

ЗА ЄДИНИЙ ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНИЙ ФРОНТ ПРОЛЕТАРСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ!

(„ВІСНІК“, № 9, ВЕРЕСЕНЬ 1930 р.).

І. ТКАЧУК

В наші дні рішучих класових боїв вага й значення літератури набагато більшає. В сучасних і в майбутніх остаточних класових боях пролетарська література мусить відігравати важливу роль, роль пропагандиста й організатора мільйонних мас трудящих на боротьбу з їхнім класовим ворогом.

Відповідно до цього й вимоги до пролетарської літератури в наші дні набагато більшають. Пролетарський літературний фронт мусить вирівнюватися до загального бойового фронту пролетаріату і всіх трудящих. Пролетарська література мусить підноситися на рівень ударних бойових завдань і темпів пролетарських мас. Пролетарська література мусить органічно вростати своїм корінням в найширші маси трудящих, жити щоденним життям цих мас, повно відбивати інтереси й прагнення трудящих, виховувати й гартувати їхню волю до рішучої класової боротьби. Без цього пролетарська література не зможе виконати своїх завдань, а значить і не зможе бути пролетарською літературою. Без цього — а тут середини не може бути — вона стане літературою міщанства, дебто, кінець-кінцем, об'єктивно виконуватиме роль помічника ворожій пролетаріатові класі — буржуазії.

Маємо на думці пролетарський сектор літератури не тільки нашої радянської країни. Згадуючи про це сьогодні більше маємо на думці революційно-пролетарські літератури народів, що живуть поза межами СРСР в умовах капіталістичного ладу.

Коли в нас у Радянському Союзі і зокрема на радянській Україні пролетарська література найтісніше зв'язана з широкими масами трудящих, щодалі зміцнюючи й поширюючи

ці зв'язки, коли в нас пролетарська література хоч не встигає ще за швидкими темпами соціалістичного будівництва, але докладає всіх зусиль, щоб стати в рівень цих ударних темпів пролетаріату, — то революційно-пролетарські літератури поза межами СРСР з цього погляду ще дуже відстають. Закордонні революційно-пролетарські письменники та їх об'єднання дуже часто ще не йдуть крок-у-крок з пролетаріатом та трудящими масами своїх країн, ще не добилися тісного зв'язку з масами, подекуди ще мусять переборювати буржуазні традиції літературної богемщини. Ця боротьба їхня за зв'язки з масами є особливо важка, бо відбувається в умовах важкого буржуазного гніту, в умовах жорсткої буржуазної цензури, невпинних переслідувань та утисків, в умовах диких фашистських погромів.

Але боротьба за тісний органічний зв'язок революційно-пролетарської літератури з широкими масами пролетаріату і всіх трудящих стала вже за основне завдання дня всіх майже революційно-пролетарських письменників та їх молодих об'єднань по всіх майже буржуазних країнах світу. Далеко гірше стоїть справа з інтернаціональним обміном, з міжнародними зв'язками революційно-пролетарських письменників та їх угруповань у капіталістичних країнах.

Коли в нас у Радянському Союзі щодо цього вже дещо зроблено, то за кордоном ще непочатий край роботи в цій ділянці. Коли буржуазна література за кордоном вже здавна наладила міжнародний обмін своєю продукцією, то молода література пролетарська за кордоном ще не встигла цього зробити. Коли радянська пролетарська література через міжнародне бюро революційної літератури вже має деякі, хоч і слабкі, зв'язки та провадить обмін з революційно-пролетарськими літературами закордону, то революційно-пролетарські літератури окремих буржуазних країн не зв'язалися ще поміж собою, не налагодили обміну своєю продукцією. Та навіть окремі революційно-пролетарські письменники і групи різних національностей, що живуть в одній якійсь буржуазній країні, і ті мало або й зовсім нічого не знають одні про одних, хоч різнонаціональний пролетаріат цієї країни виступає до боротьби єдиним фронтом, ведучи за собою всіх трудящих під керівництвом єдиної компартії даної країни.

Молоді революційно-пролетарські літератури буржуазних країн ще не створили єдиного свого фронту, ще не включилися в єдиний класовий фронт боротьби трудящих мас, ще не зв'язалися тісно з цими масами, які щодень, щогодини чимраз організованіше й сміливіше виступають проти свого класового ворога, йдуть на барикадні бої за владу трудящих, за диктатуру пролетаріату.

Найяскравіший приклад цього маємо хоч би в сусідній країні — в буржуазній Польщі. Одинадцять років стогне Західна Україна під окупаційною владою польського імперіялізму, що загарбав під своє криваве крило землі з десятком мільйонів непольського населення. Одинадцять років трудящі маси Західної України терплять нечуваний гніт соціальний і національний. Одинадцять років шляхетсько-польський окупаційний уряд обдирає та знекровлює злиденні селянські маси, нещадно грабує обдерту ще імперіялістичною війною країну, нищить найменші прояви української культури. Західна Україна це — колонія польського імперіялізму, колонія в самім центрі „цивілізованої“ Європи. На Західній Україні вже одинадцять років панує кривавий колоніальний режим, останнього часу набравши форм організованого державного польсько-фашистського погрому.

В надзвичайно важких умовах кривавого терору західно-українські трудящі маси борються за своє соціальне й національне визволення. Ця боротьба точиться невинно вже протягом одинадцяти років. Від стихійних вибухів помсти селянської бідноти проти польських поміщиків, західно-українські трудящі маси щодалі, то швидше переходять до організованої революційної боротьби за керівництвом комуністичної партії Польщі та її секції — комуністичної партії Західної України, включаючи свої революційні змагання в загальний фронт класової боротьби, що її ведуть трудящі маси цілої Польщі проти фашистського уряду.

А що знають польські революційно-пролетарські письменники про стан на Західній Україні? А чи відбила хоч чимсь сучасна польська революційно-пролетарська література те жахливе становище, той гніт, той кривавий терор, що терплять західно-українські трудящі маси від польської окупаційної політики, на революційні змагання цих мас? А чи багато знають сучасні польські революційні письменники про життя, побут, культуру Західної України, що її польський буржуазний уряд назвав „Малопольщею“? Чи обізнані польські революційні письменники з західно-українською революційно-пролетарською літературою? Чи мають зв'язки, чи хоч шукали зв'язків революційно-пролетарські письменники Польщі із західно-українськими революційно-пролетарськими письменниками? Чи робили вони спроби створити єдиний фронт революційно-пролетарської літератури всіх національностей, що опинилися під гнітом польсько-фашистського імперіялізму?

Ні, ні, ні! Це визнають самі польські товариші. Правда, в умовах фашистського режиму сучасної Польщі цього дуже нелегко добитись, проте й у цих умовах багато чого можна було зробити для того, щоб зрівняти революційно-пролетар-

ський літературний фронт із загальним бойовим пролетарським фронтом всіх національностей сучасної Польщі.

Це величезний прорив на фронті революційно-пролетарської літератури за кордоном і на цей факт має звернути особливу увагу пленум Міжнародного Бюро Революційної Літератури й сами революційні пролетарські письменники та їх угруповання в різних країнах.

Найбільшої уваги вартий почин, спробу ліквідувати цей прорив зробила вже західньо-українська революційно-пролетарська літературна група „Горно“ в своїм журналі „Вікна“. Нумер 9-й цього журналу за вересень 1930 року вийшов під гаслом: „Західньо-українським працюючим масам — польські пролетарські письменники“.

Цей нумер починається невеличким вступом од редакції, надрукованим українською й есперантською мовами:

За літературний соціобмін!

Відаємо цю книжку „Вікон“ для творів польських пролетарських письменників.

Цим хочемо започаткувати організований соціобмін літературними творами з іншими пролетарськими літературними й журналами, вважаючи, що цей соціобмін буде першим плановим кроком до взаємного ознайомлення працюючих мас із доробком цілого пролетарського фронту. А для літературних організацій, журналів і письменників соціобмін дасть можливість навіязати тіснішу товариську співпрацю, яка посилить спаяність літературних лав у боротьбі з буржуазною літературою.

Викликаємо покищо на літературний соціобмін журнали: „Die Linkskurve“ (Берлін) і „Работнически Литературенъ Фронтъ“ (Софія).

Редакція журналу „Вікна“.

Далі йде протест редакції і співробітників журналу „Вікна“ проти нечуваних метод переслідування робітничих організацій та робітничо-селянської преси в Болгарії, зокрема—

„проти безнастанного переслідування і конфіскування єдиного в Болгарії пролетарського літературного журналу „Р. Л. Ф.“ та проти безпідставного арештування кожного з редакторів „Р.Л.Ф.“, щоб таким чином знищити і сам журнал“.

Зрозуміло, чому редакція та співробітники „Вікон“ в дні найлютішого фашистського терору на Західній Україні, в дні кривавих погромів польсько-шляхетської воєнщини протестують проти терору в Болгарії. Тільки таке право залишає їм покищо фашистська цензура, бо проти терору й організованого державного погрому на Західній Україні кожний, хто живе там, протестувати не сміє. Тому таке багатозначує й сильне враження справляє цей протест, надрукований на перших сторінках журналу, що на його титульній сторінці красує напис великими літерами: „По конфіскації на-

клад другий“, а в середині журналу ясно рясно рясують чисті полоси з одним тільки надрукованим словом „сконфісковано“.

Це ще більше підтверджує негайну потребу в найтіснішому зв'язку між революційно-пролетарськими літературами різних країн буржуазного світу, бо за болгарських революційно-пролетарських письменників можуть сказати своє слово обурення й протесту письменники Західної України, а проти погромницької політики фашистської Польщі на землях Західної України знімуть свій голос протесту, з ініціативи революційно-пролетарських письменників, трудящі маси Болгарії, Німеччини, Чехо-Словаччини і т. д.

Отже, почин групи „Горно“ треба вітати, як перший рішучий і вдалий крок у цьому напрямі. Так оцінюють почин ті польські революційно-пролетарські письменники, що взяли участь у складанні цього номеру „Вікон“. Ст. Р. Станке у статті „Трішки самокритики“, що йде як передова у „Вікнах“, пише:

„Із найбільшою радістю належить привітати ініціативу українських товаришів видати окреме число журналу „Вікна“, присвячене польській пролетарській літературі.

Цей факт свідчить, що на цьому відтинку достигла конечність взаємного наближення; це виріває із завдань історичної хвилини, що її зараз переживаємо. Чи однак швидко? Ні!

Ця конечність діє від початку існування Польщі в її теперішніх державних формах, у межах якої знайшлися землі, заселені й оброблювані мільйонами українців. Саме тому радісний факт почину українських письменників є рівночасно сумною пригадкою, що в цім напрямі бачаясь польської пролетарської літератури, бачаясь пролетарських письменників „панівного“ народу є сумний. До їхніх якраз обов'язків належало завдання започаткувати наближення, і то не тільки у відношенні до українських письменників, але й до письменства білорусів, євреїв, німців, литовців. Мусимо признатися, що ми навіть не кивнули пальцем у чоботі, щоби запізнитися з пролетарським письменником інших народів, що спинилися в межах сучасної польської держави; щоби наблизитися до їх письменників—для узгодження на літературному фронті діяльності й визвольної боротьби польського пролетаріату і селянства із такою діяльністю та боротьбою українських, білоруських, єврейських чи інших працюючих мас. В цьому напрямі була й є прикметною ризикою польської пролетарської літератури, як мистецької, так і критичної, певного роду національна обмеженість (підкреслення автора), замкнутість у рямцях польських питань. Не береться під увагу цього, що визволення пролетаріату й селянства нинішньої польської держави неможливо навіть уявити собі без щільної спаяності пролетаріату й селянства так „панівного“ народу, як і так званих „національних меншостей“ у класовій боротьбі за всебічне визволення“.

Так сприйняли польські революційно-пролетарські письменники виклик письменників Західної України. І цей дружній відгук польських товаришів на почин „Вікон“ є без

сумніву початок ліквідації того прориву на революційно-пролетарському літературному фронті, що ми про нього вище згадували.

В № 9-ім „Вікон“, окрім Ст. Р. Станде, взяли участь іще такі польські революційно-пролетарські письменники та критики: Б. Ясенський, А. Ставар, Б. Броневський, О. Ват, Ст. Вигодзький, В. Вандурський та Ю. Грот, що подали свої поезії, прозу, репортажі та статті. Як і слід було сподіватись, польська цензура немилосердно порізала ці твори в журналі „Вікно“. Починаючи з десятої до дев'ятнадцятої сторінки читач перегорне тільки чисті листки „Вікон“, поглянувши на портрет Б. Ясенського та прочитавши його підпис та заголовок поеми „Слово про Якуба Шелю“, читач зустрине ще одне дуже часто в цьому номері „Вікон“ і взагалі в західньо-українській робітничо-селянській пресі слово „сconfісовано“. „Слово про Якуба Шелю“—поема про повстання польських селян у Західній Галичині 1846 року—вийшла у нас окремою книжкою в перекладі І. Кулика (вид. ДВУ)*, але трудящі Західньої України, що нині ведуть боротьбу із польською шляхтою, цієї поеми прочитати не зможуть, хоч „Вікна“ дали їм місце на своїх сторінках. Так само sconfісувала польська цензура вірш Ст. Р. Станде „Надзвичайне видання“, порізала статтю А. Ставара про польську пролетарську поезію.

Та не зважаючи на це, № 9 „Вікон“ є, повторюємо, новий крок, новий етап у розвитку пролетарської літератури на Західній Україні. Цей почин „Вікон“ має тим більше значення, що він зроблений дуже вчасно. Номер „Вікон“, присвячений польській революційно-пролетарській літературі, вийшов саме в ті дні, коли на Західній Україні фашистська польська воєнщина чинить найжахливіші терористичні погромницькі акти проти українського трудящого населення, коли збідніла й доведена до одчаю західньо-українська селянська біднота палить поміщицькі маєтки. Випускаючи цей спеціальний номер „Вікон“, західньо-українські революційно-пролетарські письменники документально виявляють брехню української й польської буржуазної та урядової преси, начебто в кривавих подіях на Західній Україні винно одне тільки „невловиме“ УВО, що, мовляв, розпалює національну ненависть поміж українцями й поляками. Українські селяни одночасно з фільварками польських поміщиків палили й палать маєтки українських панів та попів, фактами доводять, що їхня боротьба має в основі не національний характер, а соціально-класовий. Цей політичний факт підтверджує документально й № 9 „Вікон“: з його сторінок по-братньому

* Див. рецензію в цьому ж числі. — *Ред.*

промовляють до українських трудящих польські революційно-пролетарські письменники, що їхні твори польська цензура ріже так само нещадно, як і твори українських революційно-пролетарських письменників.

Західньо-українські трудящі маси за час панування польського фашизму навчилися читати свою революційну пресу, що систематично світить білими полями. Вони по однім слові „сконфісовано“ вичитують добре зміст всього того, що цензура заховує від їхнього ока; вони по цьому слову зрозуміють і глибоко відчують і ті білі сторінки „Вікон“, що з них польсько-фашистська цензура злизала твори польських пролетарських письменників.

Вереснева книжка „Вікон“—це перший реальний крок до створення єдиного міцного революційно-пролетарського літературного фронту в Польщі. Цей крок є дуже вчасний не тільки в зв'язку з останніми подіями на Західній Україні і в цілій Польщі, а й у зв'язку з Харківським пленумом Міжнародного Бюро Революційної Літератури. Для роботи пленуму і для його вирішень № 9 „Вікон“ є промовистий матеріал і зразок.

Нарешті, цей номер „Вікон“ виявляє новий період, починає новий етап у житті й розвитку самої групи „Горно“.

Це чи не найцікавіший, найзмістовніший номер „Вікон“ з усіх, що досі вийшли. Тут багато (може навіть і забагато) матеріалу й ілюстрацій про український фільм Довженка „Земля“, новий відділ „Огляди й рецензії“, новий відділ „Скалки в очі“, широка хроніка про літературно-культурне життя радянської України, велике листування з авторами, що має виховний характер, і т. д.

Не будемо тут згадувати тих негативних відносно-дружорядних моментів, як от нетовариська, навіть некультурна вихватка проти т. Ірчана, що дуже вже дхне особистими порахунками, дуже контрастує до загального настановлення „Вікон“; не будемо згадувати й про інші дрібніші неправильності та хиби,—про них доведеться говорити ще іншим разом і в іншому зв'язку.

Безперечно є одне: вдалий початок рішучого спільного штурму західньо-українських і польських революційно-пролетарських письменників на заскорузлі мури національної обмежености в революційно-пролетарських літературах за кордонами СРСР. Після пленуму МБРЛ ця спроба має обернутися на загальний організований наступ, що приведе до створення єдиного міцного фронту революційно-пролетарської літератури всього світу, включаючись у загальний наступ пролетарської класи в її рішучих боях проти імперіалізму, за всесвітній Жовтень, за диктатуру пролетаріату.

НА СПАДІ*.

САТИРА Г. ЕПІКА**.

К. ДАВИД

Цілком зрозуміло, що йдучи далі шляхом соціальної негачії в другій лінії своєї творчості, Г. Епик мусив був закріплюватись на сатирі. Окремо виданий том сатир — це підтверджує. Але до сатири Г. Епик переходив поволи. Перший сатиричний твір його „Восени“ припадає на рік 1927. Частково сатиричних способів він уживав у „Без ґрунту“. Нарешті, в „Радіоаматорі“ автор більш-менш стабілізувався на цьому жанрі. За „Радіоаматором“ у „Літературному Ярмарку“ друкуються його „Меценати“. Остання його сатира — „Надзвичайна кар'єра Остапа Сватюка“.

Загалом свою сатиру Гр. Епик будує в плані відтворення психології окремих типів, що мають репрезентувати певну соціальну категорію сучасного суспільства. Через тих типів автор сатирично висвітлює й суспільну групу. Внутрішня й зовнішня поведінка, пов'язана з певною системою ідей героя, ідей типізованих і разом індивідуалізованих, — ось те коло матеріялу, що його відтворює Епик в сатирі.

Найкраща Епікова сатира — та чи не найкращий його твір взагалі — „Радіоаматор“. Тут автор, залишаючись на позиції соціальної негачії, підносить до потрібного класового рівня у трактуванні ворожих пролетаріятові соціальних прошарків. В особі Степана Івановича Епик дещо вдало відтворює характерні для психології міщанина-обивателя риси: дріб'язковість, обмеженість, лякливність, психологію на „принцип“ піднесеного прислужництва.

