

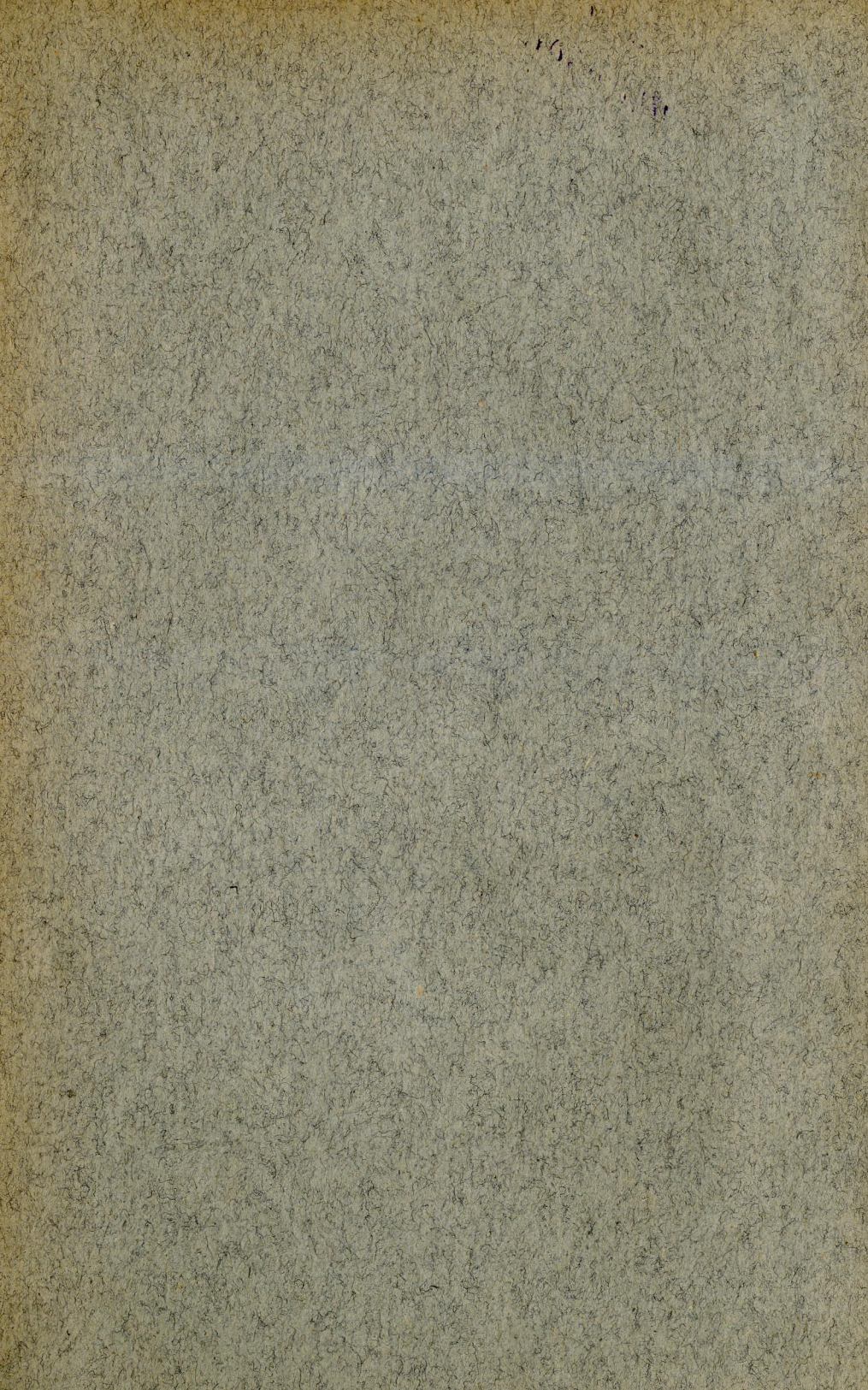
БІБЛІОТЕКА

Ж 5.876

1928 1

БІБЛІОТЕКА
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА
імені
ШЕВЧЕНКА
У ЛЬВОВІ.

Ч. **17619** / 1928, I.



17619

Книжка I

Січень, 1928

ЖИТТЯ Й РЕВОЛЮЦІЯ

МІСЯЧНИК

І Багрянний. Далечинь. О. Слісаренко. Мій брат. С. Бен. День, як глибока криниця... Чи не сніг... М. Кутинський. Остання видра. Г. Коляда. Ти прийшла... Д. Тась. Сад. Я. Жарко. З єгипетського циклу. О. Кобилянська. Автобіографія. К. Берковіч. Щастя.

