіфів Сколота. Вчені, що потрапили в полон до скіфів, віддають йому перевагу перед Дорбатаєм і симпатизують Сколотові, хоча й ведуть розмови, що, мовляв, він такий самий експлуататор і ворог трудящих скіфів, як і віщун. Але не видно справжніх причин боротьби між ватажком і віщуном, не показано ставлення ватажка до своїх підлеглих. Автор показує Сколота симпатичною людиною і водночас намагається розвінчати його. Але робить це не в дії, а в авторських сентенціях, що висловлюються через геологів, про несполучність ролі ватажка з роллю, так би мовити, порядної людини.

Мабуть найбільш негативно позначилася на романі ота неправдива консервація цілого племені, що мусіло в особливих умовах підземного світу не порушно зберегти соціальний лад, економічні та громадські взаємовідносини скіфського суспільства. Тут мимоволі напрошується аналогія з відомим твором Конан Дойля «Маракотова безодня», твором найменш вдалим з усіх фантастичних творів цього письменника. Там Конан Дойль заселяє глибини Атлантичного океану людьми, нащадками мешканців легендарної Атлантиди. Мешканці глибин океану пристосувалися до надмірного зовнішнього тиску води, що дорівнюється кільком тисячам атмосфер, мають спеціальне освітлення, живуть в старовинних палацах, охороняють мову і традиції своїх предків, лише змінили характер своєї виробничої техніки та режим свого харчування.

У Влادка його нащадки скіфів не зазнали навіть і таких змін. Минули тисячоліття і все залишилось так, як було. Саме це і створює гостре протиріччя з тією фантастичною формою консервації, до якої вдається автор, коли пише про таємниче велетенське підземелля, де мандрують нащадки скіфів. Чи не краще було шукати виходу з цього становища хоча б у сні або маренні?

Ніяк не можна відмовити авторові в надзвичайній сміливості фантазії, в творчому польоті цієї фантазії і тим досадніше, що іноді він застосовує способи, які дуже знижують цей творчий розмах і цю сміливість. Наприклад, зовсім невиправдано звучить врятування з допомогою кишенькового ліхтарика від загону скіфської кінноти, що женеться за втікачами. Автор надто звузив свої можливості, даючи змогу вченим розмовляти з скіфами лише з допомогою подвійного перекладу. З чотирьох членів експедиції тільки археолог знає стародавню грецьку мову. А серед скіфів теж лише одиниці володіють цією мовою.

Роман супроводить післямова професора Семенова-Зусера. Ця післямова викликає деякий подив. Виклавши в короткому нарисі історію скіфів, проф. Семенов-Зусер зауважує:

«... Я повинен відзначити, що деякі положення й факти автора іноді розбігаються зі встановленими наукою уявленнями про життя і побут скіфів». Очевидно мова йде про кілька таких положень і фактів, але у післямові наводиться лише один факт. Професор Семенов-Зусер зазначає, що у скіфів не могло бути рабів-греків. І далі він пише: «Треба також відзначити кілька неточностей в освітленні фізико-географічних даних та перебільшення окремих моментів з громадського і військового життя народів». Які ж саме неточності, у післямові нічого не сказано.

Треба думати, що коли ті положення, які розбігаються з історико-археологічними даними і ті неточності автор виправив, то про це зовсім не треба згадувати. Коли ж вони залишилися, то саме завдання передмови — пояснити їх.

Який же загальний висновок хочеться зробити з усього сказаного? Роман написано, надруковано і читачі, безперечно, з великим інтересом читають його. Він свідчить про майстерність автора володіти сюжетом, захоплююче будувати розповідь, але тверезий облік недоліків твору повинен підказати авторові, що творчий метод, яким він користувався в цій новій для нього роботі, вимагає докорінного перегляду, бо кожен жанр має свої вимоги і на них треба зважати.

Микола Трубляйні.

ПІСНІ НОВОГО ДОНБАСУ

Павел Беспощадный — „Каменная книга“

(Вибрані поезії)

Державне Літературне Видавництво. Київ. 1940 р. 200 стор.

Збірка вибраних творів Павла Беспощадного становить собою своєрідний творчий звіт поета за його п'ятнадцятирічну літературну діяльність.