Степан Іванович Курочка є, безумовно, тип і донині досить поширений у нашій радянській країні. Це службовець, колись „повітового земства“ потім п'ятнадцятисячної книгозбірні колишньої семінарії, а тепер педтехнікуму. Це людина, що любить „порядок, головне порядок, бо він є початок всього“. Він разом з тим людина „громадська“, має „нагрузку“. Цю „громадську“ людину письменник характеризує досить докладно:

„...Револуція застала Ст. Ів. тоді, коли він мав за спиною лише тридцять років, молоду дружину Глафіру Полікарпівну, заячу вдачу (підкр. моє—К. Д.) і принципову позапартійну орієнтацію. І хоча останнє з переконань не зовсім гармонувало з його філософською системою, проте досить було відвідати хоч одне з тих численних загальних зборів службовців, де Ст. Ів. завжди рішуче й без найменшого компромісу виступав, щоб переконатися не тільки в його лояльності, а й навіть більше. Ще лорд Керзон пам'ятав гарячий про-

* Стаття дискусійна. — Ред.

** Г. Епик. Том сатири. ДВУ, 1930 р.

тест Ст. Ів., про Остіна Чемберлена Курочка слова не міг вислухати без огню зненависти в очах, проти Пілсудського Курочка протестував, зрадникові Чан-Кай-ші загрожував гільйотиною, не болячись про наслідки, виступав проти всіх опозицій, передплачував усі позики, ні жодного засідання місцевому не пропустив, ні жодних загальних зборів. Не було ще випадку, щоб Ст. Ів. прогавив свого начальника без низького уклону, щоб Курочка не відчинив йому двері і щоб, одчинивши їх, пропустив когось раніше, ніж поважно проходив за начальником сам.

— "...А ще Степан Ів. любив театр і українську поезію. Шевченкових "Тополю" й "Катерину" "наїзусть як молитву знаю" — хвалився він. І коли до міста приїздила трупа Саксаганського, виставляючи "Як ковбаса та чарка"..., Ст. Ів. захоплено готувався до урочистої зустрічі й вже неодмінно купував квитка не дешевше як у третьому ряді партеру".

Як бачимо, в особі Ст. Ів. маємо характеристику цілої суспільної групи, яка й на сьогодні посідає певне місце і в побуті, і в виробництві, і найбільше — в держапараті. Категорія це — не войовнича, "щира" і нездібна, як це здається, під ширмою зверхньої чесноти творити "шахтинські справи". Вона — "бездіяльна" і вже тим небезпечна нашому суспільству.

"...Відвертий, безпосередній і лагідний він (Ст. Ів.) не лишав нічого загадкового й був увесь, як на долоні".

Втілення підлабузництва, "принципового" льокайства, лякливости, бездіяльності, всього того, що становить проклятий спадок "восточно-деспотической с западным налетом России", — маємо в цих людях. Цим самим вони, Степани Івановичі, є найлютіші вороги пролетаріату, що перший у цілій історії людства проголосив війну усякій покорі, бо це є огидна спадщина найрізніших систем клясового визиску, бо вона принижує, сковує вільний від природи творчий труд і розум. Вони небезпечні особливо тому, що по-своєму свідомі свого положення в суспільності, вони канонізують всі ці свої особливості, творять цілу свою психо-ідеологічну систему.

"...Прикидаються — говорив він (Ст. Ів. — К. Д.) м'якеньким тенорком про інших. — Нехай мене кличуть ті вільнодумці рабом, нехай глузують з моєї принципіальної позапартійної орієнтації, нехай навіть пліють мені межі очі, але я знаю: це лицемірство й не щирість, Треба бути чесним з собою, Треба знати, хто ми. Я не раб, сотні, тисячі таких як я — не раби. Ми люди, ми народжені, щоб слугувати сильнішим"... (підкр. моє — К. Д.).

Боязкість за кожний зроблений крок, за невичищений гудзичок, за не так підняту руку чи не так повернений стан, не такий стук каблуків, не так підняті брови, невчасну посьмішку, — боязкість за все це перед Великим Всесильним начальством у час подавання на підпис паперів створила цю категорію людей. Тип гоголівського Акакія Акакієвича, культи-

вований протягом багатьох десятиків років, породив на основі всієї деспотично-бюрократичної системи царського режиму психо-ідеологію цілої соціальної верстви, що становить величезне гальмо на шляху пролетаріатові до великих соціалістичних завоювань, що небезпечна, скажемо ми, саме своєю безпомічністю й нездатністю до найменшого політичного повороту. Це продукт специфічно „расейських“ умов, дуже мало, а то й зовсім не схожий на західньо-європейського, холодного, розсудливого, ділового чиновника-бюрократа...

Чимало аналогічних із Степаном Івановичем рис має й інший герой Епиків — „тов. Бризгунов“ („Восени“):

„...потрапивши з мобілізацією до Червоної армії, він навіть не помітив, як трапилось те, що він став за члена партії“.

Зрозуміло, що він, як і Степан Іванович Курочка—

„не був партійним фанатиком, бо до обов'язків партійних він ставився не краще і не гірше, як і до своєї посади... І лише з ліквідацією війни, а з нею і тилового обозу, де він працював, лише повернувшись додому Бризгунов зрозумів, що він партійний і що на ньому лежать якісь обов'язки й права з ними“ (підкр. мов— К. Д.).

А „обов'язки“ ці полягали в тому, щоб спекулювати партійним званням і використовувати його для своїх особистих сімейно-обивательських інтересів, даючи цим самим нагоду тим обивательським балачкам, що формулюються у фразі: „всі вони такі“.

Цей Бризгунов належить до тих таки „героїв“-міщан, що їх цілу галерію виводить Епик-сатирик. Освітлення цього типа, само собою, не викликає особливих заперечень. Та лихо в тому, що цим справа не обмежується, Епик пробує протипоставити Бризгунову позитивного типа. І ця спроба показує явно, що письменник далеко вдаліше заперечує віджиле, класово-вороже, ніж стверджує нову дійсність. За загостреною соціальною негатиєю письменник втрачає класовий об'єктивний підхід до явищ.

Г. Епик не спромігся протипоставити Бризгунову дійсного комуніста. Причина цього в тому, що до відтворення робітника-ентузіаста нового побуту автор підійшов з тим же художньо-ідеологічним критерієм, з яким він підходив до заперечуваної соціальної дійсності. Це не могло не дати глибоко негативного ідеологічного ефекту.

Поруч з Бризгуновим виступає робітник Ернст, чомусь „член правління в справах убиралень“. Він найвідданіше присвячує всього себе справам житлокоопу. „Це майбутні комуні“ — говорить Ернст. Він працює над організацією ідальні, буде вабливі картини майбутности житлокоопів, цих „майбут-

ніх комун“, і в той же час сам живе з хворою родиною у гнилому, морозному підвалі.

Це кріпка, зла іронія. Але з кого і з чого? Незалежно від найкращих, можливо, суб'єктивних замірів авторових, справа, об'єктивно виглядає так, що ми маємо тут елементи сатири на нашу радянську дійсність. До цього призводить недостатнє вміння письменникове побачити і ствердити нове, позитивне, паростки майбутнього і згадуване допіру застосування невідповідної художньої методи.

Словом: — *Vivat aure mediocritas* — ваш ідеал? — може спитати Г. Епik, пробуючи накинати мені оце гасло (на жаль, не вкладене в уста Степана Ів. Курочки).

— Ні. Я вимагаю клясової правди. Покажіть критерії й межі вашого клясового скепсису і не валіть усе на одну купу, не беріть усього в тому самому аспекті — в аспекті сатири. Це бо надає вашій сатирі ідеологічної нечіткості й двозначності, дає можливість виявлятися в ній ідеологічно ворожим пролетаріатові тенденціям. Не можна бо ту саму методу гоголівської сатири застосовувати і до кляси, що занепадає, і до кляси, що тільки виходить на історичну арену.

„Восени“ Г. Епik писав ще 1927 року, коли він ще сам був не цілком сформований, як письменник. Але ми вже бачили, розглядавши повість „Без ґрунту“, що й на цьому творі позначилися виразно деякі небезпечні тенденції, які загрожують звести письменника з шляхів пролетарської літератури. Розглянувши ті речі, що їх дав письменник після „Без ґрунту“, можемо побачити, що ця небезпека стає ясніша й ще конкретніша.

В обох останніх Епикових сатирах („Меценати“ й „Кар'єра“) маємо ідейно-звужене висвітлення дрібного, випадкового і соціально мало-вагомого відтвореного матеріалу. Це враження підсилюють дешевими примітивними способами побудовані комічні сценки й ситуації, що мають, очевидно, призначення — остаточно „розвінчувати“ висміюваних від автора героїв.

В „Меценатах“ автор „розкриває“ дурного романтика, мистецьки й політично неграмотного голову Окрспілки Робмиса, що не міг розібратися в суті картини художника Звездоносова, яка понад рік висіла догори ногами в залі спілки і яку так розхвалював цей самий Полоній Гаврилович Медок. Але таке „викриття“ не може мати, через дріб'язковість і соціальну нетиповість матеріалу, якогось позитивного ідейного значення.

Тимчасом як „Радіоаматор“ є хоч не цілком, але вдала сатира на міщанство, на окремих — бюрократичний — його прошарок, тут пробуємо відтворити того самого обивателя-кар'єриста від мистецтва, Епik не тільки нічого нового

не дає, а й дещо ступає назад проти попередніх своїх здобутків.

Враження комічності свого героя автор намагається досягти примітивними засобами, нанизуючи нудні, випадкові і зовсім некомічні факти, від яких читачеві аж ніяк не стає смішно. Для авторового мистецького арсеналу характерна ота „комічна“ (а для автора трагічна) сценка Медкового романтичного спорожнювання шлунку. Таким способом автор „розвінчує“ свого героя.

Про те, як Епик розгублюється в матеріалі, свідчить хоч би таке, ідеологічно досить таки сумнівне, місце: автор пояснює минуле свого героя — Полонія Гавриловича Медка, його, так би мовити, соціальну „генезу“, і тут, між іншим, недвозначно наголошує його кравецький фах у минулому. Мовляв — колишній кравець, а лізе в знавці мистецтва. Таку думку підтверджено й устами одного з персонажів — візника Печеричанського, який так прямо і заявляє Полонію Гавриловичу:

„Думаєте, як наділи цю стару коробку (він показав на Медків котьолок) то я вже й не пізнаю, хто ви...“

Мовляв, переодягайся не переодягайся, а всім відомо, що ти таке...

Безперечно, не можна класти цей явний зрив за рахунок свідомих авторових тенденцій, але він стверджує, що не завжди в сатирі Епикові вдається дотримати справжніх пролетарських позицій, що іноді його сатира починає втрачати твердий класовий ґрунт, до того примітивно його оформляючи.

Таку нашу думку ще красномовніше підтверджує розгляд останньої Епикової сатири „Надзвичайна кар'єра Остапа Сватюка“, з якої починає автор свою книгу „Том сатири“ цим надаючи їй, очевидно, чільного серед інших сатир із цієї книжки значення.

Автор висміює тут дурного літературного геніомана — „хахла“ з Глухівської округи, на нещастя — голову сільради якогось Остапа Антоновича Сватюка. Саме ця дріб'язкова, випадкова й соціально не актуальна тема в світлі реконструктивних завдань літератури не заслуговує тої великої уваги, яку віддав їй письменник, і не свідчить про те, що письменник зумів вдало скерувати свою творчу увагу, бо ж не цієї, певна річ, тематики в першу чергу потребує пролетарська література.

Ми назвали б цей твір просто безідейним. І справді:

„Хто б міг навіть додуматися, говорить голова Окрвиконкому Сотник, що якісь нещасні Ганджі, де немає школи, лікарні, сельбуду путящого“, —

(а ми ще добавимо: не полагоджено шляхів, не поправлено мостів, не висушено калюж — „і щоб ці самі Ганджі“) —

„та почали будувати пам'ятника“.

І пам'ятника не кому небудь, а голові Окрвиконкому, а по суті самому Остапові Сваткові, бо він був переконаний, що схожий на голову Окрвиконкому. Хто би міг до такого додуматись?..

А отже бачимо, що письменник Епик чи то пак Остап Сватюк додумався, а письменник Епик побачив у цьому велику соціальну небезпеку і відтворив його в сатирі. Тема, що й казати, „актуальна“ й „пекуча“...

— Зажди, зупинить перед висновками нас письменник — я ж відтворив символізованого безгосподарника та ще й підкуркульника.

Тут ми змушені ще вернутися за фактичним матеріалом до самого твору. Дійсно, твір — не безідейний. Дійсно, є в ньому певна ідея. Але яка?

Так само, як і в „Меценатах“ автор пробує показати соціальне коріння Остапа Сватюка, цим ніби підносячи соціально-ідейну вагу образу. На сході, що його скликав Сватюк з приводу побудування пам'ятника, він ніби ненароком чи несвідомо блокується з куркулем Махтеєм Мирошником. Оформлено це місце в Епіка так незграбно, що складається враження, ніби блокування з куркулем у Сватюка сталося саме в наслідок дурости й політичної неписьменности, бо не показано тут класового підґрунтя цього блокування.

Загалом це місце випадає з цілої композиції твору, так ніби письменник вставив його в другій редакції твору за порадою когось із його друзів, щоб, мовляв, дати героєві соціальне обличчя. Але ж воно, знов незалежно від намірів авторових, виконує об'єктивну соціальну функцію. І ця функція у тому, що весь цей епізод створює політично шкідливе враження, ніби тільки дурень та недотепа з голови сільради та такий кар'єрист, як Остап Сватюк, може попасти в підкуркульники. Ця функція — у применшенні небезпеки підкуркульства.

Композиція цього твору — надумана й штучна. Для того, щоб дійти ефектного кінця — моменту відкриття пам'ятника де голова Окрвиконкому з прокурором і інспектором освіти робить, так би мовити, „відповідні висновки“, автор примушує Таню Таранушенку — робітницю, комсомолку чи навіть партійку та секретаря сільради й секретаря осередку КСМ Сизона бути бездіяльними спостерігачами цієї комедії, навіть помагати їй, робити свідомо шкідливу роботу; і така поведінка цих людей зовсім не пасує до авторових цілком позитив-

тивних характеристик. Про рівень містецьких засобів Епікових свідчить хоч би такий „засіб“ характеристики Сватюка:

...Тому, розглядаючи рідкі, рудуваті фарби вуса Остапа Антоновича, кожний повинен був неодмінно переконатися в тому, що вуса Сватюкові росли не на своєму місці, а обличчя було остільки незвичайним, що здавалося, ніби його механічно перенесено з якоїсь іншої частини тіла („Том сатири“, стор. 31; підкр. мое — К. Д.).

Цей „засіб“ дорівнює хіба що згадуваному попереду романтичному спорожнюванню шлунку Полонія Медка з „Меценатів“.

Так виглядає оця сатира Г. Епіка. Протягом цілого останнього року письменник мовчить. „Надзвичайна кар'єра“... є останнє, коли не зважати на оповідання „Під лісом“, що його ми розглянули в іншому пляні, на сьогодні слово письменникове. „Том сатири“ конденсує цю творчу лінію й відбиває останній на сьогодні етап його творчих прямувань.

Завдання критики не виловлювати суб'єктивні наміри авторів в тому чи тому творі, чи в цілій його творчості загалом. Політичні, ідеологічні наміри, властиво, особистий письменників світогляд і психо-ідеологія, відбита в його художніх творах,—ці дві данності можуть не цілком збігатися (хоч система ідей, у художньому творі виявлених, безперечно вкладається в загальне річище ідейно-політичних прямувань авторових), в усякому разі, щоб їх зіставити, вияснити міру їх адекватності, не можна обмежуватися самою тільки художньою творчістю, а треба використати далеко більший матеріал позалітературного характеру.

Для нас об'єктивна данність є той комплекс ідей і образів, що їх містять розглянені Епікові твори. Тільки з ним ми й маємо до діла. Як бачив читач, ми не „припасовували“ творчості Епіка до наперед виставлених тез, які ця творчість мусіла б тільки ілюструвати. Ми послідовно аналізували всю творчість цього автора, залишаючись у колі того матеріалу, що його подає письменник у кожному окремому творі чи групі творів, в колі тих ідей та образів, що їх вони відбивають. Ми свідомо пішли цим шляхом, хоч це й створило враження деякої розкиданості і несистематичності цілої роботи.

Така метода дає нам змогу розв'язати просте „аритметичне“ завдання—зважити й скласифікувати той комплекс ідей і образів, що їх подав письменник протягом 4—5-річної літературної діяльності, і на основі цієї конкретної данності з найбільшою можливою об'єктивністю вияснити, яке місце посідає Епікова творчість у тому загальному, що зветься український радянський літературний фронт; наскільки вона

відповідає основним прямуюванням його домінанти — пролетарської літератури.

Ціла сьогоднішня літературно-художня творчість Г. Епіка поєднує дві основних ідейно-художніх ліній:

Перша характеризується свідомим ствердженням нової революційної пролетарської дійсності. Основна тематика тут — дні революції, дні громадянської війни. Метода художнього відтворення — примітивна реалістична оповідь.

З погляду суто ідеологічного, на загалом вірній основі маємо в цій творчості Епіка місцями зриви, що призводять до фалшу в загальній ідейно-художній побудові (повість „Зустріч“). В двох перших збірках Епікових „На зломі“ і „В снігах“ подекуди маємо навіть спрощування ідей пролетарської революції, безпредметний абстрактний революціонізм, а іноді навіть якісь дикунські пориви до забстрагованої „волі“. Але останнім часом Г. Епик в цій лінії помітно ідеологічно вирівнюється. Про це свідчить пізніше оповідання його „Під лісом“. І загалом ця лінія є лінія зросту Г. Епіка, як письменника, і ідейно, і художньо.