Д. Загул. Дорога до мети. Гр. Майфет. Аналіз детективної новелі. Д. Гофштейн. Про „київський“ період у новій єврейській літературі. С. Родзевич. Еміль Золя та французький реалізм XIX віку. Ю. Михайлів. Григорій Дядченко. М. Грінченко. „Тарас Бульба“ М. Лисенка. М. Рашів. Чотири листи М. Коцюбинського.

Нотатки: М. Бажан. Звенигора.

Бібліографія: Н. Забіла. Далекий край.—Г. Майфет. В. Яблуненко. Над Дністром.—В. Чапля. О. Кониський. Вибрані твори.—Г. Оришкевич. О. Кобилянська. В неділю рано зілля копала.—Г. Кирилюк. Г. Брасюк. В потоках.—В. Покальчук. Д. Тась. Ведмеді танцюють.—А. Вадимів. А. Пушкин. Вибрані твори.—С. Родзевич.



№ 1

(№ 1)

ЖИТТЯ Й РЕВОЛЮЦІЯ

МІСЯЧНИК

КНИЖКА I, СІЧЕНЬ 1928

17619

ВИДАННЯ РІК ЧЕТВЕРТИЙ



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

Львівська державна
наукова бібліотека

№ п 0770618

Київськ. Окрліт № 3621.
Держ. Трест „Київ-Друк“,
1-ша фото-літо-друкарня
Замовлення № 660—3000.

Остання видра.

1.

Між трьома селами—Журбиною, Збуринцями та Пузівкою,—утворив Тікич затишний куток—озеро. Воно одним берегом сягало аж до Соколової могили, а другий берег, стрімкий і скелистий, підходив до стародавньої греблі, що перегороджували Тікич в узькому річищі й кидали воду на лотоки древнього, похмурого млина.

На лотоках та на кам'яних порогах нижче греблі гула й біснувалася, вкриваючись кучерявою білою піною, звільнена вода,—а в озері спокійним свічадом лежала вогка просторінь і часом лише хлюпне сонна хвилька під енергійним стрибком пустотливої рибини.

В озері вода була не глибока, дно тванисте, з трьох боків берег дуже скотистий і лише під скелистим берегом швидка течія одвоювала в очеретів чисте плесо, а всюди инде по озері ріс очерет з рогозою то куп'ям, то просто з дна витикаючись.

Чисте плесо було й навкруги острова, що містився саме посеред озера. На острові було своє царство: росли дерева, кущі, як і всюди на озері очерет, рогоза, осока, а в одному місці, від підземного могутнього джерела, навіть утворилось окреме озерце із своїм куп'ям, кущами та протокою до Тікича.

Це озерце було надзвичайно затишним куточком, бо навіть взимку, коли Тікич увесь залазив під грубу, жорстку, але теплу шкіру,—пройти сюди до самої середини озерця не можна було. Куп'я так захищало й зогрівало джерело, що вода тут ніколи надовго не замерзала. Коли сміливець який хотів обшукати це місце, то завалювався, ляпався в мокрому снігу й вивернутій твані, лаявся, як уже сам хотів, і обходив берегом до материкового льоду.

З давніх-давен тут водилися видри. Колись, не так-то вже й давно, видр у Тікичі було повно аж від Сабрівки до Карого, але згодом їх винищили. Тільки в цьому недосяжному куточку залишилася одна стара видра.

Темно-бура, голова довгасто-кругла, круглувата морда, маленькі очки, вуха майже зовсім заховані в шерсті, з хвостом довгим і круглим, на маленьких ногах—вона швидко вигиналась гадюкою на сухопутті,

а коли допадалась до води, то тут уже почувала себе зовсім, як дома: не було рибини, щоб врятувалася, коли дуже метрове створіння, метке й бистре, як блискавка, в'юном ганялося за жертвою. Лише стомившись на хвилину, відра виставляла через де-який час морду з води, щоб дихнути свіжим повітрям.

Жилося видрі спокійно й ситно. Риби та раків було досить, часом можна було поживитись і птицею, а турбот було мало. Рідко-коли заглядали люди до її нори, бо тут мало було для них цікавого, а хлопчак не зважувалось довго поратися в такому дикому місці, особливо після того, як Охрім, збуринський раколов та самогонник, клявся й божився, що бачив коло озерця круглоголового нечистого, хоч і без ріг, але такого паскудного, що й дивитися гидко. Можна було перелякатися, почувши на озерці чудні звуки, бо, коли відра мала гарний настрій, то чудно хіхотала на своїй улюбленій високій купині, а звук цей в такому місці міг підняти шапку на голові й у першого сміливця. Коли-ж надходив час кохання, то відра, томлячись в самотності, висистувала гучно й мелодійно, нюшила навкруги повітря, задираючи голову, але самця ніде поблизу не було, бажання спадало й надходили будні.