Читаючи цю книгу, перегортаючи її сторінки, обмірковуючи кожний рядок і слово, ясно усвідомлюєш одну тему, яку розробляє поет у своїх віршах. Одна думка володіє ним, ніколи не залишає його. Тема усіх творів Павла Беспощадного — Донбас, його люди, його справи. Йому він присвячує найтепліші, найніжніші, виповнені мужності рядки.

Донбас постачає усій величезній країні чорне золото, що дає рух поїздам та пароплавам, живить заводи і фабрики, дає тепло людям. І поет, який щиро любить шахтарів, зумів побачити в їхній діяльності справжню поезію творчої праці, що дає величезні людські цінності.

Про гірників написано чимало книг, великих і малих, прозою і віршем. В них інколи непогано описано виробничий процес, перелічуються всі деталі, що супроводять добування вугілля, але в них немає одного — проникнення в душу шахтаря, нема глибокого знання психології, побуту, життя людей, що працюють в Донбасі. А без цього не може бути художнього твору, книг, що хвилювали б серця читачів.

Павло Беспощадний виріс і по цей день живе в Донбасі, поріднився з ним і всю свою творчість присвячує йому. Він знає те, про що пише, добре знає людей, і це відчувається в кожному вірші поета.

Збірка «Каменная книга» має такі розділи: «Старая шахта», «Седина», «Горячий век», «Повелители земли», «Родина», «Наследство», «Вождь», «Песни» і «Слово». Проте книгу варто було б поділити на дві основні частини: старий і новий Донбас. В першій описується тяжка, підневільна праця гірників, жакливі умови їх життя, і в другій — оспівується Донбас сталінської епохи, одна з квітучих частин країни Рад, де праця стала справою доблесті, героїства і слави, і де вільна пісня «жить и любит по-могает».

В невеликому циклі віршів «В подневолье» подано портрети минулого: «Сам — власник шахти, горбун, подагрик и калека»; «Кожедер», — горюховик, «саженный истукан»; «Торговец», що обдирає та обдурює шахтарів; «Квартирный» — десятник, шахрай і хабарник; «Гадалка» — щебетуха, руднична почта, повитуха та сваха. Стисло, образно, з силою великого гніву та прикраси показує автор звирячий побут дореволюційного Донбасу:

Сколько лет я дружил с нишетою,
Словно каторжник в шахтном бреду.
Отгорела, как лампа в забое,
Моя молодость, точно в чаду.

Отработал. Не выпрямишь спину...
Но в землянку пора, на - гора,
Там жена проклинает судьбину.
Там без хлеба сидит детвора.

У віршові «Рассказ о землянке» показано тяжкі побутові умови шахтарів дореволюційних часів. В «Обвале» подано картину загибелі робітника в шахті:

Поплыл в глазах от гула штрек.
Залился воем свод,—
Прибит, придушен человек,
Распластан среди пород...

... И мертвая лежит рука
И жилы не дрожат,
Зажата крепкая кирка,
Но пальцев не разжать!

Відмінними настроями, чуттям і думками перейняті вірші про новий соціалістичний Донбас, всесоюзна кочегарка, що дала країні Олексія Стаханова, Микиту Ізотова та багато, багато інших героїв праці, чиї імена відомі і любі всім радянським громадянам.

Багато віршів Беспощадного присвячено старим і молодим шахтарям — стахановцям і ударникам. Вони славлять кращих гірників; їхні імена стоять заголовками віршів, і видно, що поет, коли писав свої твори, мав перед собою не абстрактні образи, а конкретних, живих людей. У вірші «Старый шахтер», який присвячено героям праці тт. Головіну та Усенкові, показано кадрових гірників, що попрацювали десятки років на шахтах. За їх спиною — роки, на бороді сріблє свина, але руки їхні міцні як перше. Шахтарі мріють про те, щоб і самим стати комуністами і щоб їхні діти також були комуністами.

У «Юбилее» (присвячено найстарішому машиністові Донбасу Петрові Івановичу Дрозду) подано скромне трудове свято гірника. І ювіляр, високо підносячи келих вина, промовляє, що він не за старість п'є, а «за веселый век», бо він бачить «юность страны», і рапортує наркомові:

Сорок семь лет стаж трудовой,
Руки цепки и хватки,
Годен вести эшелон боевой,
Все в боевом порядке.