Щодо стилевої культури авторової, то вона обмежена і не висока. В основі, як уже згадано, лежить реалістичне оповідання, що подекуди може перебиватись романтичною патетикою й натуралістичними описами. Спроба авторова вийти на ширше поле й дати цілу повість була, як ми бачили, не зовсім вдала. Протягом цілої цієї творчої лінії до найновітніших на сьогодні творів („Під лісом“) Епик виявив певне, хоч і повільне, зростання письменницької кваліфікації: в побудові сюжету, в змалюванні образів, композиції творів і т. ін. Г. Епик послідовно вчився художнього письма й дещо цінне засвоїв. Але ця наука мала подекуди механічний характер і часто так само механічно прикладав письменник її здобутки до практики. Ті, в кого вчився Г. Епик, мали свою клясово здетерміновану художню методу, свої, відповідні до їхньої клясової природи засоби організації матеріалу в художніх образах. Епікові треба було б їхню кваліфікацію використати на основі нової художньої методи, на основі нових принципів організації матеріалу, на основі діалектичного матеріалізму. Але, як ми бачили на багатьох прикладах, саме тут твори Епікові давали зриви. Така робота була йому не під силу. Епик часто надто навіть безкритично наслідував художню методу своїх непролетарських учителів і це неминуcho відбивалося на ідеологічній витриманості його творів.

Але в цій — першій — творчій лінії Епіковій сама природа відтворюваного матеріалу — героїка пролетарської війни — полегшувала, а то й допомагала авторові давати більш-менш

послідовне революційне трактування цього матеріалу. Інакше стоїть справа в другій із згаданих ліній. Друга лінія Епікової творчості характеризується тим, що письменник гостро заперечує залишки старої дійсності, старих клас — найбільше в побуті і в психології, — проте, не протиставляючи їм нової, так само рішучо затверджуваної нової пролетарської дійсності в нових будівничих умовах. При чому, симптоматичне ось що: в разі автор змушений виявити в художніх образах ствердження революційної дійсності, він знов обов'язково звертається до тих таки днів громадянської війни. Тимто й сталося так, що ці дві ідейно-художні лінії своєї творчості Епик вів рівночасно й рівнобіжно аж до сьогодні. Авторіві, очевидно, ще затяжко зорієнтуватись у сучасності настільки, щоб побачити й відчути серед багатющого сучасного матеріалу те, що варте було б, на його думку, ідейно-художнього затвердження. Покищо, він бачить тільки те, що треба знищити. Як відомо, таке настановлення викилося в нього в цілу „платформу“, але разом із відповідними вище розглядаєними творами Епіковими творить характерну ідеологічно-художню одність.

Щодо цього, Епик у сучасній літературі не самотній. Маємо сьогодні цілу, сказати б, „школу“, що її ідейний предтеча був М. Хвильовий, „школу“, ми б назвали, „обличительной литературы“ — про глитая, про непмана, міщанина, бюрократа, обивателя, підлабузника й всіх цих „типів старого, що вперто й настирливо ходять за нами“, як зазначає сам Епик. Представники цієї „школи“ мають більш-менш схожий з Епіковим творчий шлях із такими ж двома ідейно-художніми лініями, певна річ по-різному в кожного модифікованими.

Маємо:

Ол. Кундзіча — з одного боку — „Червоною дорогою“, „Село Вовче“ і з другого — „Новелі“, „De-facto“, почасти „Окупант“.

О. Копиленка — „Буйний хміль“ і „Твердий матеріал“, „Визволення“, — ряд інших. Ми тут взяли разом старіших і молодших письменників, але мусимо відзначити, що в молодших, як Кундзіч, Епик, і інш., цей „двохлінійний“ розвиток проходить специфічно, різче й характерніше.

Основна математика цієї другої ідейно-художньої лінії Епікової творчості — це сучасне місто, але місто не пролетарське, а деякі його буржуазні й дрібнобуржуазні прошарки: непмани, міщани, бюрократи, кар'єристи й т. ін. Форма художнього відтворення — вже побутово-психологічне оповідання, що переростає на психологічну сатиру.

В цій лінії теж була спроба опрацювати більше поволі, виступити з повістю. Ця спроба — твір „Без ґрунту“, що про

його ідейно-художні зриви ми нещодавно докладно говорили. Нарешті, найбільше зривів, поєднаних із здрібненням самого відтворюваного матеріалу, маємо в Епікових сатирах.

Отже, мусимо в основному так схарактеризувати літературний шлях Г. Епіка, як він виглядає на сьогодні. Прийшов він у літературу молодий, з революційним трохи романтичним захопленням від громадянської війни, яку сам побачив і пережив; простий, безпосередній, як і кожний з того покоління пролетарської й бідняцької молоді, що приходила до літератури; без глибокого знання класових завдань пролетаріату, без потрібної марксистської озброєності, хоч з немалою політичною закалкою, що її придбав на громадській революційній роботі. Дві перших збірки оповідань його критика мала підстави зустріти прихильно: на тодішньому літературному фронті вони становили певне досягнення; варта була уваги й сама поява нового письменника.

З цим попадає він у стрімкий вир загостреної класової боротьби на літературному і цілому ідеологічному фронті, зазнає чималого впливу, від дрібно-буржуазного попутницького крила, що незабаром позначається на власній Епіковій художній продукції. В цій групі, зокрема, маємо характерну рису: всупереч класово-ідеологічній кристалізації й соціальній насиченості, переважає прагнення стати „цікавим“ кваліфікованим майстром, як таким, з великою формалістично-трактованою культурою письменницького ремесла. Домінує ставка на „кращого письменника“, яка залишається у деякого з письменників і до сьогодні.

Цей вплив попутницького оточення, яке в цей час блюкувалося із правим флянгом українського літературного фронту, особливо позначається на другій лінії Епікової творчості, що її (лінії) початок саме на цей час припадає. („Восени“ й „Непію“ було написано в кінці 1926 і поч. 1927 р.).

Революційно-інтелігентське крило літераторів, що в масі своїй походить з села, приєднавшись до пролетаріату в революції, проспівало їй дитирамби і зібралось на буксирах продовжувати шлях далі.

Перехід до неп'ї, нові умови революції, новий її дальший етап залишився багатьом незрозумілим, а дехто сприйняв усе це, як „здавання позицій“. За форму цього часто позасвідомого пасивного опору проти неп'ї стає загострена соціальна негачія залишків усього старого. На перший план виступає міська тематика, де „гримаса“ неп'ї виявилися раніше і яскравіше. Так виростала психологічно-побутова сатира. За нового стану революції, за нових складніших умов класової боротьби виявлення „нутра“ внутрішнього класового ворога корисне. На тому історичному етапі такі твори не відходили

від шляху пролетарської літератури, становлячи певне її тематичне відгалуження.

Таких етапів розвитку зазнав і Г. Епик, і до сьогодні не змінивши цих настановлень. Його творчість, спрimitизувавши великою мірою основні постулати художньої методи М. Хвильового в його новелях, тим самим особливо виразно відбиває ті шляхи, якими йшла ця „школа“, як ідеологічно-літературне явище. Саме тому Епикова творчість є найзручніший, найпрозоріший, сказати б, матеріал для аналізу найхарактерніших сторін цієї „школи“. Той факт, що Г. Епик починає в своїх сатирах ідеологічно-художньо видихатись, свідчить, що, не перебудувавшись рішучо, за доби реконструкції з такою методою далеко не відеш. І з цього боку знов Г. Епик показує найкраще ті симптоми, що є прикметні для всіх названих течій. Перед нашою критикою стоїть завдання розкрити тут великі й малі „дужки“, глибше показати соціальний ґрунт цієї течії, її літературної практики, на жаль, так мало висвітленої в критиці.

Художня метода її (течії) — досить виразно на сьогодні виявлена. Не треба довго придивлятись, щоб побачити спільну основу в „Без ґрунту“, у „Визволени“, в „Окупанті“ і інш., хоч і є тут, певна річ, індивідуальні відхилення, що характеризуються більше вже індивідуальною культурою й суб'єктивними тенденціями автора.

Ця художня метода має вже свою літературну програму й має свою історію, як краща частина української попутницької літератури. Витворювалась вона в досить тяжких, треба сказати, умовах українського літературного процесу. Не можна говорити, що вона не грала об'єктивно-корисної ролі в розвитку української пролетарської літератури. Вона навіть подекуди виповнювала прориви пролетарської літератури, допомагаючи охопити багато таких тематичних комплексів, яких та сама охопити не встигала.

Витворювалась ця художня метода на тій ідейно-художній базі, що ми її характеризували, як лінію соціальної неґації залишків буржуазного суспільства. В цій частині вона була позитивним явищем в процесі класової боротьби на Україні. Але з переходом до доби реконструкції ця метода яскраво виявляє свою недостатність; її функція, кінець-кінцем, почала перетворюватись на функцію неґативну.

Г. Епик цю свою творчу плятформу формулює, як завдання —

„Подати в художньому творі такого „героя“, якого наш читач, що на 90% складається з активних співучасників соціалістичного будівництва, повинен неодмінно заперечити, й намість його збудувати образа ідеального, прекрасного. І зрозуміло, що думаю я так і пишу про Василів Васильовичів та Генадіїв Олексієвичів не тому,

що я заперечую потребу в творах, в яких би малювалися сильні, віддані люди нашій пролетарській суспільності.

Я пишу більше про них тому, що моя ненависть до старих людей сильніша від моєї любови до сучасної людини, яка не задовольняє мене і над якою ще важкими марами тяжить сила старої (підкр. мов.—К. Д.). Вона є менша від тої ідеальної людини, поняття про яку склалось в моєму уявленні, від тої, може трохи ідеалізованої людини, що в ім'я її, не зважаючи не на зовсім вигідне становище, я буду й надалі показувати, як тільки зможу, стару — мого смертельного ворога, бо я мелодий, як і моє суспільство". („Мої зустрічі", передмова до „Без ґрунту". І вид., стор. IV-V).

В цьому зізнанні суть художньої методи Епікової творчості й творчості цілої цієї фаланги письменників.

Тут є, поперше, загострена соціальна неґація „старої людини". Тут є, подруге, модерне неоромантичне уявлення про якусь абстрактну „ідеальну людину". Г. Епик визнає потребу змалювати сильну, віддану нашій пролетарській суспільності людини (під цією неоромантичною фразеологією, очевидно, слід розуміти сучасного пролетаря — носія й творця соціалістичної пролетарської дійсності). Але Г. Епик не розуміє того, що завжди існував і буде існувати лише конкретний історичний класовий суб'єкт — носій конкретної класової дійсності, що дійсність ця складна, діалектична й ніколи не буде кристалічно-чистою, як це здається метафізикам. Г. Епик не розуміє діалектичності й конкретності сьогоdnішнього суспільного процесу і не вміє в усій складності його побачити нове пролетарське, щоб на нього спертись і його ідеологічно в художніх образах стверджувати.

Ось так виглядає художня метода цих письменників. „Літературний Ярмарок" (№ 9) цю платформу прямо називає платформою активного романтизму і так формулює її:

„На зміну натуралістичній літературі (!), як мистецтву відзеркалення окремих фактів, не зв'язаних між собою, — конче й швидко мусить прийти активний романтизм" (ст. 5, підкр. мов.—К. Д.).

Детальна аналіза цього активного романтизму не є завданням нашої роботи. Ця цікава й глибока проблема мусить стати за тему окремої методологічної статті. Ми про це згадуємо лише для того, щоб вияснити соціальну основу й художню методу Епікової творчості.

Тут відзначимо одне: на сьогодні ця платформа тріскає по швах. Про це свідчить криза творча Г. Епіка — найслабша ланка цього досить міцного ланцюга.

Розкрити її викрити суть і цієї течії конче мусить марксистська критика. В період реконструкції, коли проблема попутництва ставиться по-новому, коли, власне, просто по

путником залишатись трудно, — марксистська критика має глибоко заналізувати всі досягнення й зриви цієї течії. Критика має встановити, з чим ці письменники прийшли в період реконструкції, чого їм бракує, щоб приєднатись до пролетарської літератури, що вони мають в своїй методі зревизувати й залишити, як стоптані патинки на порозі до нової світлиці.

Зрозуміло, що перше основне завдання є перейти на ідеологічно-художні позиції пролетарської літератури, на позиції, в першу чергу, затвердження нової пролетарської дійсності, активної участі в процесі соціалістичного будівництва. Це — ребро. Можуть бути істерики, рецидиви; їх треба жорстко бити й рішучо перебудовуватись. Хто цього не зробить, той буде викреслений, як чинна сила, з українського пролетарського літературного процесу.

Ця дилема гостро стоїть і перед Г. Епіком, в якого, слід відзначити, ця друга творча лінія є неприродний манівець від основної лінії розвитку письменника.

НА СВІТАНКУ ЄВРЕЙСЬКОЇ РАДЯНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ*

ШАХНО ЕПШТЕЙН

Серед чималого вже загону єврейських радянських письменників є небагато таких, що залишилися від переджовтневої літератури. Більшість єврейських радянських письменників фактично вступила в літературу після Жовтневої революції. Перші єврейські радянські поети — Лейб Квітко, Давид Гофштейн і частково Перец Маркіш — почали писати „за керенщини“; як і чимала частина тодішньої єврейської інтелігенції, ці поети були захоплені націонал-демократичними настроями. Але й вони, в основному, оформились, як творчі постаті, підчас Жовтневої революції. Ступнево вивітрились у них націонал-демократичні настрої, ступнево поети опановують нову тематику, намагаючись відбити в своїх творах революцію, громадянську війну.

* Містячи (з причин технічних — з чималим запізненням) статтю відомого критика і знавця єврейської літератури тов. Ш. Епштейна, редакція відзначає в цій статті ряд спірних принципових тверджень і характеристик та загальну методологічну нечіткість, що виявляється передусім у далеко недостатній увазі до процесів класової диференціації, класової боротьби в єврейській радянській літературі та до процесу викристалізовування в ній паростків літератури пролетарської. Редакція запрошує критиків, обізнаних із сучасною єврейською радянською літературою, висловитися на сторінках „Критики“ з приводу питань, у статті тов. Ш. Епштейна порушених.

Останніми часами з'явилась теорія, ніби кожен із цих перших єврейських радянських поетів відбивав настрої особливого суспільного прошарку: Квітко — кустарів-трудівників і декласованої бідноти; Гофштейн — технічної інтелігенції, Маркіш — дрібної торговельної буржуазії. Ця диференціація надто мало угрунтована: всі три поети відбили в своїй творчості настрої одного, в основному, суспільного прошарку — дрібної буржуазії, головне тих її кол, що були під деяким впливом робітничого руху. Виріши на отакій клясовій базі, поети, природно, не змогли відчутти правливо суть революції, відбити її перспективи; вони сприйняли її, передусім, як стихію, як збурену прасилу. Вир громадянської війни їх захопив, але будив у них і надію, і острах. Цей настрій був спільний для багатьох єврейських радянських письменників тої доби, хоч і тоді вже спостерігаємо серед них певні ознаки соціальної диференціації.

Квітко шукав „всесвіту одверте обличчя“; але новий світ — таємниця для нього. Поет силкується її збагнути, намагається хоч трохи одтулити завісу, що заховує загадку революції, але здійснити це намагання не здолає; поет прагне усвідомити свою мету, свої прямування, але й тут застається безсилий.

Гофштейн тим глибше поринає в себе, що дужче хоче дійти суті великих подій; цей „аутизм“ оповитий туманною філософічністю, що заховує внутрішні суперечності в психіці поетовій. З старим життям, зокрема з старою культурною спадщиною пірвати не так легко; нове життя пориває щораз дужче, і поет залишається стояти на роздоріжжі, заглиблюючись щораз більше у своє „я“.

Маркіш безпосередніше відгукається на перші подиви революції, він вільніший від традицій; він віддається революційному буянню з усім його юнацьким запалом. Але й він далекий від розуміння суті всіх цих бурхливих подій. Він не бачить перспектив. Для нього над усе — рух, руїницький вихор.

В огні громадянської війни не було місця витонченій поезії. Перші єврейські поети, що прийняли революцію, не оспівували її зтиха; вони гукали, кричали про неї: Маркіш — голосніше, Квітко і Гофштейн — тихше, але у їхніх творів (крім хіба деяких творів Гофштейна) ніжні скрипкові згуби були приглушені барабанним гуркотінням.

Творі ці — більше плякатні формами вислову. Старі слова, старі мовні конструкції — розтягнені, багатослівні, з їхнім супокоем і повільністю — ніяк не відповідають бурхливим темпам подій. „Від Йордану до Волги не близький світ“. Отже, витворюються нові словесні комплекси, повстають нові словозвороти й речення, щоб віддати всі раптові злам

й колізії в поетовій психіці, спричинені бурхливим розгортанням революційних подій.

Ошер Шварцман належав до цієї самої плеяди поетів; проте, він стоїть окремо. Він іще за керенщини відчув „світлову тугу“, жах війни; він уже тоді почав говорити про „розорані землі“, про „весняну жалобу“; та занадто рано загинув у борні за Жовтневу революцію, щоб були підстави говорити про його шляхи з такою певністю, з якою говорили ми про тодішню творчість Квітки, Гофштейна й Маркіша. Ошер Шварцман був, певніше, попередник єврейської радянської поезії. Це саме можна сказати й про передчасно загиблого Бейнша Штейнмана, який пробував у драматично-поетичній формі, символікою, успадкованою від старої єврейської минувшини, відбити нове вселюдське визволення.

Ідеологічна невизначеність, символічність тодішньої єврейської літератури, коли „як 19 Магдалін, прощення благають 19 поколінь“, ні в яким разі не являють собою якоїсь „національної“ властивості; аналогічні риси маємо і в руській, і в українській літературі того часу. В усіх цих літературах переважає поезія; для прози, що вимагає вже побутової скрісталізованості, стабільності ще не настав час.

Щоб відобразити складні настрої цієї доби, проробляється, іноді несвідомо для самого поета, велика лабораторна робота над створенням нових поетичних форм, нових мовних засобів, над збагаченням єврейської літературної мови в цілому. В цій роботі провідна роль належить єврейським поетам, що перебувають на Україні.

Україна взагалі з самого початку веде перед у розвитку єврейської радянської літератури, бо саме тут сконцентровані широкі єврейські маси, а серед них—чималий пролетарський прошарок. На Україні буяла найжахливіша контрреволюція, і без міри терпіли від неї єврейські трудящі. Та, разом, на Україні вир революційних подій найрізкіше, найглибше розхитав і зруйнував соціально-економічні й побутові основи старого життя цих мас. Зокрема й це створило сприятливий ґрунт для великих перебудовчих процесів у житті єврейської трудящої людности. Радянська Україна веде перед у творенні єврейської радянської культури. З України походять більшість єврейських радянських письменників. Ця перевага України дуже виразно відчувається й до сьогодні.