Звичайно відра відпочивала вдень, а вночі, особливо коли світив ясний місяць, вона виходила на полювання, ганялася за рибою, вибирала жирних клешоногих раків і гралася з ними на березі до-схочу. Раків у озері було безліч: мілка вода, що легко прогрівається сонцем, тванисте дно, скотистий берег із соковитою, буйною травою,—все сприяло їхньому розмноженню.

Наполюється відра, ляже спочить в тиху ніч на купині і серед звичних болотяних шумів почує шелест широкий і нестримний, наче дощ набіглий,—це раки лавою сунуть із води на берег і як справжні косарі з лускотом стинають берегову траву.

Що було за озерцем,—видра не знала та й не цікавилась. Її обходило тільки те, що близько торкалося її життя, а цього було не багато.

Проте, чула вона далекий відгомін людського життя з трьох берегів озера, чула якимись днями увечері чудні металеві звуки, що котилися над водою протяжисто й сумно, долітало мекання овець, рев худоби, ночами розлягалися буйні пісні з реготом і ухиканням, а задумливими вечорами та тихими принишклими ночами сумні тони дзвінких голосів родили тугу в очеретах, і видрі робилося тоскно; вона заплющувала очі, ховала вуха під складку шкіряну й прикидалася, наче спить.

2.

Рідко коли бачила відра людей. Хіба взимку близько підійде хтось з тих, що нишпорить усюди, де-б кращого очерету вкосити без панського побережника, або навіть деревину крадькома зняти.

Аж ось одного літнього ранку видру розбудив гомін людський та важкі кроки над її норою. Вона прислухалася довго й уважно, серце їй билось передчуттям незвичайних подій, проте більше вона нічого не вчула. Тоді видра спустилася до виходу, що був у озерці під водою. Вона виринула в осочі коло своєї купини й прислухалась. Тріщало на горбку сухе гілля, притишено гомоніли люди, чути було дим. Згодом усе затихло.

Видра обережно сп'ялася на високу купину й поглянула на горбок. Просто перед нею сидів чоловік у жовто-брудних штанах, без чобіт, а в руках тримав сорочку. Раз-по-раз він хапав щось пальцями в сорочці й клав у сірникову коробку. На голові шапки не було й вітер кошлатив, граючись, чималого чуба. На шії біле тіло різко відділялось від засмаглого.

Чоловік щось мугикав благодушно й вигрівав голу спину на сонці, коли раптом підвів очі на купину: темно-бура, кругла морда з білими плямками на підборідді, з маленькими круглими вухами майнула марою, і щось булькнуло у воду. Чоловік інстинктивно лапнув коло себе.

— Оверко, Оверко. Нечиста сила.

— Що ти плетеш?

— Та, їй-пра, якесь диво. Я ще такого й не бачив. Дай-но сюди гвинтовку, я його встрілю.

— Чи ти здурів? Дизентир, від людей ховається, а буде стрілянину на якусь пакість розводити.

— А її маму... забувся к чортам... Та що це воно таке було?

— Плюнь. Нащо це ти єгипетських баранів у пуделочко збираєш, на розвід?

— В багаття кину, а то увесь острів запаскудять. Ну й множитись оця сволота.

Видра чула людей здалеку й була дуже обережна, але через де-кілька днів люди зникли й не вернулися. Видра довго прислухалася, придивлялася, але їх і сліду не було. Життя йшло без змін: видра ловила рибу, гралася зі здобиччю, яку їсти вже не хотіла, відпочивала, купалася в прозорій воді озера, вибираючи глибші місця й забула зовсім за одвідини. Коли надійшов час кохання, довго свистіла вона мелодійним свистом, повертала голову на всі боки, але нічого не дочекалася й знову заспокоїлася. Минув рік.

Несподівано осіннього вечора від багатьох ніг застугонів горбок. У норі видриній посипалась зверху земля. Видра була обачна, вона не вилізла на видноту, а прокралася куп'ям і причаїлася біля самого горбка. Гурток хлопців збився тісно, а вище за всіх, на пні, чи-що, стояв безусий,

Життя й Революція—2.

Львівська державна
наукова бібліотека

№ 0740618

з довгим носом, парубок. Свита його була підперезана шкіряним поясом з наганом.