У збірці багато віршів, в яких оспівується праця, дружбу, любов; багато танкових, оборонних і ліричних пісень, пісень, присвячених батьківщині, комуністичній партії і товаришеві Сталіну. Всі вони виповнені палким поетичним диханням, відзначені майстерністю, щирістю та палкою любов'ю до свого рідного краю.

Небо нежно и лучисто,
Хорошо в Донбассе жить:
И работать и учиться,
И смеяться и любить.

На жаль, в збірникові не позначено дат написання віршів. Це не дає можливості хронологічно прослідкувати творчий зріст поета, але що зрозуміло — цілком ясно і не потребує будь-яких доказів. Беспощадний — поет, який зростає, має свій власний голос, поет, якого люблять і знають донбасівці.

Та при наявності цього треба вказати і на деякі зриви і недоліки, огріхи. Це особливо стосується таких віршів, як «Мы пришли», «К пластам» і ін. Подибуємо і невдалі образи («затрещать бусы», стор. 79), повторення і скорочення слів без потреби і не властиве російській мові, як «управрудника», «управруда», «управзавода» (стор. стор. 79, 80, 85) і ін.

Незрозуміло, що хотів сказати автор такими словами, як «углеглыбые рабочих шей» (стор. 102) і т. д.

Павлу Беспощадному треба продовжувати вперто працювати над віршем, римою, відточувати образність, підвищувати далі свою майстерність, опановувати вершини техніки віршування.

Д. Єфименко.

Там, де тирса шелестіла...¹

Степ без краю і початку. На могилі орел. Отари овець. Табуни коней. І битим шляхом пливе в задушливій, тихій спеці чумацька валка. І все в чумака дерев'яне: від заноз до швореня. І десь раптом на небосхилі спалахнула заграва. Якимсь чудним вогнем обпалила степ. То перша задута домна. Кінець мирному рипінню маж, кінець неквапливим чумакам, битій дорозі і погейкуванню чабанів. «Його величність» капіталізм прислав свої перші загони.

„Капитализм
в молодые года
был ничего,
деловой парнишка:
первый работал,
не боялся тогда,
что у него
от работ
засалится манишка.
Наковец
и он
перерос себя.
За него работает
раб.

(В. В. Маяковский).

Ілля Гонімов в своїй історичній повісті «На березі Кальміуса» і розповідає про те, як на Півдні Росії, тобто на Україні, в 70 роках XIX сторіччя виростили заводи, як народжувався капіталізм в цілих степах феодала — графині Лівен. Повість І. Гонімова наскрізь документальна. Автор добре знає історію Донбаса. І, як це не дивно, документальність інколи шкодить авторові. Вона, ця документальність, в окремих місцях схематизує повість, зми-

ває яскравість фарб. І приводить до того, що бажання бути надто істориком створює певну штучність, натягненість, коли читач відчуває каркас повісті, себто бачить, як вона зроблена. Повість композиційно розпадається на ряд біографій, які пов'язані між собою або хронологічно, за принципом історичної хроніки, або випадковими подіями, що не випливають з внутрішнього змісту повісті. Ну, що ж? Такий уже принцип хроніки! Автор інколи забуває, що історична повість, як жанр, все таки відмінна, приміром, від історії заводів, як жанру. І що треба, щоб персонаж не був лише рупором для висловлювання автором тих чи інших думок, чи історичних фактів, а і справді образом, відбиттям історичної, чи вигаданої людини з усіма властивими їй якостями. Отаких рупорів в повісті чимало: професор Тімме, Авдаков, Ауербах. Особливо шкода, що Гонімов так блідо описав Ауербаха. Це ж інтересний тип хитрого, розумного російського капіталіста. Ауербах міг бути «блазнем», надягаючи цю маску, щоб успішно змагатися з конкурентами, і «благодійником», щоб успішніше експлуатувати робітників і боротися з плинністю робочої сили. А в повісті Ауербах потрібен лише для того, щоб висловити вичитані І. Гонімовим з історичних документів думки про засилля монопольних товариств у Донбасі. Ми навмисне на цьому зупинилися. Бо це вада не одного І. Гонімова. Така схематизація в історичному романі, на жаль, властива багатьом письменникам. Персонаж, замість яскравого, самобутнього образу, зводиться до ролі ходячого документа. Повість перенасичена прохідними персонажами. З обов'язку історичного повістяр, ці прохідні персонажі названі повним ім'ям, прізвищем, а для розвитку подій, для розвитку фабули вони зайві і засмічують повість. Зайві також у повісті надто наголені місця, де вчинки того або іншого персонажа (приклад — вчинки полковника Чоботарьова) автор пояснює надто прямолинійно — класовою користю. І зайва дрібязкова точність в датуванні. Розгляд повісті І. Гонімова ми навмисне почали з вад. Це тому, що повість, на нашу думку, заслуговує на рекомендацію читачеві. Справді, не такі ми вже багаті на історичні повісті, в яких письменники відтворюють складні і болючі процеси зародження робітничого класу на Україні. Нагадаємо роман Ів. Сенченка «Напередодні», та й тому. І. Гонімов уміє майстерно, на основі історичних документів, відтворити події минулих років чи створити образ історичної людини. В повісті яскраво, без зайвої технологізації показані варварські виробничі процеси, коли все базувалося на експлуатації людської сили робітника (опис роботи на домі, в пудлінговому цеху, на вивозці шлака тощо). Так само правдиво відтворив І. Гонімов жахливі картини робітничого побуту: «В казармі жило кілька артілей. Вибравши собі куток, кожна артіль відгороджувалась від іншої сундучками, вузликами, ящиками з інструментом або просто кам'яними плитами, яких ніхто не смів зсувати з місця, як кіпців по селянських польових межах. Сімейні теж гордили собі кутки в цій казармі з тих же предметів, що й артілі, і відгороджений шмат долівки вважався власністю того, хто його відгородив. Тільки діти часто руйнували границі, зроблені батьками, розкришували сланцеві плити, пересували ящики або перескакували з одного житла в друге, хоч і діставали за це штовхани та потиличники» (стор. 98).