* * *

Коли закінчується громадянська війна, коли починається мирна відбудовна робота, коли повстає НЕП,—цей перехід тяжко вражає тих поетів, які увесь час перебували в захваті

руйнації. Вони відчували порожнечу. Ця криза негативно позначалася на творчості деякого з них; спостерігаємо тут відхід од революційної тематики, зростання індивідуалістичних настроїв. Дужчають впливи дрібнобуржуазного середовища, з якого вони походять, середовища, певною мірою підживлюваного умовами неп'и.

І саме на цей час припадає початок інтенсивної класової диференціації в єврейській літратурі, що позначається природно і на її формі. Вже останніми роками громадянської війни в єврейській радянській літературі з'являються нові постаті в червоноармійських шинелях з рушницями позапліч. Прийшов насамперед А. Кушніров, а слідом за ним Іцик Фефер,—прийшли вони не з бічних стежок, а з самого виру революції. Щоправда, й вони походять із вузьких волинських завулків, із хазайських хаток; але їх цілковито виховала революція, яка й завулки, й хатки сповнила гарячим своїм подихом. Революція загартувала цих поетів. У них немає лякливості й легкодухості. Їхні мотиви громадянської війни — зовсім інші, ніж у їхніх попередників: не таємничим філософським туманом оповиті, а пройняті ясною спрямованістю, чіткістю.

Кушніров з самого початку заходився відтворювати в своїй творчості „бурхливий спокій“ революції,— хоч іще не зовсім ясно виступала перед ним класова суть подій,— а Фефер — „бурхливу простоту“. Буря й вихор, спокій і простота — ці дисонанси відбивають діалектику грандіозних подій.

Гуркіт вихрів та бур, що долинає здалека, можна віддати різними згуками, тихими чи гучними, але то все — тільки далекий відгомін. Інша річ, коли письменник сам є дитина вихрів та бур; тоді відтворення їх глибоко органічне, можна їх конкретно висловити в чітких образах без символістичних філософувань. Письменник не впадає в надземний екстаз від революційних подій, бо він — їх органічний учасник; то ж і сприймає він їх одверто й просто. Безперечно, Кушнірову й Феферові легше було відтворити переживання з епохи бур і громовиць, завдяки роботі їхніх попередників над поетичною формою, над мовою; але ці новотвори вони збагатили з свого боку, вдихнувши в них новий зміст.

Гофштейн, починавши писати прозою, узяв був за тему не революційну дійсність, а свої „дитячі літа“. Це зрозуміло: для прози потрібна скриштальованість, ясність життя, а Гофштейн знаходив це не в сучасності, а в минулому. Коли Кушніров перейшов до прози в своїх „Дітях народу“, — він узяв відтворити революційну дійсність, бо ця дійсність для нього вже не сповита туманом, а являє собою щось ясне й конкретне.

Фефер тоді ще не пробував себе в прозі, та саме його „проста“ поезія намітила перехід до прози. Творчість Фефера піднесла єврейську радянську літературу на вищий ступінь. Для нього революція вже не „субота субот“, а творчі будні. У цих буднях вибиваються перші паростки нового побуту, що його революція творить не тільки у великім місті з його заводами й фабриками, цими лабораторіями до колективізації людської психіки, а й у погромленому містечку. І серед його закинутих вуличок із зруйнованими хатками розквітає радість творчості, радість народження нового життя.

Феферові містечкові юнаки, що вихором мчать крізь степи, ліси й лани, знають, за що кладуть вони своє молоде життя; їх веде вперед не революція, як назва, а ті конкретні ідеали, що їх здійснює революція. В цім полягає різниця між Феферовими революційними мотивами й мотивами його попередників. Фефер органічно й свідомо приймає революцію; захват громадянської війни не є для нього щось таке, що викликає і надію, і страх, а заглиблений процес руйнації, готування ґрунту для творення нового. Фефер, отже, приймає події органічно і розумом, і серцем. Його життєсприймання походить не з індивідуалістичного самокопирсання, а з щільного єднання з клясою; від відзеркалює у своїй творчості переживання кляси; кляса знає, чого вона хоче, знає, чого вона хоче, і її поет.

Є багато спільного в спостереженнях із громадянської війни Фефера і Кушнірова, хоч маємо в них і відмінні риси; Феферова „простота“ і Кушніров „супокій“ походять з одного джерела. Якщо революція в образі громадянської війни для них спочатку трохи затуманена, то трохи згодом цей туман розходиться. Класове обличчя її виступає перед ними щораз виразніше. Фефер показує це емоціонально-образно; Кушнір — емоціонально-афористично; у Фефера суть революції показана більш у побутовому, у Кушнірова — в ідеологічному розрізах.

* * *

Серед першої плеяди єврейських радянських поетів — остронь від Кушнірова й Фефера — певне місце посідає Єзра Фінінберг. Фінінберг великою мірою символіст з чималим ухилом до індивідуалізму. Фінінбергові властиві пантеїстичні настрої. В „Червоній памороці“ пробує він відтворити особисті почуття самотності на тлі природи. Ясно видно зигзаги в його творчості, часто збочує вона на манівці, повіває від неї інтелігентським естетизмом, формалістикою.

Шлях Фінінберга інший, ніж Квітка чи Гофштейна й Маркіша; ті одвертаються — щоправда, тільки на час — від революції, коли вона вступає в період неї. А Фінінберг, отой рафінований інтелігент з великим нахилом до індивідуалізму, саме тоді наближається до революції. Символістично-індивідуалістична лірика чимраз більше поступається місцем ліриці з колективістичним світовідчуванням.

У Фінінберга зрідка фігурує містечко, ще рідше — місто. Натомість виступає в нього всесвіт, обвіяний духом Жовтня. У Фінінберга маємо ковану вишукану поетичну форму, своїрідні сконденсовані конструкції.

Пізніше до цієї групи перших єврейських радянських письменників прилучається Ізі Харик, що великою мірою владає Рейзенівським секретом простоти й народности форми. Харик є поет містечка, що його Жовтень цілком перетворює.

Спочатку Харик нічого відрадного в містечку не бачить. Містечко з його відсталістю, з моторошною безґрунтовністю навіює поетові смутні настрої. Він бажає, щоб містечко геть щезло, бо не вірить у його відбудову, не вірить, що й у містечку може вирости новий побут, може зформуватися нова людина. Це накладає своєрідну печать на всю його творчість. Та прагнучи, щоб містечко щезло, зруйнувалось, поет одночасно сповнений жалю до нього: його болить за оту занепадну містечкову романтику, в ньому відбувається конфлікт між свідомістю й чуттям; з Харика — м'який лірик, знов таки на Рейзенівський кшталт.

Харикові „Юнаки“ та „Юнки“ з „Менських болот“ не ті, що в Фефера; вони не віддаються революції без вагань і сумнівів, з усім запалом юнацьких душ. Над Хариковими героями завжди тяжить старий спадок, зтиха плаче в них містечковий смуток, — навіть і тоді, коли вони захоплені боротьбою. Це породжує в них індивідуалістичні настрої; хоч і почувають вони себе органічною частиною цілого — бойового колективу, а проте не можуть опанувати своїх, суто особистих почувань та настроїв, що їх викликає в них містечкова дійсність: ще опановують їх батьківські традиції, ще тримають їх у полоні романтичні чари минувшини.

Тут виростає плетиво настроїв часто суперечних; в захват нового творчого життя вриваються нотки болю, тихої журби. Індивідуалістичні почування не хочуть поступатися колективним почуттям: вони змагаються з собою, і в цьому змаганні поет майже втрачає перспективи. Його гризе питання: що робити, куди йти. Велике місто, де буває творчість, кличе до себе, збуджує відвагу, надії, віру; але, наче яка зачарована сила, не відпускає від себе містечко; воно приковує саме своєю нудьгою, сумом, руйнацією, своєю безґрунтовністю.

Загибіть містечка — як усмішка дитини, що от-от має сконати. Жаль бере дивитись на дитячі муки: хай би вже швидше прийшла смерть і поклала їм край, — та ніхто не зважиться цього сказати вголос. Але Харик — у такій розпуді від мук містечка, що, нарешті, набирається духом і кричить: „Містечко, згинь!“ Цим, можливо, він шукає рятунку не так для містечка, як для себе самого, бо відчуває, що поки існуватиме містечко, доти він з-під його ярма не виволотиться і буде роздвоєний. Харик прагне цілковито приєднатися до великої радості творчості нового. На цю думку зникає в нього містечковий сум і жваво з бадьорим вигуком іде він назустріч пройдешньому. Кінець-кінцем, Харик сам собі ставить питання: чи справді мусить містечко загинути, чи неминуче воно засуджено на смерть, чи може є ще для нього рятунок? Відповідь поет бачить у тій сучасній дійсності, що так бурхливо перебудовується; поет і починає дивитись на містечко іншими очима. Він уже мріє про те, як містечко убереться „в крицю й залізо“; він розуміє отже: є для містечка інший вихід, ніж загинути, і вихід цей дає будування нового життя в країні визволеної праці.

* * *

Великі зміни відбулися в єврейській літературі за часів громадянської війни та в культурному процесі в цілому.

Вже після Лютневої революції під тиском єврейських робітничих мас почалося певне диференціювання в царині культурній. Але ж це диференціювання не пішло далеко ні вглиб, ні вшир. Найкращий доказ цьому є закладення за часів панування петлюрівської „демократії“ на Україні, „Культурліги“, де „Бунд“, „Об'єднанці“ і „Поалей-ціоністи“ в ідилічному єднанні з чистопробною буржуазною „Фолькс-партією“ піклувалися за культуру.

В отакім підході до проблеми культури особливо виразно виявився дрібнобуржуазний характер єврейських дрібнобуржуазних націонал-соціалістичних партій; вони ще сяк-так припускали думку про страйки та демонстрації; але ролю класової боротьби в усіх кутках життя, у всьому суспільному розвитку, у всіх галузях духової культури, — цю ролю вони, природно, тямали якнайменше.

Жовтнева революція зробила тут рішучий переворот. Старший єврейський робітник, що обструсив із себе порох дрібнобуржуазних єврейських соціалістичних партій, і єврейський комсомолец, що був уже цілком виплеканець революції, не дивилися вже на літературу, як на засіб розривки: вони розуміли, що література є важлива зброя на ідеологічному фронті боротьби за пролетарську диктатуру;

вони почали ставити марксо-ленінські вимоги до літератури, щораз активнішу участь беручи в літературному процесі. Коли у вогні громадянської війни не було змоги віддати досить уваги літературному фронтові, то після закінчення громадянської війни становище ґрунтовно змінилось.

Як ми вже бачили, криза в чималій частині тодішньої єврейської радянської літератури була тяжка. Чимало єврейських радянських письменників, які оспівували хаос громадянської війни, стихію революції, не тільки розгубилися, коли перехід до мирної відбудови поставив перед ними нові вимоги, а й зовсім покинули бойовище. Деякі емігрували за кордон; деякі, підпавши під вплив буржуазного ідишистського середовища, почали оплакувати „загибіль єврейства“, а разом і „загибіль єврейської літератури“ в Радянському Союзі. У мріях про „щасливі“ ідишистські часи, у націонал-демократизмі шукали вони супокою і втіхи для втомлених своїх душ, але хід подій ламав цей їхній супокій.

Тодішня єврейська радянська література конче мусіла цілком переорієнтуватися, диференціюватися, спертися на нові сили. Нові сили не забарилися, але ідишистські плакальники їх не бачили. Вони не помітили, як із самих нетрів Жовтневої революції підіймається новий письменницький шар, а коли й помітили, то не визнали його. А. Кушніров прийшов у літературу спочатку 1920 року. Але хто тоді звернув на нього увагу? Першу збірку віршів Фефера „Скіпки“, яка позначила епоху в нашій літературі, видавництва відмовилися друкувати: мовляв, занадто проста й не мудряща. Про Фінінберга, що вже кілька років писав, зовсім не знали.

У той саме час, коли єврейська радянська література шукала нових сил, тоді з претенсіями на зверхність прийшли ідишистські вишкребки і заклали журнал „Штром“ (потік). Розмахнулися „штромівці“ досить широко; почали вчити єврейське радянське суспільство літературних законів — з індивідуалістичними мудруваннями, з естетсько-інтелігентськими декадентськими мотивами. Новий пролетарський читач, отже, зараз відчув справжню суть цих „рятівників“ літератури єврейської і рішучо подав свій голос за тих письменників яких вони не визнавали, не хотіли друкувати; це примусило й декого із старших письменників зрозуміти, що наколи вони й справді хочуть бути творцями нової єврейської літератури, їм не місце серед ідишистських вишкребків, що вони повинні себе цілковито переломити, бо ж інакше для них немає ґрунту. Головну ролю в цім перегрупуванні старших письменників, у висуванні в центр літератури свіжих талантів відігравала комуністична молодь з її журналами, „Юнгвальд“, менський „Юнгер арбетер“.

Тимчасом економічна реконструкція країни набирала величезного розмаху. Чимраз більше розвивався процес „агрізації“ дрібнобуржуазної єврейської людности, з другого боку — зростали й міцніли лави єврейського індустріального пролетаріату. Зростали культурні потреби єврейських трудящих. Ширшала соціальна база єврейської радянської літератури. Вона вже не могла задовольнитися рямцями поезії, хоч би й актуальної та ідеологічно задовільної для нового читача. Новий побут, що почав викришталюватись на основі економічної реконструкції, вимагав ширших рамок для літератури, ставив перед нею нові й нові завдання, і проза почала ці завдання виконувати.

* * *

Перші три радянські прозаїки: Ш. Годінер, М. Даніель та Кіпніс, — прийшли так само з дрібнобуржуазної верстви. Вихованням вони були зв'язані з добою переджовтневою; це неминучо мусило позначитися на їхньому сприйманні оточення, складної революційної дійсности.

По закінченні громадянської війни Жовтнева революція вступила в фазу великих творчих процесів; відбудовна робота йшла прискореним темпом. Але перші єврейські радянські прозаїки, як і поети, сприймали Жовтневу революцію, як стихію, як буяння первісної сили.

Імперіалістична війна, громадянська війна, військовий комунізм — ось тематика перших прозаїків. Трактуються вона безпосередньо, як животрепетне „сьогодні“, але разом обвіяна підсвідомим сумом за „вчорашнім“. Чим це пояснити? Передусім певною психо-ідеологічною роздвоєністю авторів. Розум осягає те, що життя перебудовується глибоко й безповоротно. Але психіка відстає від цієї свідомости, уникає заглядати глибше й далі в майбутнє. Така роздвоєність названих авторів накладає своєрідну відзнаку на їхню творчість, вона ідеологічно досить таки невиразна, так само як і поезія перших років Жовтневої революції, і навіть більше, ніж вона.

Так само невиразний є і самий стиль цих перших паростків єврейської радянської прози. Коли поезія щораз більше самовизначається й формується щодо стилю, то проза, це самовизначення дістається дуже важко; вона блукає, здебільшого, між Бергельсоновим імпресіонізмом, Ністеровим абстрагізмом, Шолом-Алейхемовим реалізмом і не може знайти якоїсь синтези. Жодний із цих трьох стилів не здатний був відзеркалити нові ритми, нечувані зміни, що їх зробила Жовтнева революція. Тимто перші паростки єврейської радянської прози мають характер, сказати б, експериментальний. То не

є художня проза доба революції в повному розумінні слова, а тільки спроба створити таку прозу.

Слід відзначити, що на першій стадії свого розвитку єврейська радянська проза робить ще більше ідеологічних зигзагів, ще частіше блукає манівцями, аніж поезія.

Перші єврейські радянські поети були захоплені революційною стихією. Стихія заступає їм усе; за громом революції не помітили вони реальних її ознак і рис; вони оспівували стихію кожен на свій манер, намагалися віддати її патос, її романтику.

Коли виступили перші єврейські радянські прозаїки, революція втратила вже ознаки стихійності. Розпочинався відбудовний період, неп. Суперечності його дуже гостро впадали в око першим прозаїкам, тимто їхні твори відбивали патос, романтику громадянської війни, проте не маючи вже тої непосредності, яку мала поезія в її першій стадії. Крізь ноти патосу, крізь серпанок романтики виразно виявляється вплив цих суперечностей, нездатність письменникова зорієнтуватися правдиво в складній соціально-політичній ситуації. Звідси часті ідеологічні хитання і збочення, вияви націоналістичних настроїв, викривлення перспектив розвитку революції і т. д.

* * *

Годінер перший почав подавати в прозі розгорнені картини імперіялістичної й громадянської війни. Це маємо в низці його невеликих оповідань у збірці „Назустріч дневі“ і в першій книзі роману „Людина з гвинтівкою“.

Коли в менших оповіданнях бачимо, здебільшого, образи імперіялістичної війни, то в „Людині з гвинтівкою“ чільне місце посідає вже війна громадянська, що виростає з імперіялістичної. Тематика, отже, відмінна, але пройнята вона тим самим настроєм — містикою, фаталізмом. Війна — фатум і громадянська війна — фатум. Хоч середовище різне, а проте всі вчинки героїв, чи то царського салдата, чи то червоногвардійця, регулює й скеровує якийсь сліпий зоологічний інстинкт, людська сила.

У Годінера учасники громадянської війни, здебільшого, не виглядають, всупереч усім їхнім розмовам, як свідомі борці за новий лад. Вони йдуть на громадянську війну так само, як ішли на війну імперіялістичну, — не з радістю, не з високо піднесеними головами. Фатум жене їх, і вони не можуть стати проти нього опором. Отак виглядають у Годінера навіть центральні дієві особи: вони є якість містичні постаті з затуманеним „вчора“ і ще більш затуманеним „сьогодні“. „Завтра“ їм цілком неясне, хоч вони говорять і марять про

нього: ці їхні розмови й марення — неясні, невиразні. Немає в них перспективи і чіткої цілеспрямованості.

Годінер, безперечно, має велику спостережливість, дужий творчий темперамент, але в своїм сприйманні життєвих з'явищ він абстрактний, схематичний. Революції з усіма її процєсами руйнації й творення він ще не перетравив, не сприйняв органічно. Розумово Годінер — увесь на стороні революційних подій, та йому бракує інтуїтивного прозирання в суть подій. Все це позначається певним способом на його стилі.

В перших оповіданнях, відтворюючи імперіялістичну війну, окопну сіру салдатську масу, Годінер намагається зробити кольорит цей сірим, щоб відобразити сіре оточення. В цей період в творах Годінера відчувається великий вплив Дер Ністера, Дер Ністерів абстрагізм, але без його вміння навіть абстракції надхнути живим духом. Як Дер Ністер сплітає одну алегоричну казку з другою сполучними реченнями, так і Годінер пробує це робити, відображаючи певні події. Цим автор вносить у твір нові відтінки — композиційні, але самі змальовувані з'явища втрачають конкретність, стають занадто абстрактні.

В „Людині з гвінтівкою“ сильно відчувається вплив Бергельсона; тут Годінер відтворює, здебільшого, враження, отже він — не такий абстрактний; проте, він іще не може визволитись від Ністерової побудови слова із сполучними реченнями, що сплітаються як ланцюг, одне в одне. Окремі ланки, що мали б надати виображенню виразності, випадають. Це знов надає певної невиразності його стилістиці. Врешті, складається враження, ніби слова правлять за завісу, яка захоує за собою щось; думка недовисловлена...

В тих творах Годінерових, де змальовується не імперіялістична або громадянська війна, а період соціалістичного відбудування, напружена жорсткість стилю слабшає, завіса спадає. Вплив Бергельсонів витискує Ністерові впливи. Перспектива стає ясніша. Але тут ми не побачимо постаті будівника нового життя. Герої цих творів — своєрідні скептики, що щільно зрослися з психо-ідеологією бойових фронтів. Ці типи на все дивляться крізь окуляри імперіялістичної та громадянської війни. Досягнення мирного соціалістичного будівництва вони мало помічають; найбільш їм упадають в око суперечності неп'и, що їх вони не здатні пояснити.

В перших надрукованих розділах „Москва зовні“ у Годінера відчувається різкий злам до простоти в мові, до нескладної конструкції речень; тут уже почуваються нотки реалістичні. Щодо розуміння самої суті революції, то досягнення тут іще не великі. Центральні постаті твору є покидьки

суспільства, люмпен-пролетарі, а не фабричний робітник. Духу червоної Москви, осередку пролетарської світової революції, що веде перед у соціалістичному будівництві, тут не відчути. Отже, ідеологічно Годінер еволюціонує надто поволі.

* * *

М. Данієль темами та сюжетом багатший, ніж Годінер. Він охоплює своєю творчістю довгий період — від 1905 року аж до реконструктивного періоду Жовтневої революції. Він проводить своїх героїв крізь імперіялістичну війну й Лютневу революцію, крізь наростання громадянської війни й бої Червоної армії аж до соціалістичної відбудови. Галерія Данієлевих героїв дуже розмаїта: євреї і не євреї, робітники й декларовані елементи, старші й молодші, переселенці, що мають стати хліборобами, і що вже є хлібороби.

Данієль подає й „учора“, і „сьогодні“, — і навіть силуети прийдешнього. Він показує й свято і будень революції. Щодо тематики, він не вдовольняється самим єврейським оточенням. Він досягає найдальших країв нашого великого Радянського Союзу, лине думками над Дніпро, Волгу, Каму, сягає до уральських копалень і гір.

Теми, що їх обирає Данієль, різноманітні й актуальні. Щодо цього, Данієль — чи не найактуальніший із наших письменників. Але в і в нього, хоч і менше, ніж у Годінера, помічається трохи „боковий“ підхід до революційної дійсності. Він зупиняється, здебільшого, „на порозі“ революції, ба навіть часто проходить повз поріг. Звідсіля походить його кінематографічність у відображенні людей і подій. Все пробігає повз, як на екрані, хутко й покvapливо, розгортаючи картини строкатим клубком. Це особливо виразно відчувається в його перших оповіданнях, як от „Рахмієль нічний сторож“ із циклу „У час такий“.

Так само, як і Годінер, Данієль, щодо стилю підпадає під вплив Дер Ністера, згодом — Бергельсона. Замість сплучених і переплечених протяжних речень, він починає вживати телеграфічної мови, лаяконічного „радіостилу“; він говорить коротко й покvapливо, неначе намагаючись підхопити мінливі враження, що минають шохвилини, щосекунди. Зупинитись — нема коли; адже вражень так багато і міняються вони так запаморочливо швидко. І не тільки в епізодичних своїх оповіданнях отакий покvapливий Данієль, а навіть у такій чималій повісті, як „У час такий“. Трохи більш як 100 сторінок цього твору охоплюють стільки матеріалу, що його іншому письменникові вистачило б на великий роман-епіпею про Жовтневу революцію, часи громадянської війни. Тут є чудові сценки, особливо масові, але знов бракує заглибле-

ности... Захоплюючи не один бік, чи куточок революції, а даючи широкі її картини, Даніель, проте, сприймає її надто поверхово. У цьому творі Даніель доходить досить високої майстерности. Стиль його — виразнішає. Кожне слово в нього на своєму місці, побудова речень міцна; Даніель використовує влучні синоніми, вживає вдалих порівнянь, має чуття гумору. Але мало в нього емоційної наснажености, внутрішнього піднесення; тут знов переважає думка над чуттям; революцію, як таку, письменник іще не сприйняв органічно.

Стоячи на порозі революції, Даніель обминає великий відбудовний процес, що розгортається довкола, він черпає свій патос і романтику із недалекого революційного „вчора“; щождо „сьогодні“, то тут той самий аспект, як і в Годінера, ще великою мірою невиразний. Та все ж відчувається, що Даніель не залишиться „на порозі“, а ввійде в революцію — з її й сьогоднішнім, і прийдешнім. Такі твори його, як „Містечко Узда“, де вже займаються перші вогні нового життя, є запорука цього...

* * *

Цик Кіпніс прийшов до прози пізніше, ніж Годінер і Даніель, прийшов тоді, коли в цих двох перших радянських прозаїків відбувається певний злам щодо сприймання революції. Стихійна романтика громадянської війни, воєнного комунізму, певні впливи настроїв люмпен-пролетарських іще тягнуть над ними, проте вони вже виразно відчувають подих соціалістичної відбудови і линуть до широких обріїв.

Кіпніс з самого початку замикається в тісний куточок, цілком відмежовується від революційної тематики і воскрешає не тільки Шолем-Алейхемівський реалізм, а й типи його. Правда, і Шолем-Алейхемівський стиль, і Шолем-Алейхемівські постаті проявляються тут у новому втіленні, але вони — наші давні знайомі і своєю поведінкою, і своїм способом мислити й відчувати. Касрилівка змінила тільки назву на „Словечно“ і, здається, нема різниці між побутом їхнім за царату й за нового часу, після Жовтневої революції.

Маленькі люди з маленькими прагненнями; ніщо їх не захоплює; навіть у дні найбільших переворотів, навіть, коли довкола чигає смерть, коли захитується світ, і тоді сумують ці люди за подружньою кімнаткою, де з пестошів міряють один одному носи, і тільки те й роблять, що голубляться. В їхньому куточку все ясно й просто. Коли зворушливі ідилії порушує пожежа революції або контрреволюції, то, кінець-кінцем, однаково відновлюється рівновага: за 60 жертв контрреволюції бере своїх 60 жертв революція, а в подружній кімнатці знов міряють собі, жартуючи, носи, знов голубляться.

Правда, цілком перетворити Словечно — неможливо, бо революція на Шолем-Алейхемівську Касрилівку ширить свій вплив невинно, і дається відчутти в найглухіших закутках. Загородити їй дорогу неможливо. Це розуміють Кіпнісові герої; вони розуміють неминучість революції, але великої симпатії до неї не виявляють. Та й справді: от жило собі містечко десятки або може й сотні літ тихо, спокійно в злагоді з „гойськими“ сусідами; працювали собі спокійненько й сумирно, почитували собі „нелегальщину“, голубилися, водили дітей, правили службу всевишньому, експлуатували і давали себе експлуатувати — і все так само сумирненько й лагідненько. Аж ось зненацька прийшла революція, налетіла, як той вихор, і все перевернула шкереберть. Хіба не досадно, не боляче!

Кіпніс розуміє, що інакше не може бути: через руйнавчий похід революції Словечно перебудується і ввійде в нове життя. Але психіка його не може помиритися з такою думкою: занадто вона вже пройнята романтикою старого життя, щоб відчувати відродження в загибелі того, що мусить загинути.

Попри Шолем-Алейхемівські впливи Кіпніс усе ж таки має свій власний стиль: особливість його — в поєднанні фольклористичного ліризму з легким народнім гумором, обвіяному принадною простістю.

Той „світок“, що його змальовує Кіпніс, — увесь у минулому, без жодної перспективи, без жодної спроби поглянути вперед, у прийдешнє. Покищо не видно зламу в творчості цього талановитого прозаїка. Такий самий він є навіть у тих дитячих казочках та оповіданнях, які позначаються ясністю, грайливістю, прозорою чистотою, але перебувають десь по тім боці нашої великої дійсності...

* * *

Так що ж нового внесли перші єврейські радянські прозаїки в єврейську літературу?

Ніхто з них не витворив собі свого власного стилю, а всі вони ще пошукують його. Ні Годінер, ні Данієль ще не перебороли впливів літературної спадщини — ні Ністерового абстрагізму, ні Бергельсонового імпресіонізму. Так само Кіпніс не перетравив і не переборов впливів Шолем-Алейхема. Усі вони — кожен на свій кшталт — ще експериментують. Це експериментування, однак, дало вже певні плоди, збагативши лексику й стилістику молодієї єврейської радянської літератури. Щодо цього перші єврейські радянські письменники проробили не меншу лабораторну роботу, аніж перші радянські єврейські поети; вони протоптали стежку до нових мовно-стилістичних засобів для пізніших авторів.

Так само мають вони заслуги щодо тематики. Хоч і Годінер, і Данієль, навіть Кіпніс не можуть покищо органічно прийнятися революційною дійсністю з її різноманітними процесами, а проте відзначаються вони проти переджовтневих прозаїків одною характерною рисою: їхній головний герой — маса, а не індивідуум. Маса в них дає тон, утворює настрій, веде перед, накладає свою печать на весь хід подій. Оця нова риса, що її Жовтнева революція вносить у літературу всіх народів, є так само в єврейській літературі. І в єврейській радянській поезії, і в прозі вона — ця риса — стає домінуючою.

У Годінера, як і в Данієля, окрема особа не губиться в масі; в обох виразно виступають індивідууми. Але разом у всіх своїх вчинках, почуттях, рухах — вони є органічна частина маси.

Кіпніс — більш індивідуалістичний, ніж Годінер та Данієль. У центрі його хроніки „Місяці й дні“ й багатьох інших оповідань є, звичайно, окремі герої. В цьому теж відчувається Шолем-Алейхемівська традиція. Ці поодинокі герої, проте, змальовуються на тлі колективного життя, на тлі маси. Між ними й колективом нема розколини; вони є одно. Одинокий герой не підноситься над масу й маса не перевищує героя. Кіпнісові Айзик й Бузі, попри всю їхню індивідуальність, є на тлі Словечно такі самі масові типи, як Годінерові й Данієлеві сірі салдатики, безпритульні, переселенці, змальовані на тлі широких шляхів.

Змалювання маси, як головного героя й головного нерва, життя, є те спільне, що єднає перших радянських прозаїків, по за всією їхньою відмінністю в стилі, у сприйманні революційних подій. Ця риса є один із виявів потужного впливу Жовтневої революції на розвиток літератури.

П О Р Я Д К О М С А М О К Р И Т И К И

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ

(ТЕХНОЛОГІЧНИЙ ЕТЮД ДО ПОЕТИКИ ЗМІСТУ)

М. ДОЛЕНГО

Автор хоче тут розказати про те, що та як саме він робив, складаючи збірки своїх поезій. Друге завдання цієї статті — пояснити соціальний зміст деяких авторових поезій, бо цей зміст наші критики часто суб'єктивно перекидали, порушуючи Енгельсову пораду, — перш за все навчитися читати твори так, як їх написав автор.

Свою художню працю автор намагався провадити свідомо й пляново, скільки самий характер ліричної творчості це дозволяє. Починаючи з першої своєї збірки, автор дотримує певних методологічних засад, цілий час їх розвиваючи та конкретизуючи. Перша з них полягає в тому, що цілковите підпорядкування форми змістові становить конче потрібну умову для створення довершеної художньої форми. Друга задача: образ мусить бути адекватний відтвореній в ньому об'єктивній дійсності, складаючи разом цій дійсності правдивий, з класового погляду, присуд. Третя засада вимагає від форми цілковитої певності стилю і стилістики, вимагаючи разом, щоб стиль невинно розвивався до чимдалі більшої реалістичності, і щоб стилістика була максимально гнучка та різноманітна, але до останньої дрібниці вмотивована.

* * *

1920 року автор склав виробничого пляна на п'ять збірок; вони, тематично одна другу продовжуючи, повинні були скласти разом цілком ліричну епопею української інтелігенції в революції. Кожна збірка, присвячена думкам та напрямам певної верстви інтелігенції, мала відобразити саме її психо-ідеологію, даючи разом класовий присуд цій психо-ідеології. Плян був розрахований, звичайно, на те, що об'єкт авторового відобра-

ження, і сам автор розвиватимуться далі в загальному історичному русі. Автор гадав, що розгортання революції є закономірне і не виключає плянної художньої праці.

Збірки були намічені такі: „Блакитна жалоба“, „Руда земля“, „Litterae“, „Sancta Sanctorum“, „Несмертельність“. Першу та третю збірки виконано цілком за пляном, другу — також, але вона ще не видана окремо, ввійшовши частково, разом із поезіями авторової передпершої збірки, до „Об'єктивної лірики“, складеної надто оригінально не з провини самого автора. На жаль, рукописа „Рудої землі“ загубив десь Г. М. Коцюба, і вона й досі не цілком ще реставрована.

Програма останніх двох збірок перероблена й назви їм змінено через їх (назов) символістичну непевність. На рахунок „Рудої землі“ складено нову, шосту, ще не видану збірку. Збірки всі разом складають єдину книгу, що її, сподівається автор, ДВУ або ДХВ, нарешті, видасть. Цю майбутню книгу критика жваво обмірковує протягом 1929/1930 р., тимчасом читач її цілою просто не має, бо перших трьох збірок, а в тому числі й „Litterae („Мої письма“), давно немає на ринку. Видаючи книгу, автор сподівається додати до матеріалу збірок ще деякий програмовий художній матеріал, що їх, за його (автора) задумом, зцементує в єдиний і неподільний твір, залишивши втім недоторкану самостійність кожної збірки.

Така програмова праця в галузі лірики для української поезії становить, здається, новину, хоч автор особисто гадає, що й ліричні збірки П. Тичини, поєднані одна з одною тематично не без участі в цьому свідомого пляну. Є певна пляновість і в „Кобзарі“ М. Семенка. У французькій поезії така пляновість поширена; згадаймо славетного сцієнтиста Рене Гіля, Вергарнового попередника.

З причин, авторові мало зрозумілих, його деякі передперші поезії, писані влітку та восени 1918 р., не втратили й досі критичної злободенности; принаймні ще 1930 року критика на них гостро реагувала — в той чи той бік. Проте, і досі ці поезії не мали об'єктивного поцінування. Автор має право, за прикладом т. В. Бойка, заявити, що він 1918 та 1929/30 рр. не має між собою нічого спільного, крім фізичної істоти, але автор утримається від такої категоричної заяви і візьме на себе деяку відповідальність за свої поетичні виступи 1918 року.

Він, поперше, категорично протестує проти того, щоб до поезій 1918 р. ставити нормативні вимоги такі ж самісінькі, як і до творчості реконструктивної доби, і пояснювати їх так само, як і сучасні поезії. А саме так ставиться критика до одної із перших революційних поезій української радянської

літератури, до сонету „Ідуть червоні легіони“. Поезія ця свого часу мала деяку популярність і збуджувала революційні настрої, не вважаючи на свою ідеалістичну форму та лексику (типовий зразок відставання форми від змісту). Натепер „Ідуть червоні легіони“ зберігає значення історико-літературне, бо тут, здається, в українській поезії вперше запламовано соціал-угодництво, опортунізм, неутральництво:

„Мов янгол з багатом — надія!
Повія згоди! Чуєш? Ми —
Містерії страшної дія“.

В цілому контексті цілком зрозуміло, до кого стосується образ „повії згоди“. Поезія ця — теж плянова. В ній автор намагався відбити наближення революції переходом від „мій“, „моїх“ через засміяного бога до переможного „МИ“, відповідно міняючи перспективу від горішніх поверхів політичної в'язниці (а не символістичної башти), звідкіля самотний в'язень виглядає червоні легіони, і через її алегоричні руїни („з уламків ночі, дня тюрми“) до тієї харківської вулиці, де червоні йдуть, вступивши до міста, і де герой зливається з ними в єдине „МИ“, протипоставлене богові, як символів реакції, і „повії згоди“, як символів націоналістичного угодництва.

Картина, здається, ясна й зрозуміла, і не було чого критиці десять років у ній плутатись.

Стиль поезії ріднить її з тими виявами „космізму“, що були поширені в російській пролетарській поезії тих саме років. Це ж були такі часи, коли й тоді мені відомий, і тоді, принаймні, пролетарський поет М. Герасимов писав у славнозвісному „Мы“:

„Не нам ли на горе Синая,
В неопалимой купине,
Как солнце, красный стяг сияя,
Явился в дыме и в огне“.

Позитивне використання ритуальних образів (як у наведених цитаті) автор і тоді вважав за неприпустиме для революційної поезії, але, звичайно помилково, гадав, що такі образи можна використовувати негативно, відштовхуючи зміст од релігійного походження форми, за прикладом романтиків „демоністів“. Треба припустити, що форма та й лексики авторів сонету завдячують своєю своєрідністю, саме впливові М. Герасимова. Українських радянських поезій тоді автор не знав. Трохи згодом тов. В. Коряк повідомив автора, що його вже випередив київський молодий поет В. Чумак своїм гімном червоному теророві...