Ми вже не кажемо про таке типове явище, як пияцтво (розділ XII), обрахунок і грабунок робітників у заводській крамниці, де, користуючись ар-

¹ І. Гонімов. «На березі Кальміуса». Дитвидав ЦК ЛКСМУ, 1940 р., Стор. 201.

тільною формою, адміністрація разом з крамарем грабувала робітників. Яскраво показав письменник те, що робітники «од великодня до трійці працювали, та ще й полтинник доплатили» (ст. 204). Робітники і селяни не мали ніяких політичних прав в царській Росії. І до них «владарі світу цього» ставилися як до худоби: «худоби такої хіба мало» — так відповідає генерал Герн на турбування Юза про робітничу силу. Автор зумів яскраво показати, як у робітників починає прокидатися класова свідомість. Змалювання стихійного бунту на заводі — кращі сторінки повісті. Загалом, фон, на якому діють герої повісті, точно, історично вірно і художньо змалювано І. Гонімовим. Як творчу удачу письменника, треба відзначити образ Юза. «Директор Мільвольського заводу, колишній майстер ковальського цеху містер Юз» виписаний письменником майстерно. Починаючи з перших сторінок повісті, читач слідує за цим оригінальним, кмітливим і дужим хижаким. Всі хитрі махінації Юза правдиво і художньо переконливо показав письменник. «Ковел» — невдача Юза з першим чавуном, сильніше підкреслює вольову постать хижака. Слід відмітити, що мало показані взаємини Юза з робітниками, і це до певної міри послаблює художнє звучання образу Юза. Образ Юза все ж найколеритніший з усіх образів повісті. По силі художнього звучання жоден образ не протистоїть йому. Не погано виписано образ польського шляхтича Древицького. До речі згадати тут про вдале вмонтування епізоду з польського повстання 1861 року і заселення цими повстанцями цілих земель Новоросії та Донеччини (розділ IV). Добре письменник розкрив психологію чабана з примусу, який стає посіпакою Юза. Образ Древицького дано в розвиткові і це плюс письменникові.