Так само треба виправити тлумачення політично-соціальної поезії „Кіт Нудьги“. З її приводу тов. М. Хвилювий в рецензії на „Об'єктивну лірику“ зауважив лише, що тут „Н“ велике, як і в Я. Савченка („Шляхи Мистецтва“, 1922, № 2 (4), ст. 63). Це, звичайно, цілком правильно в розумінні номенклатури шрифту, але не пояснює навіть значення зауваженої великолітерности.

Ця ж таки велика літера притягла свого часу увагу т. В. Коряка і він в одній статті з циклу „Місто“ присвятив згаданому „котові“ чималенький абзац, процитувавши його з рукопису цілком. Спираючись на ту ж таки велику літеру, т. В. Коряк згадав *chat noir*, паризькі літературні салони та кав'ярні і дійшов висновку, що ця поезія становить класичний зразок урбаністичного декадансу (з чим цей декаданс „кушають“, сам юний автор натовді не знав), ніяк не гірший за київські його (декадансу) зразки. Очевидно, тут у В. Коряка просто прокинувся харківський місцевий патріотизм. На жаль, аналіз тов. В. Коряка спирається на неправильне читання другого рядка:

„Ввійшов до мене в супокійну
Кімнату чорний кіт Нудьги“...

Спіткнувшись об велику літеру „Нудьги“, тов. В. Коряк зрозумів цей образ, як символічний, приблизно за пародією В. Соловйова: „ослы терпенья и слоны раздумья бежали прочь“. Тимчасом тут маємо зовсім не той родовий відмінок, тут не символістичний Кіт Нудьги (Кіт-Нудьга), а простісінький алегоричний „чорний кіт Нудьги, ворожки злої“, тобто кіт не є персоніфікована Нудьга, а лише належить Нудьзі — ворожці. Ворожка, будучи українська громадянка, з успіхом може мати прізвище Нудьга, а прізвище, за граматичними правилами, пишеться з великої літери, і *chat noir* тут ні до чого.

Поезія побудована на підкресленому контрасті поміж застиглим міщанським оточенням та кричущими новинами революції. Кіт алегоризує білу газету 1918 р., гетьмансько-німецької доби, що, облизуючись, смакує тимчасові поразки революції, з подякою згадує свого дикого бога, зогрітого людською кров'ю. Герой поезії під котову веснянку гаптує мрійну мережку, але контраст поміж об'єктивним сенсом подій та суб'єктивним до них ставленням реакційних верств суспільства наростає, стає обурливий. Ці почуття й передані читачеві.

Кіт Нудьги являє собою першу більш-менш вдалу авторову спробу „об'єктивної лірики“, де герой ліричного твору є не автор, а соціальна постать, авторові ворожа.

„Об’єктивну лірику“, звичайно, вигадав не автор; цей жанр існує з давніх-давен і має давню теорію (самий термін узято безпосередньо в В. Брюсова).

Роль автора полягає тут виключно в тому, щоб героя примусити одверто (лірично) виявити своє ество, а самому засудити це ество, вміло підкресливши реакційні, мертві його риси. Такий спосіб викривати давно поширений в сатиричній та гумористичній поезії, в ліричних монологах драми тощо. Автор намагався використати його в самій ліриці. „Кіт Нудьги“, отже, мав завдання агітувати негативним, мертвим прикладом. Цю роль він свого часу виконував і має право заспокоїтись на лоні історії радянської літератури.

Так само агітував і тріолет „Великі дні. Дрібненькі люди“ — мініатюра та надто виразна інвектива неутрачальної інтелігенції. Його перший, провідний, рядок пройшов до преси і до фольклору, перетворившись на прислів’я. Тут так само цілий ефект поезії полягає в підкресленій, може й занадто, контрастності протиставлення.

Тов. В. Коряк згадує ще в статті, вміщеній у котрому з перших чисел першого радянського бібліографічного журналу „Книга“ одну мою недруковану й досі поезію тих таки 18—19 рр. — сонет „Всміхнеться зблідлими зірками...“, цілком правильно вбачаючи в ній спробу протипоставити націоналістичній просвітянській культурі перші зародки культури пролетарської. За цю поезію дістав автор від першого марксистського критика доволі почесне визначення: поет-інтелігент, спостерігач революції.

Поезія цікава тим, що являє собою першу більш-менш вдалу спробу „зняти“ передсимволістичний просвітянський стиль, примусивши його сказати своїм голосом сумну про себе правду, один період, що має стилістичну вагу. Поезія входила до анонсованого в „Мистецтві“ циклу „Червоні сонети“. Автор, на жаль, і досі його ще не скінчив.

Як курйоз, можна відзначити, що В. Блакитний 1921 року серйозно гадав, ніби „М. Доленго“ — це є поетичний псевдонім В. Коряка, поки т. В. Коряк не показав йому автора.

* * *

„Блакитну жалобу“ О. І. Білецький схарактеризував у рецензії на перші три збірки („Ч. Ш.“ 1923, XI, № 3, стор. 326) так:

Червоне-біле, зелене-блакитне борються в його книзі, а сам він, опинившись на бойовищі, загубився на ньому й повен безпорадно-незрозумілими для нього питаннями...

Поет не бачить дна у цього несамовитого Мальстрема, куди примусила його зазирнути доля. Стоїть, як нерішена душа в переддвер'ю Дантового пекла: і душу цю розчакнено, і душа ця стогне „я б і л и м болен оповитий, молитимусь червоним сном“. Настрій витримано спочатку до кінця в цій книзі сумнівів і хитань...

О. І. Білецький дуже мальовничо описує цю книгу, подаючи одне з можливих тлумачень її „умовної символіки“ і правильно співставляє „Блакитну жалобу“ з сучасними її творами, Я. Савченка та Д. Загула. Тематично цю збірку можна порівнювати ще з „Замість сонетів і октав“ П. Тичини. Але, подібна до згаданих творів, ця збірка різниться від них надто істотно. Поперше, її, знов таки, не можна тлумачити в пляні символістичної „исповіді“. Тов. Д. Загул не один раз застерігав читачівство, що поезія М. Доленга зовсім не є лірика в тому традиційному розумінні, що до нього тов. Д. Загул звик і що його вважає за єдиноможливе. По-друге, „Блакитна жалоба“ не є „книга сумнівів і хитань“; з більшими підставами її можна було б визначити, як книгу розпачу та зневіри. І потрете — це не є книга символів, що припускають п-у кількість конкретних тлумачень кожний. В ній зовсім немає символів, вона побудована на самісіньких алегоріях, алегоріях, що вимагають кожна єдиного, єдиного тлумачення.

Символісти свого часу дуже просили не плутати антигетичні одне одному розуміння символу та алегорії, і тих поетів, що не вміли піднести алегорії до символу, не визнавали ні за символістів, ні взагалі за поетів. Символ, за символістами, підносить реальне до надреального, а таке піднесення вони вважали за основне завдання свого стилю. Алегорія, навпаки, знижує абстрактне й загальне до емпіричної дійсності. Автор визнає символ за ідеалістичну містифіковану форму типологічного образу, вважаючи алегорію за важливий допоміжний спосіб художнього мислення. Перед тим, як визначити автора, хоча б самої „Блакитної жалоби“, за символіста, звичайно треба було б порівняти його образи з образами символістичними. Символічний образ зберігає, цілком обов'язково, певну, умовну чи декоративну життєподібність. В українській літературі маємо лише одну витримано символічну й символістичну книжку, а саме „Поезії“ Я. Савченка. Візьмімо звідтіля перший-ліпший приклад:

„Стоїть. Як віск. І скорбно плаче:
— Один між трупами піду.
Вгорі Червоний Вороне криче
На кров. На бурю. На біду“.

І так далі; всюди та ж сама умовно-спрощена, але наявна декорація. Маємо символіку, схематизовано-символістичного,

Сологубівського (не буржуазного, а дрібнобуржуазного) типу. Червоний Ворон зовсім не обов'язково повинен тут являти „символ“ червоного прапору, що завдає поетові смутку, як хтось тлумачив (поезія, між іншим, написана 1915 р., отже з революційним прапором ніякого безпосереднього зв'язку не має). Цей символ припускає ще тисячу та одне суб'єктивне тлумачення, складаючи всі ці тлумачення в єдину типологічну форму.

Нічого подібного не знайдемо в „Блакитній жалобі“:

„Встаєш ти казкою чужою
На сході хижому. Десь там
Ти переможним ворогам
Зорею сяєш золотою“.

(17 стор.)

Наведені рядки знижують загальне до рівня якоїсь конкретності і не припускають ніякого вільного тлумачення: вони мають або єдиний і цілком певний зміст, коли з попереднього контексту читач довідався, про що мріє чужа казка, де саме географічно розміщений хижий схід і кого іменно перемогли зореносці, або не має ніякого змісту, коли читач про це не довідається. Ці рядки містять у собі алегоричний образ, абстрагований від символістичної життєподібності, і тому саме ближчий до життєвої дійсності „Блакитна жалоба“ мала цілком певне завдання, що його не можна було виконати засобами символістичної, непевної поезики: починаючи епопею радянської інтелігенції, треба було дати саме на початку, як заперечену тезу, той мертвий краєвид, що його являла тоді і являтиме надалі інтелігенція антирадянська.

Автор сумлінно вивчив свій типаж рр. 1919—1920 і наважився продемонструвати його радянському читачеві. Звичайно, таке демонстрування зовсім не мало на меті викликати в читачевій психіці приємні емоції, симпатію до героїв „Блакитної жалоби“, вона мусила викликати огиду до показаної мертвоти—в різних відтінках цього почуття, залежних од доволі різноманітних відмін показаного тут типуажу.

Побудова збірка доволі складна, кожний мотив тут повторюється двічі, підносячись і падаючи зламаний. Кожному з трьох основних типів ворога активного—білому, блакитному та чорному—відповідає ворог пасивний, не боець, а поїнятий рефлексією ідеолог, що перетворює враження від поразки своєї класи на мертву філософську концепцію. Тут подано кілька типів таких концепцій.

З усього типуажу виділений тут один образ—інтелігента, що з боєм, але широко намагається змінити свою ідеологію в поезії „Не зеленіє вже земля“... Інше до нього ставлення позначене: крім сторони змістової, зміненою в цій поезії сти-

лістикою. Він, нарешті, вбачає, що нація не там, де він її захищав, а саме тут — „в огненому живому колі любови хижаків — Вона“. Інші всі дістають належний їм присуд на художньому трибуналі цієї книги. Присуд підсумовано в останній поезії про „тричі закреслене ім'я твоєї білої надії“. Чому біла надія закреслена на Україні саме тричі та чому тут мрія розстріляна, — з цілого контексту збірки зрозуміти легко і, здається авторові, що ці вчинки він художньо виправдав.

Стилістику схематичного алегоризму в дальших збірках автор одкинув, бо дальшим завданням вона не відповідає. Теорію схематизму, як особливого стилю, намітив був Д. Н. Овсяников-Куликовський:

„На первых порах все это не покажется нам слишком страшным. Но, присматриваясь ближе, мы вскоре убедимся, что эти абстракции страшнее самого страшного конкретного...

...страдания и скорби, отвлеченные от конкретной действительности и превращенные в схему, в цифру, в диаграмму, в идею, воспринимаются нами уже не как факт, а как закон, как роковое предначертание“ (том V, ст. 157).

Це зауваження автор у своїй праці коло „Блакитної жалоби“ уважно використав, мавши на увазі подати загибіль антирадянських психологій (на Україні) не як емпіричний факт, а саме як „роковое предначертание“ історії.

В інтересах об'єктивної істини автор мусить рішуче спростувати ті компліменти, що він їх примушений був вислухати від деяких критиків з приводу одинокого в „Блакитній жалобі“ рядка „Дно дня порожнього. Ти — спомин...“ Це — прикре непорозуміння. Цей вислів „дно дня“... становить собою цілком випадкове збіговисько двох коротких і подібних звуковим складом слів, отже, він не має нічогоспільного з поетичними системами Хлебнікова та Пастернака (до речі, сполучити цих поетів в одну пару не можна, бо в них зовсім неподібні одна до одної „системи“). Треба було показати порожнечу життя, властиву реакційному інтелігентові. Автор згадав Баратинського „венец пустого дня“. День „пустой“, порожній, а коли він порожній, то значить його соціальний зміст вичерпаний і порожнє в ньому дно (алегоричне). Отже, „дно дня порожнього...“ Автор ніяк не винен у тому, що потрібне йому слово „дно“ має так само „д“ і „н“, як і слово „день“. Зовсім інше явище маємо у відомій поезії В. Маяковського* „Дней был пег. Медлена лет арба. Наш бог бег. Наши сердца — барабан“... Тут короткі та подібні одне до

* А не Пастернака.

одного слова мають змістовне навантаження, віддаючи прискорений, уривчастий бій серця, підчас бігу (алегоричного теж) і конкретизуючи ритм поезії, ритм прискореного маршу.

Так само всупереч дивній думці одного з критиків нічого футуристичного немає в „просвітянських“ римах поезії „Надія — смерть“. (24 — 25 ст.); „сонце віконце, сонце“. Ці рими переслідують героя поезії, що усвідомив шабляновість просвітянських штампів, але не може зректися їх рідного бруду („зректися влади сонця снів“). Взагалі художнє, змістове завдання збірки не дозволяло заводити до неї будь-які поетичні „новини“. Можна звернути увагу хіба на своєрідне образне трактування спомину:

„Дно дня порожнього. Ти — спомин,
Квіток давно затлілих мед.
Вони всі зникли поперед,
А я живу, мов їх відгомін“

(23 стор.)

Спомин і мед подано тут, як остаточні наслідки двох подібних ритмічно процесів, що вже давно припинились. Так само зникло й те соціальне оточення, що породило „я“ поезії, а воно живе, знов таки, як наслідок минулого вже суспільного процесу, як живий спомин. Алегорія тут стає складніша за символ.

Критика цілком правильно зауважила зміну стилістики в поезії „Не зеленіє...“, але ніхто навіть і не поцікавився, чому саме тут змінено стилістику та навіщо, ніби такі питання є цілком позалітературні (автор попереду пояснював, чому та навіщо). До речі, автор ніяк не може зрозуміти, чому саме „дуалістична, утравістична“ репліка згаданої поезії:

„Як не до речі восени
Анахронічні ці зітхання“, —

з її „безсумнівною акмеїстичністю та значно тоншим ефектом“ є, саме, „акмеїстична“, а не якась інша. Акмеїзм тут ніби й не пахне.

Можна, при бажанні звичайно, відчути автоіронію Г. Гайне.

Всі закиди щодо застарілості стилістики в „Блакитній жалобі“ автор із подякою приймає. Конкретне порівняння згаданої застарілості з оригінальною старовиною відразу покаже, що ці переконливі поезії, за Бальмонтовим висловом, складені „из повседневных слов, но лишь не в сочетаньях каждодневных“. Лексика збірки зорієнтована не на урочистий словник символістів, а безпосередньо на побутово-публіцистичну мову відтворюваного в збірці соціального оточення. По змозі, оновлено її непомітно-своєрідними епітетами (скільки вони непомітні, критика їх, здебільшого, й не помічає; це ж їм, епіте-

там, проте не заважає відігравати свою роль в складанні загального враження).

* * *

„Об’єктивну лірику“ треба, очевидно, розглядати разом із передмовою, як художню єдність. „Руда земля“, що ввійшла частково до цієї збірки, була присвячена спеціально „дрібненьким людям“, типології міщанства. Звідси специфічно „незграбний“ тон цієї збірки, тон „лубка“. Вона складається з характеристик у першій частині та сентенцій („діагнози“) — в другій. Останні — теж стилізовано-незграбні.

На жаль, ця пресловута „об’єктивна лірика“ забирала досі надто багато уваги в моїх критиків та й читачів і, що головне, надавала цій увазі якогось не цілком здорового присмаку. З поезій цієї збірки досі неправильно тлумачать сонет „Alma mater“, першу мою „сцієнтистичну спробу“. Цей сонет характеризує, знов таки, „з середини“ дрібнобуржуазну, міщанську наукову установу. Вона є, поперше, відірвана від соціального життя і надто віддана минулими традиціями:

„Далеко від бурхливого життя
Кімнати Інституту супокійні,
Портрети діячів меланхолійні,
В очах півзгаслих творче забуття“.

Подруге, характер її наукового життя, темпи праці тощо, безпосередньо поєднані з патріархально-буржуазним ладом відсталोї капіталістичної країни в єдину соціальну цілість. Автор малює рівночасно й 1) міщанський лад, і 2) наукове життя установи, користуючись з образів, тотожних першому, для виявлення соціальної суті другого, збудованого над першим, але йому підпорядкованого:

„Готують пелюшки (!) для відкриття
Для тих, що вже в колысці (!!) традиційній,
Нове знання в красі незграбно-мрійній
Як немовлятко (!!!) встане з небуття“.

Змальована картина своїм родинним характером потребує, щоб далі виникла жіноча постать:

„Схиляється над тихим окуляром
Дівоча постать. Перший крок шукань.
І роки праці з їх безмовним жаром...“

Але не випадково виникає постать (дівоча), а позапланові „шукання“ залишаються неплідні, контрастно до попереднього малюнку. Ідилія поволі переростає на інтелектуальну трагедію. Наука втім варта поваги навіть і в такій провінційально-ідеалістичній формі (коли немає кращої):

„Блакитний обрій. Неосяжна грань.
Сивіють дні, мов новина над яром.
О, сфінкс буття*! Зелена, тепла твань“.

Останній образ характеризує і об'єкт, і суб'єкт інститу-ських дослідів. Загалом виникає реальний типологічний образ— у динаміці розвитку, а не в статичності споглядання. Саме в такому стані дістала революція багато-які провінційальні наукові інституції собі в спадщину.

Автор, як завжди, не накидає висновків, він подав цілий матеріал до висновку читачеві: висновок має виникати мимоволі. Самого автора і тут, як завжди, треба ще пошукати. Суб'єкт твору є суб'єкт і, як такий, виявляється в дії — в їх цінуванні, в характері авторового з ними ототожнення, в проведеному та в запереченні мовою образів тієї чи тієї ідеології та її психіки. В „Блакитній жалобі“ відворено об'єкти його художнього відтворення категорично заперечені, в „Рудій землі“ заперечені вони більшою частиною, але не цілком. Змінене ставлення потребує зміни тону та стилістики, хоч певні мотиви переходять з одної збірки до другої, скільки в суспільному житті існує категорія „тривання“.

* * *

Легко побачити, що „Блакитна жалоба“ в своїй тематиці динамічна, а „Руда земля“ — статична. Третя збірка „Litterae“ („Мої письма“) знов подає динаміку, тільки істотно іншу. Тема третьої збірки — відтворити в живих образах психо-ідеологію молоді, щойно вихованої чи перевихованої радянської інтелігенції. Збірка вже не становить соціографічну панораму, а наближається характером побудови до роману. Отже, герой її стає більш-менш уніфікований. Селянський типаж репрезентують тут жіночі молоді постаті. Діалектика відтворення цих ейдологічних образів загально вживана: абстрагуємо з сирового побутового матеріалу типові, характерні риси, а потім їх знов індивідуалізуємо на вищому художньому рівні. Цієї другої операції попередня тематика не потребувала.

Наш герой, теоретично міркуючи, повинен зазнавати і буржуазних, і пролетарських впливів. Якщо він активний, — а ми беремо тему динамічно, — то він буде від перших одштовхуватись, а других шукати. З цього випливає інтрига роману. Жіночі постаті ми розміщуємо спектром поміж двома бігунами, поміж двома скрайніми типами. Проміжні постаті характеризуємо описово та пов'язуємо кожну з конкретним, теж

* „Природа — сфинкс, и тем она верней
Своим искусом губит человека,
Что, может статься, никакой от века
Загадки нет и не было у ней“ (Ф. Тютчев).

характерологічним оточенням. Основних постатей не описуємо, подаючи їх через впливи не героя та виводячи кожну з певного, емоційно підкресленого від героя соціального оточення.

Герой закономірно повинен від забарвленої на буржуазне постаті відштовхуватись і тягтись до її антитетичної. Тимчасом забарвлена постать — теж закономірно повинна намагатись його зберегти при собі, як свого попутника та співника, а постать антитетична мусить ставитись до нього хоч і дружньо, але ще надто критично, перевіряючи його здатність до співництва. Обидві постаті в уяві героєвій повинні одна з одною боротися; власне, остання вже перемогла, і можливі лише рецидиви реакційного повстання проти її влади*. Вони так протипоставлені одна одній:

„В неї погляд — камінна зневага:
Не зворушить ні радість, ні пристрасть.
Але посмішка — відповідь Ваша
Блиск осіннього сонця на криді“

(21 стор.)

Автор соціологізує внутрішнє, інтимне життя, психіку свого героя. Якщо „вона“, то виникає метушливий ринок, нахабно-пикарий Харків та інші не надто привабливі подробиці зворотньої сторони відбудовної доби, що визначають „її“ соціальне обличчя. Якщо „Ви“ або простіше — „ти“, то повертається відбудовна доба своєю істотною стороною, безпосередньо продовжуючи в нових формах героїку горожанської війни. „Пристрасть“, „Це тоді“, „20-й рік“, „Слобода Терни“ становлять розділи роману, присвячені минулому, а „Перше січня“, „В Чугуєві“, „Червона заграва“, „Вдома“ змальовують відбудову. Допоміжні постаті селянсько-інтелігентські, — стихійно-життєрадісна в „Волошках“, підозріло елегійна в „Олесі“ та дрібнобуржуазно-інтелігентська — міська в „Троянді“, містечкова в „Вечірці“ — зберігають кожна свою ритміку.

Описи природи — підпорядковані ритмові соціального настановлення (порівняй початкові пейзажі „Весняних етюдів“ один до одного). Принцип малювання тут антиімпресіоністичний: давати різкі окреслення, насичену гаму кольорів, глибокий подих відпочинку:

„Порожнеча і сонце**“, а далі
Тільки тиша простора, як день,
І немає ні снів, ні пісень
Серед тихого, стиглого ладу“.

* „Твоє ім'я“, „Жовте серце“. Саме тому, що вони реакційні вони ширять негативне емоційне забарвлення. Це не символіка, а діалектика цілого в частині.

** Найрізкіший з усіх можливих у природі зорових контрастів.

Сюжет роману послідовно розгортається від „Посвяти осінньої“ до „Ранкового епілогу“ (вузлові розділи: „Листопад“, „Дві“, „Твоє ім'я“, „На кладовищі“, „Зі сходу“), заперечуючи вступний рядок: „Розійтися, позбутись, забути...“

Збірку цю критика хвалить уже восьмий рік (1923 — 1930), але ідейна структура систем образів її залишалась цілий час не викрита. Погляд на цю збірку, як на механічну суму „кохальних“ та „соціальних“ віршів, треба визнати за неприпустимо для нашого часу наївний, критично зрозуміти „Litteral“ з таким старосвітським підходом до теми не можна.

* * *

Збірка „Узьмись“ забрала в автора більш за всі інші праці. Її тема — психо-ідеологія теж інтелігенції і теж радянської, але такої, що зберігає міцні психологічні зв'язки з запереченням од неї ідеологічно минулим. Мались на увазі групи так званої „гуманітарної інтелігенції“ (назва дореволюційна). На такому соціальному матеріалі можна було докладніше показати деякі типові настрої, побіжно зачеплені в „Моєму письмі“. Порівняно з попередньою збіркою, „Узьмись“ виглядає статичний, а такий вигляд, як ми вже знаємо, становить один із способів загального характеризування теми.

Авторові здається, що ця збірка, відмінно від попередніх, є цілком зрозуміла уважному читачеві без зайвих коментарів. Розділ „Осінні етюди“ подає гаму типових індивідуальних настроїв від почуття самотності (викликаного в „Останньому етюді“ картиною зруйнованого панського маєтку в психіці інтелігента, що з цього зруйнованого оточення сам походить) і до почуття дисциплінової рівноваги (зниженої, втім, емоційно) через проміжні, переважно інтелектуальні настрої. Виникає завдання: дати „панораму“ більш-менш витриманої ідейно, але психологічно дефективної, недостатньої психо-ідеології, не індивідуалізуючи її в певній постаті. Розділ, тенденційно названий „Чужі обличчя“, робить спробу індивідуалізувати згадану недостатність навколо двох не цілком чужих постатей, ідейно антитетичних, психічно, тонально споріднених.

„Триптих“ подає статичні ілюстрації до роману „Litterae“, докладно розглядаючи кожну з його постатей в трьох „Колах“ і портретуючи, в іншому вже аспекті, героя роману. З усім тим усі ці ейдологічні образи мають цілком самостійне значення, ілюструючи нові етапи розвитку радянської інтелігенції, з іншої художньої точки погляду. Дальші поезії — „Царство розуму“, „Сентиментальна мандрівка“, „А. Дикому“, „Влітку“ розривають зачаровані кола психологічної недостатності, відкидаючи ступнево психічні „гальма“: зайвий інтелектуалізм (не зупиняючись перед „некоректністю“, яку з

приводу „Царства розуму“ закидають авторіві М. Степняк та Гр. Майфет), націоналістичну естетику (некоректно згадавши при цьому вуса артільного батька, але міщанську суть цієї естетики викривши)*, спокусу самотности (для таких випадків є спорт, але автор кається, що некоректно позичив у тов. Дикого цілий рядок про вельосипед), нарешті, робітню відірваність од глибшого за книжку життя (намітивши інший тонус інтелігентської праці, але мимохідь некоректно виправивши відомий одеський пейзаж П. Тичини).

Принцип соціальної льокальності вимагає від автора адекватно відтворити однобічну складність поетизованої психо-ідеології, піддавши її тут не гострому засудові (як у „Блакитній жалобі“, закінченій присудом: розстріл!) і не призириловому цинуванню (доречному в схемах та діагнозах „Об'єктивної лірики“, скерованих на „дрібненьких людей“), а в дружній, хоч і недвозначно, безцеремонно рішучій критиці, що не спияється й перед враженням „некоректності“. Співчутлива іронія „Мого письма“ („а над усім крізь хмари погляд уважний, іронічний, — твій“) тут уже неприпустима, бо її завдання допомагати активності, скеровуючи її, а тут треба активність розв'язати, подолати замкнену в собі пасивістичність (відбиту через стилістичну песейстичність). „Узьмінь“ показує кілька шляхів такого визволення, відтворюючи при цьому його складну ритміку і контрастно демонструє ті мертві тупці, куди може забрести симпатичний герой цієї збірки, коли:

„За містом степовим останні жовті айстри
На вічну честь життя цитриново умруть**,
І вкрив сніговий, блискучий алябастер
Шлях до садку хрестів, заосенілу путь“.

(21 стор.)

Тема — подолати, визволитись — визначає висхідну ритмотональну лінію цілій збірки, та кожний її поезії (зверни увагу на кінцівки всіх „Осінніх етюдів“). Цього мажорного мінору, можливого лише при скрайньому вмотивованому напруженні конкретного-змістових образів, рівночасно затриманому підвищенням інтелектуальним навантаженням, досягти було надзвичайно тяжко (треба було і берегти, і порушувати рівночасно художню рівновагу).

Завжди перевіряючи гармонію альгеброю (і навпаки), автор використовує також, звичайно при нагоді, і незграбну

* Це побачив навіть Г. Майфет у своїй критико-бібліографічній статті „М. Доленго“ („Життя й Рев.“, № 5), визначивши, звичайно, по-своєму.

** З контексту можна зрозуміти, що ці „айстри“ є дикі, степові квіти, ніколи від Олеся не оспівувані. Вони вмирають не бідо, а жовто, цитриново, тобто, рослинною мовою, шляхетно.

організацію наголосів та інверсій, не зупиняючись навіть перед такими огріхами, як у „Прозі“:

„Із чийхсь до кісток схудлих рук
Тоскно випали виклики грому“.

З загального анапестичного бігу цей образ випадає, тому метрична некоректність тут конче потрібна, з тих саме причин, що призвели і до згадуваних ідейно-змістових „некоректностей“. Незграбність, як така, ще не становить ні позитивної, ні негативної художньої ознаки. Але цікаво зауважити, що така некоректність викликає з боку певної читачівської групи гостру реакцію (відбиту в критичному цінуванні відповідних місць у М. Степняка та Гр. Майфета). Очевидно, вжиті тут дисонанси впливають, функціонально важать (ідейно змістова „некоректність“, як спосіб впливу, через викликану в психіці читача негативну реакцію, властива ще публіцистичним поезіям П. Тичини, становлячи один із нерозгаданих виробничих секретів його складної поетики).

Типологічна частина „Триптиху“, тематично рівнозначна портретам „Litterae“, розкладає дію роману на низку статичних моментів, але в середині кожного такого моменту, в кожній частині кола образ розгортається динамічно, вичерпуючи в русі свою динаміку до краю. Мета — дати типову постать, як закінчений або й скінчений наслідок завершеного суспільного процесу, самого процесу не малюючи, бо він і без авторових поезій добре відомий („Ох, це все — дрібна буржуазія, а що далі — дивись у підручник“).

Другий портрет „Мідного кола“ поза межі, визначені цитованою в дужках формулою, звичайно, виходить, хоч він теж підлягає критиці. Тут було виключно важко поєднати інтимний тон викладу з науково-подібно проробленою типовістю портрету, зберігаючи характерологічну ритміку та лексику при кожному портреті. Рямці малої форми примушували надто старанно добирати характерологічні риси, а повторення того ж таки тематичного мотиву виявлене зовні повторенням тієї ж строфічної форми, вимагало щоразу нового конкретно-змістового образу, виявленого в іншому стилістичному контексті. Між трьома образами кожного кола треба було виявити взаємовідносини, використавши форму тріади, і так само розмістити самі кола на вищому рівні художнього узагальнення. Виявляючи емоційне ставлення до кожного образу, емоцію треба було провести через призму дисциплінованої інтелектуальності, властивій героєві „Узьміню“* і при цьому ще раз по-новому підкреслити конфлікт поміж ідеологією та

* Сам автор за цього героя багато легковажніший.

психологією. Загальна формула конфлікту закінчує „Золоте коло“:

„За минуле — нагорода — кара.
І мені: останнім боєм тям,
Що мистецтво є жива примара,
Набудова біла над життям“.

(26 стор.)

Наведені рядки примушують нас пригадати І. Франка заповіт поетові:

„Поете, тям, зазнати маєш ти
Всіх мук буття, всіх болів і унижень,
Заким дійдеш до світлої мети.
Поете, тям, лиш в сфері мрій, привиджень,
Ілюзій і оман твій рай цвіте,
А геній твій, то міць сугестій, зближень“.

Як пояснює далі сам І. Франко, в його заповіті немає ніякого песимізму (більше тільки „фізіологія“, а песимізм явище ідеологічне).

Автора, з приводу „Узьмїну“, хвалено (і лаяно) за те, що він, мовляв, збагачує поетичну мову, заводячи до неї наукові та філософські терміни. Автор іде тут слідом за класичною традицією Т. Шевченка та І. Франка (зверни увагу на лексику наведеного уривку „Із книги Кааф“), отже хвали та догани за реформування поетичної лексики просить переадресувати. Щоправда, він заводить до ліричного вжитку деякі історико-матеріалістичні терміни (мистецтво-набудова, дрібнабуржуазія і т. ін.). Цього класики не робили, бо не знали...

Мабуть, варта уваги спроба матеріалістичного трактування історико-філософської теми в ксенії „Царство розуму“, присвяченій Гегелеві (відомо, що Маркс писав замолоду епіграми на Гегеля, здається, не дуже „коректні“), для української поезії ніби перша.

Щодо характеру композиції, кожна з цих чотирьох книжок специфічна: „Блакитна жалоба“ побудована за принципом перспективної понарами, „Руда земля“ — за принципом, не дурно позбавленого переспективи лубка, „Litterae“ — з одного боку роман, а з іншого — це картина в насичених фарбах (підчас писання автор захоплювався вивченням образотворчого мистецтва), „Узьмін“ — ліроепічна поема, орієнтована на музичну форму. Такої композиції потребував характер теми та її викладу в кожній книжці.

* * *

Загальну тему повинні були завершити книжки, присвячені технічній інтелігенції. Їх дві: мальовнича й філософська, „Зро-сло на камені“ та соціографічна „Фото-лірика“ (ще не видана, але більшою частиною видрукована по різних часописах).

В „Зросло на камені“ увагу перенесено з так званого внутрішнього світу на зовнішнє оточення, але таке перенесення править і тут за спосіб характеризувати психо-ідеологію, звичайно цілком неподібну до тієї, що в „Узьміні“, але теж іще неповну. Перші два розділи — „Позапляновий цикл“ та „Прості поезії“ поширюють ту ж таки тему в двох плянах (історичному — перший та в сучасному — другий) від особистих мотивів через побутів до перспективних узагальнень. „Шаржована лірика“ тему конкретизує на матеріалі літературної самокритики, переходячи від ширших ідейно-змістових образів до дрібніших зауважень: „Зелене тло“* сциєнтистично розробляє і радикально переробляє старовинну тему українського краєвиду в пляні однієї з галузей технічно-інтелігентської праці, йдучи за районізацією УСРР — із північного заходу на південний схід. „Людська подоба“ трактує соціальні перспективи (від малпи до надлюдини), намагаючись поєднати патетику з інтимним по-товариському тоном. Кожний розділ має контрастувати з попереднім тематично, і контраст повинен бути читачеві зовсім несподіваний, але внутрішньо підготований в попередньому розділі.

Автор не має ніяких підстав цю збірку вважати за художньо-гіршу від попередніх, а читачеві вона цікавіша за „Узьмін“, бо її можна дивитись, а той треба слухати. Вона, як і попередні, теж становить собою художню цілість, книгу, хоч окремі її мотиви може й надто різноманітні, були поєднані тут не сюжетно, а тонально. На композиції збірки відбилися впливи кіно-мистецтва: швидка зміна антитетичних мотивів, своєрідні аспекти в спогляданні, наростання однієї теми і наплив другої, просвічування одного оточення крізь друге, різні пляни в фотографічно-точному пейзажі, брак психологічної мотивації тощо.

Тимчасом „Фото-лірика“ переходить до відображення ширших картин суспільного життя (що їх автор називає „соціальними пейзажами“), характеризуючи поруч окремі персонажі за їх виробничою та політичною ролю і вичерпує, приступну авторові лірично, інтелігентську тематику, вичерпавши також і патос віддалення автора від героя, рушійну суперечність цієї лірики. „Фото-лірика“ заводить до лірики зовсім „антипоетичні“ прозові та публіцистичні жанри („Схема роману“, „Розділ із повісті“, „Вступ до поеми“, начерк „Мандрівні

* Мотив „Зеленого тла“ саме для „Зросло на камені“ подає Л. Українка:

Камінь пробила вона, той камінь, що все переміг —

Квітку ту вчені люди зовуть „Saxi fraga“.

Нам, поетам, годиться назвати її „ламікамінь“

І шанувати її більше од пишного лавру.

нотатки", просто газета „№ 106“ і т. ін.), уникаючи багатобарвності й тематичної різноманітності, властивих „Зросло на камені“, намагаючись дійти фабульної цільності.

З приводу „Зросло на камені“ критика зняла чимало дискусійних питань, де моя збірка правила не стільки за матеріал до об'єктивної аналізи, скільки за привід для пропаганди власних поглядів критика на поезію. Об'єктивний тон розглядової поезії становив оригінальний контраст до суб'єктивно-ліричного піднесення сливе всіх статей та рецензій, присвячених цій поезії (більш-менш об'єктивна виглядає рецензія Л. Старинкевич — „Красное слово“). Сперечатися з критиком, коли він відчув у собі суб'єктивно-соціалогічного лірика, справа дуже невдячна і я до неї не беруся. Критика марксистська про мою поезію досі не висловлювалась, отже погоджуватись мені ще нема з ким. До того ж про мою поезію висловлено ряд таких думок, що в них кожна заперечує кожну*.

Можна, здається, втім припустити, що об'єктивна наявність численних і пристрасних відгуків на цю поезію доводить її актуальність, принаймні для сучасного інтелігентського читача. Як свідчення про зацікавленість цього читача, саме такі відгуки мають вагу. Характер оцінювання з його негациями та ухвалями тут просто знаменний. Звичайно, в статтях М. Степняка, Гр. Майфета, в рецензії В. Державіна поза всім тим можна знайти деякі елементи аналізу наукової, не жаль надто ще односторонні та плутані, особливо в галузі „впливології“; приміром, Гр. Майфет визнає М. Доленга за Пастернакового епігона, не потурбувавшись навіть порівняти самі матеріали, а виключно на підставі цілком перекрученої думки М. Степняка. Рівночасно самого Б. Пастернака одноголосно зараховано до школи В. Хлебнікова, куди він не належить ні за соціальними, ні навіть за формально-стилістичними ознаками.