Коли загальний колорит робітничого побуту, умов праці 70 років XIX століття, картина нелюдського, каторжного життя виписана письменником досить яскраво і добре, то не можна сказати, щоб яскраві і колоритні були образи робітників. Якись вони безликі, за винятком хлопця Адама Набатова. Більшість з них нагадують вже знайомі з літератури образи, особливо це стосується напівробітника, напівбосняка, попа-розстриги Блина. Не зумів І. О. Гонімов знайти нове в відтворенні цих образів і повторив в своїй повісті іншими художніми засобами картини російського художника Касаткіна. Виняток становить, як ми вже згадували, Адам Набатов. Образ цього хлопчини справді вносить нове. Характерною особливістю Адама є сміливість і почуття класової солідарності. Загалом же образ Адама поруч з образом Юза є один з кращих у повісті. Нам хотілося б побажати т. Гонімову більше давати в такій повісті художньої вигадки. Вона не тільки не пошкодить історичному звучанню таких творів, а, навпаки, зробить їх яскравішими і переконливішими. А такі книги потрібні, надто сьогодні, коли в капіталістичних країнах запроваджено 12—14-годинний робітничий день, коли там, за нашим кордоном, нещадно, по-варварському експлуатує купка людоджерів трудящий народ. Такі повісті показують весь жах каторжної праці, примусової, подневільної, і вчать нас ще більше любити свою вітчизну, ще більше відчувати радість творчої, свідомої, вільної праці на себе, для соціалістичного суспільства.

Наприкінці слід відмітити прекрасний переклад С. Ковганюка. Перекладач зберіг всі особливості творчого почерку письменника.

Андрій Ключа.

ДЕРЖАВНЕ ЛІТЕРАТУРНЕ ВИДАВНИЦТВО

КИЇВ, ПУШКІНЬКА ВУЛ., № 8.

□ □ □

ВІСНИК ПЕРЕДПЛАТУ НА 1941 РІК НА ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІ ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ — ОРГАНИ СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ.

ЛІТЕРАТУРНА ГАЗЕТА

ВИХОДИТЬ ЩОТИЖНЯ. ВИСВІТЛЮЄ ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРИ І МИСТЕЦТВА.

Умови передплати:

на рік — 15 крб. 60 к., на 6 міс. — 7 крб. 80 к., на 3 міс. — 3 крб. 90 к., окремий номер 30 к.

□ □ □

РАДЯНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

ЩОМІСЯЧНИЙ ЖУРНАЛ: ДРУКУЄ НОВІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ РАДЯНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ І ПЕРЕКЛАДИ КРАЩИХ ТВОРІВ ПИСЬМЕННИКІВ БРАТНІХ РЕСПУБЛІК.

Умови передплати:

на рік — 42 крб., на півроку — 21 крб., на 3 міс. — 10 крб. 50 к.

□ □ □

ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

ЩОМІСЯЧНИЙ ЖУРНАЛ КРИТИКИ, ІСТОРІЇ І ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА МИСТЕЦТВА.

Умови передплати:

на рік — 36 крб., на півроку — 18 крб., на 3 міс. — 9 крб.

□ □ □

ЛІТЕРАТУРНИЙ ЖУРНАЛ

(ВИХОДИТЬ У ХАРКОВІ). ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІЙ ТА КРИТИЧНИЙ МІСЯЧНИК.

Умови передплати:

на рік — 30 крб., на півроку — 15 крб., на 3 міс. — 7 крб. 50 к.

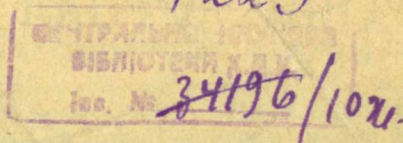
□ □ □

Передплату приймають всі райбюро „СОЮЗПЕЧАТИ“, поштові філії та листоноші, а також видавництво „Рабочая газета“.

ВООБЧАСНО ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ ПЕРІОДИЧНІ ЛІТЕРАТУРНО-ХУДОЖНІ ВИДАННЯ, ЦИМ ЗАБЕЗПЕЧУЄТЬСЯ БЕЗПЕРЕБІЙНА ТА АККУРАТНА ПРИСТАВКА ЇХ.

В. о. редактора П. Ходченко.
Секретар редакції М. Гільов. Техкерівник С. Білокінь
Коректор І. Галактіонов

87223



Друкарня ім. М. В. Фрунзе. Харків, пров. Фрунзе, 6. КВ-22035.
Зам. 801. Тираж 5000. 8 друк. арк. Облік.-авт. 10. Пап. ф.
60×92—36 кг. 4 пап. арк. В 1 пап. арк. 61256 літ. Здано в ро-
боту 20-IX-40 р. Підписано до друку 27-XI-40 р.

Якщо в цій книжці будуть дефекти, просимо повернути її
для заміни на адрес: Харків, пров. Фрунзе, 6. Друкарня
ім. Фрунзе.