Починають, з легкої руки Степнякової, „словесну“ школу в українській радянській поезії з М. Доленга, хоч „словесну“ поетику школи Хлебнікова прищепили на українському ґрунті ще р. 1922 М. Йогансен із М. Хвильовим (див. „Шляхи Мистецтва“, де є навіть теоретична аргументація за таку поетику), тимчасом, як автор пішов зовсім іншим шляхом логічно-змістової поезії, цілком антитетичним також емоційному інтуїтивізмowi раннього Пастернака (теж знайшли подібність).

Разом із тим забули критики про Павла Савченка та Євгена Григорука, що з ними Доленгова поезія зв'язана лінією літературної генеалогії. Нічого, звичайно, не чули про такого руського поета С. Стрибожича, що його книжка „Рябины гроздьа“ (1916 р.) справила на автора колись великий вплив. Про вплив класиків, що на їхніх зразках (І. Франко,

* ... в того ж таки критика.

Леся Українка, Ф. Тютчев, Є. Барятинський) автор виховувався, не було мови. Не згадано також деякого впливу французької поезії (Е. Вергарна, С. Мальярме, Р. Гіль, дещо Ередіе).

Загалом помічали впливи, яких не було, але яких вимагає сучасна мода, а наявні — обминали, очевидячки, саме тому, що вони тут наявні в знятій, радикально переробленій формі. Авторова, як йому здається, поезія зовсім не така вже страва, щоб у ній знаходити неперетравлені впливи*. З іншого боку, звичайно, щось робити можна лише на ґрунті якихсь попередніх досягнень, що їх грамотний поет повинен уміти використати. Передусім автор користався з живої мови, фольклору (не пісенного), позалітературних жанрів тощо.

Питання про те, чи має даний поет, хоча б і М. Доленго, свій власний, самостійний і недоторканий стиль, ніяк не можна розв'язувати в пляні дрібновласницької ідеології. Стилі в марксистській критиці — знаціоналізовані, на них немає права індивідуальної власности.

В галузі літературної морфології наших критиків постійно плутає те, що вони не розуміють якісної різниці поміж стилем та стилістикою. Автор подав у збірці „Зросло на камені“ такий елементарний, учбовий приклад до цієї різниці:

„Хвилюється море,
Хвилинється день
(Крізь сон, крізь прозоре
Безмежне ніде)“.

В. Державін, а за ним інші, одноголосно визнали цю поезію „Ніч“ за витримано-символічну і символістичну, на підставі замкненого в дужки образу. Ще б пак, у самого навіть автора в символістичній (псевдо) „Блакитній жалобі“ сказано „Країна вічного ніде“. Ціла справа в тому, що між „ніде“ першим та „ніде“ другим є одна дрібнісінька, змістова, а не формальна різниця (Л. Толстой казав колись, що ціле містечтво полягає в цьому „ледве-ледве“): „ніде“ друге не має й не може прибрати реального й літературного сенсу (має сенс алегоричний), а „ніде“ перше в натуралістичній картині сну має певне й цілком реальне значення: позначає той відомий факт, що суб'єкт у сні бачить просторінь, беріг, море, яких насправді перед ним немає ніде, вони являють не дійсність, а відбиток дійсности в уяві людини, що спить не символістичним, а цілком фізіологічним сном.

* Їх не треба плутати з випадками одвертого переосмислювання навесених чужих впливів або тематичних мотивів: канонізований в класичній ще ліриці спосіб.

Отже, проведено демістифікацію символістичного „сну“ та схематистичного „ніде“, а разом із тим переведено зв'язаний з цими словами стилістичний комплекс до зовсім іншої стилевої системи. Звиклий до ідеалістичної поезії читач (критик) зустрічає старих знайомих (сон... ніде...) і моментально пов'язує з ними старі, обридлі вже йому символістичні асоціації, проминаючи контекст, хоч поза контекстом ніяке слово стилевого значення не має. Ефект полягає в тому, що до контексту повернутись таки треба.

Автора дещо здивувала негачія „Зеленого тла“, що його критика виявила нахил зачислити до явищ позалітературних. М. Степняк навіть висловив авторові співчуття з приводу того, що навряд чи тендітна форма лірики витримає вагу пропагованих і в „Зеленому тлі“ істин марксизму та дарвінізму. Тут, поперше, знов непорозуміння. Автор показує з агітаційною, звичайно, метою, краєвиди, а не переказує істини, відомі й без нього. Інша справа, що він уміє дивитись очима марксиста й дарвініста, а не містика-пантеїста. Тільки він тут рішуче не розуміє, чому саме перші „очі“ роковано антипоетичні, а другі—завжди поетичні...

Тимчасом, з приводу „Лісової стрічки“, однієї з попередніх до „Зеленого тла“ поезій, вміщеної в „Litterae“, Гр. Мейфет висловлює таку захоплену думку:

„Ця річ силою ліпки наближається до найкращих пейзажів П. Тичини з тою вельми істотною різницею, що імпресіонізм Тичини замінено тут безжально (!!) матеріялістичним висновком біолога“.

Захопившись, критик припускає таку нісенітницю, як заміна імпресіонізму... висновком — хоча б і біолога. Автор гадає, між іншим, що „сила ліпки“, на жаль, не була досі властива ні йому, ні Тичині*... П. Тичині властива інша сила — сила обуреного вислову. Свої пейзажі П. Тичина писав замолоду не стільки в символістичному дусі, скільки просто за перевіреним рецептом містично-філософського ділання, що його французькі символісти пристосували до потреб поетичних і спопуляризувавши, поширили аж до меж української поезії. Ліс, скажімо, можна описувати зовні, який його бачиш голим оком, а можна підійти глибше до того ж таки лісу, відчуті його в собі, а себе в ньому („Індивідуальна істота, таким чином засвоїла ліс, передумала його, одну мить жила його життям“—де Візан, цитую за М. Калиновичем). Характер образів поетичних буде звичайно, в обох випадках неоднаковий і залежатиме від ідейного настановлення на дійсність. П. Тичина 1915 року творив поетичні образи природи саме за

* Таку силу в нас виявляє М. Бажан.

другою породою (відмінно від М. Рильського, що йшов за першою). Отже, в нього й виходило:

„Отак роки, отак без краю
На струмках вічності перебираю
Я, одинокая верба“.

М. Йогансен* ще за наших років малює природу в тому ж таки приблизно дусі, хоч і без застарілої натеper урочистости (стилістичну різницю тут обминаємо):

„Ось іду по рейді і хитаюся
Чи дійду до краю, чи впаду,
Ліс ліворуч, мов зелений заєць,
Задивився на мою ходу“.

Тимчасом тут ніби лише дві можливості, антитетичні одна до одної: або спокійно малювати зовні, або схвильовано персоніфікувати, антропоморфізувати природу „зсередини“, твердо, проте, знаючи, що ти не верба, а ліс не заєць. Компромісно єднати обидва способи, звичайно, теж можна, єднаючи хиби обох способів і втрачаючи досягнення кожного з них. Можна завести до поезії з приводу лісу дарвіністичні міркування. Автор цього не робить, але робив І. Франко:

„Той ліс — зразок ще первісного світа,
Де нікому природу маскувати;
Морозом бита, ярим сонцем гріта,
Вона лиш те живить, що має міць тривати.
У всю красу, у весь свій страх одіта,—
Однако їй кортить і руйнувати.
Життя і смерть тут ходять без розлуки,
Крик розкоші й важкі конання муки“.

(„Пролог“)

Великий письменник викладає тут дуже правильні думки, але самого лісу, образу його не показує, показуючи натомисть відомий ідеалістичний персонаж — персоніфіковану природу. Виходить, що поезія ніби безсила відобразити ліс більш-менш адекватно в динаміці його розвитку, а може лише переказати своє зорове враження від нього, або ж викласти свої, скажімо, дуже поетичні та цілком суб'єктивні почування в лісі чи свої доволі об'єктивні, але позапоетичні думки про ліс. Тимчасом такий агноцистичний висновок, як завжди, і тут передчасний, бо справа полягає не в іманентних властивостях поезії, а в неправильному ідейному настановленні самих поетів на лісову дійсність. Треба** ліс так показати,

* Обидва уривки, звичайно, дуже гарні та поетичні, але вони об'єктивно не правдиві — єдина їхня хиба (х у д о ж н я).

** Хоча б тільки тому, що пролетаріят зацікавлений в об'єктивно правдивому відтворенні дійсності не лише в поняттях, а і в образах.

щоб він у поезії жив сам, а не ненька-природа за нього, своїм, а не ілюзорним людським життям, хоч би яке воно було поетичне. Що ж, спробуємо:

„Хлорофілового життя
Невтомний, зелений спокій
Зависає, тяжить і тягне,
Відбуваючи сонцеві строк“.

(„З. н. К.“, 62 ст.)

Тут ліс переміг у боротьбі за існування (автор цього не каже, читач сам бачить); далі на південь ми його бачимо переможеного:

„В облозі гай, у балці, наче в шанцях,
Покривлено та виснажено дуб.
Злетить листок сумним листом од бранця
В дерзку траву, в держкий осінній дум“.

(„З. н. К.“, 63 ст.)

Порівняти лісове з людським, на забуваючи і показуючи різницю, звичайно при нагоді, можна; автор, при нагоді, використовує ще й надавання іншого відтінку значенню людського дієвого слова, прикладеного до поетичного опису природного явища. Але тут уже технічні, стилістичні труднощі; основне — принцип — знайдено, і дальша його доля залежить од авторового хисту.

В кожному разі приклавши до цієї, ніби нерозв'язаної справи, замість решток містичного, трохи діалектичного мислення, ми дістали, не порушуючи специфічності поезії, новий для поетичного об'єкту тип образу, а він має перед наведеним попереду, принаймні, ту перевагу, що є цілком свіжий, не заяложений, тимчасом як до кожного з наведених легко було б навести ще цілу порівняльну літературу.

Тема природи, як завжди в літературі, і в автора є підпорядкована іншим соціальним темам, що їй не заважає набирати відносної самостійності. До речі, в малій „енгармонійній“ строфічній формі „Зеленого тла“ та попередніх розділів автор орієнтувався не на форму Тичинівського циклу „Енгармонійне“, а безпосередньо на японську „танку“.

Поезію „Афіша“ за „Litterae“:

„Укропера весни. Гастролі солов'я,
Хор жаб'ячий ідиртує місяць.
І подошовий бруд порожні ноги місяць.
Серед зелених декорацій — я!“

визнали критики за класичний вияв „пастернакипи“ без дальших пояснень. Тимчасом, основний образ її має явно симво-

лістичне походження, відштовхуючись од відомої, свого часу поезії Ф. Сологуба:

„И вдруг декорацией плоской
Мне все показалось тогда.
Заря протянулась полоской
И блестящей блеснула звезда“.

Поезія має завдання жартома демістифікувати символізацію природи в образі храму, або — пізніша варіяція — храму мистецтва, театру. Метонімія „порожні ноги“ походить од фольклорного мотиву: голова порожня, бо на ній немає шапки. „Укропера“ — термін, що надає образів радянського української локальності; було спочатку „держопера“, але, з причин зрозумілих, це змінено. Пастернаком тут і не пахне. Цей поет уславився своєю оригінальною синтаксою *. По-лемічний термін „пастернакип“ (крім поетичної „пастернакипи“ ще критична „пастернакоманія“), побудований, між іншим, цілком у дусі „словесної“ поетики, позначає, цілком точно, лише запозичення ходів цієї синтакси, бо вона паралогічна, а конструктивісти агітують за логічність поезії, в чому автор із ними погоджується.

Асоціативний зв'язок поміж тематичними мотивами поезії в Б. Пастернака йде не від слова, а від емоційного спомину до емоційного враження та назад, пропускаючи проміжні ланки, як добре відомі уявленій співбесідниці, бо лірика його діалогічна (моя — монологічна). Б. Пастернак іноді використовує подвійне значення слова:

„А пока не разбудят, любимую трогать
Так, как мне, не дано никому.
Как я трогал тебя. Даже губ моих медью
Трогал так, как трагедией трогают зал“.

Але це використання має явний характер гри на милій і тому повторюваний „двусмысленности“ й не має логічного, пізнавального значення. Цього способу, не кількозначного, а „двусмысленного“ вислову автор колись теж уживав рр. 1915 — 1916, тобто, коли Пастернака ще не було на світі (написав тоді, приміром, елегійно-кохальну поезійку, побудовану саме на тому, що „надія“ — „надійка“ може позначати і жіноче ім'я, і почуття, а вони обоє можуть померти — в літеральному і в алегоричному сенсі цього сумного слова), але потім одкинув, як надто примітивний. Отже, кількознач-

* Не така вже є оригінальна, коли взяти на увагу синтаксу В. Нарбута, раннього Г. Петнікова та ще деяких призабутих поетів. Б. Пастернак лише удосконалив цей колективний твір. І в його творчості можна знайти, скільки хочете, „впливів“, не завжди навіть цілком перетравлених. Це все звичайно, ніяк не заважає Б. Пастернакові бути видатним і цікавим.

ність обов'язково не повторюваних висловів у такому, приміром, образі:

„Там, де праця — подвійно солона,
А крізь вічка у неводі — світ,
Підносить морська насолода
Схвилюваний голос свій“, —

становить собою істотно інше якісне стилеве й стилістичне явище, ніж наведений у Б. Пастернака порівняльний приклад, до того ж багато складніше. Аналогічних йому прикладів у поезії Б. Пастернака автор не знайшов, але Пастернакова поетика, не дуже ощаджуючи слово, і не потребує від слова такого виконання змістових обов'язків „по сполученню“.

З іншого боку, характерних для раннього Пастернака каламбурних образів типу „шел дождь и два студента“, „пил чай с сахаром и удовольствием“ або:

„Но бросьтесь, будьте так добры,
Не врозь, так в реку, как хотите“.

(„Две книги“, 32 ст.)

не вживає вже автор (але практикує М. Гаско), бо вони просто не можуть справити серйозного враження (в цитованій поезії Б. Пастернак сміється).

Звукові асоціації поміж словами зустрічаються, звичайно, і в Б. Пастернака, і в М. Доленга*, і в усіх поетів, що не відкидають у вірші внутрішньої рими, бо така рима вже сама, автоматично тягне такі асоціації. В автора вони мають не орнаментальне значення, а чималу змістову вагу. Цікавлячись таким питанням, як той чи той поет використовує загально вживаний в сучасній йому поезії спосіб, треба звертати увагу не на саму його (способу) наявність, бо вона сама собою нічого не скаже, а на змістову функцію цього способу. Авторів, приміром, у поезії „Ескіз“ треба було сказати:

„Пішла на зломи чи на змови“

(„З н. К“, 24 ст.)

Бо коли вона пішла на зломи, то це особиста її справа, а коли на змови, то справа набирає вже політичної ваги, що далі й виявляється докладніше:

„Пригадуючи образ давній,
Образ і зрад минулу хіть,
Рахую перші вільні травні
Не мимохідь, а мимохить“.

Образ спроектовано на тло перших років революції. До змов приєднуються в образі — образи та зради, що вже по-

* Знов таки з 1915 — 16 рр.

винні мати (не лише) політичний сенс. Образ набирає, зберігаючи свою єдність, подвійного значення, і в ньому вже легко пізнати не лише хитливу жінку, але також і представницю хитливої політичної партії, що заважала першим вільним травням. Останні два рядки строфи дають антитезу до перших двох і підкреслюють цю антитезу, підкресливши важливу змістову різницю поміж подібним звуковим складом, але теж не тотожними словами „мимохідь“ і „мимохить“. Образ розвивається, проте, далі — єдиний у двох плянах:

„Твоїх очей торкнулась осінь.
Червоний символ. Жовтий день.
Тоді. В росі. А може й досі —
Невірне: до бузкове: десь...”

Героїня стає нова, але в новому триває, в знятому вигляді, старе. Загалом, узявши за вихідну точку естетний образ М. Рильського (потрібний тут, щоб стилістично віддати враження давнини):

„Ми йшли у городі чужому
В непевній фіялковій млі“, —

— автор цей образ, поперше, соціологізував, а, подруге, викрив його динаміку, примусив його розгорнутись — за принципами діалектичного розгортання.

Виник новий тип образу, як і в розділі „Зелене тло“, через істотно інше ідейне трактування „заялозеної“ теми — розлука. Ненаведені перші рядки „Ескізу“ мотивують дальшу поведінку героїні, детермінують соціологію образу. А з усім тим автор тут знов таки нічого не переказує, лише показує, мислячи ідею в образах, побудованих саме так, щоб вони відтворювали об'єкт у русі, в зміні, в процесі*.

Отже, автор не боїться того, що його прирівняють до якогось сучасного руського чи українського поета**, хоч і його, звичайно, іноді дратує це обов'язкове намагання для кожного видатного руського літературного явища знайти українську іпостась, забуваючи про невідхильно наявну тут

* Тобто, він навіть не гадає, а просто напевно знає, що його змістова поетика органічно виросла в процесі його розвитку на своєрідну цілість: велику там чи малу — автора, за Бальмонтовим і Тичининим прикладом, це не обходить.

** Звичайно, цю різницю критикові знайти важко, коли він не знає як слід української і руської поезії. Зокрема, для „словесної“ поезії в українській та руській літературах така істотна різниця просто немунуча вже через надто неподібну історію літературного розвитку обох мов. В українській літературній мові, яку саме за радянського часу треба було ще упорядковувати, навряд чи можливі були тенденції до розкладу слова та синтакси, виявлені в руському футуризмі.

ріжницю, пояснювану і конкретним українським оточенням, і нашою минулою спадщиною.

Що дратує і примушує почувати свою недостатність, так це недосягнена цільність класичної лірики. Але перейти класичні зразки можна лише на базі цільного пролетарського стилю, до якого авторові ще далеко, хоч він і намагається вперто просуватись до цього діалектичного стилю, бо тільки в такому стилі він міг би завершити свою поетичну працю — за пляном.