— Сказали, що я отаман, то тепер слухайте: ти, Степане, збереш хлопців за дяковою клунею, ти, Марку, підеш з Тимком і відкопаєш кулемета на цвинтарі коло Бевзової фігури, а я заарештую варту. Тоді всім іти до Ставищ, бо там збираються, переказували. Тільки, хлопці, щоб мені раз-раз. Гайда!

Гурт посунув у темряву, тихо гомонячи. Проривався владно голос парубка з наганом.

Видра дивувалась. Вона сподівалася почути своїх літніх знайомих, але це були зовсім інші: інакше говорили, про інакше думали. Вона незрозуміло мотала головою, то на одне, то на друге вухо натягала шкіряну складку. Їй робилося так безпорадно; щось насувалося незрозуміле й починало її дратувати. Видра зіп'ялася на високий берег і почала шипіти та пирхати сердито, наче залякуючи далекий і незрозумілий світ.

3.

... Зимової днини, коли всяке живе створіння намагається як-менше, як-обережніше ковтати колюче повітря, що з рота повертається клубковою парою,—вони приїхали буйною ватагою, з довгими шликами на шапках, співучі й задавакуваті.

На острові була ще копиця сіна, що стара Самійлиха не спромоглася забрати прошеними кіньми, і ватага підгодувала свої коні. Видра сиділа глибоко в норі й тремтіла увесь час, поки гості хрюскали льодом в замерзлих каложках, весело матюкалися і хвалилися, що в Боколівці ще не бачили жиди такого, як їм покаже батько Вирва...

... Зима тікала квола й задрипана. Тільки ночами ще підсушувала свої брудні подолки й розстеляла їх під лісками, у ровах, у ярах...

Це почалося з ночі. Бахнуло поблизу так, що видрою струснуло, і вона раптом прокинулась. Це не лід моцювався на великому озері, для грому теж ще не час, та й звук ішов якось чудно, разом і горою й низом: вгорі він наче нарастив з вузького в широкий, котився частими, короткими хвилями, а внизу струшував землею. Видра борсалася в кублі, їй страшно було в глибокій норі самій сидіти, але виходити було ще страшніше.

Вибухи не вщухали. Видра, півпритомна від жаху, виповзла на поверхню. Розвиднилось уже добре. Ліворуч навіддалі чорнів лісок, обкиданий ровом. По цей бік його якась дивна річ плювала високо блідим вогнем, підстрибувала й відкочувалась назад, а від цього родились оті жахні звуки. З того боку на лісок розсіпом ішли люди, а ближче за

ровом манячили пригнуті до землі постаті. На полі кохкали густі стуки, а часом торохтіло щось так уперто й погрозливо, що хотілося мимоволі вбрати голову в плечі або й знітитись десь за купиною. Проте, безпосередньої небезпеки видра не почувала й дивилася далі. У людей коло ліска майорів червоний прапор, а в тих, що надходили,—чорний.

Враз стукотіння стихло, дивна потвора перестала плюватися й розкотистий галас досяг до видри. Люди на момент збіглися; тоді червоний прапор зник у ліску, а чорний гордо замайорів на рові, чітко вирізняючись на небі. Видра все дивилася.

Раптом вона примітила на річці під скелистим берегом двох людей, що бігли, схилившись, до чорного прапору. Вони тягли за собою якесь опудало, що дзвінко скреготіло, наче скаржилось на турботи. Ззаду бігло ще де-кілька постатів з чудними киями в руках, шпичастими з одного боку.

Ось вони вискочили на крутий берег, і люди коло ліска їх угледіли й заворушилися. Чорний прапор майнув тривожно й став, наче роздумуючи, а люди з річки присіли на горбку за опудалом, і враз щось заторохкотіло вперто й погрозливо, щось ойкнуло коло чорного прапора і купа людей звідти вростіч кинулась назад. З ліска вирнув червоний прапр. Чорна потвора гримала раз-по-раз, і земля не переставала густі. Видра залізла в нору й тряслася, постогнуючи, а коли трохи стихло, то виповзла знову й побачила, що люди з чорним прапором комашками манячили вдалені, а червоний прапор навздогін посилав стукіт і грім.

4.

Довго хиріла після цих подій стара видра. Їй не смакувала вже найкраща риба, її не приваблювала холодна вода. Самотня лежала вона в своїй сухій норі майже непорушно: шерсть почала лізти з неї жмутами, очі закисло. Ну, а як весна позолотила курячими очками все навкруги, коли поважні жаби посідали на теплому сонці та завели тужливої своєї веснянки, то й видра вилізла погрітись, а тоді прокинулася в неї охота до життя. Все наче знов стало на своє місце й забуло про недавнє минуле. Видра вилиняла, нова гладенька й лиснюча шерсть густо вкрила її тіло. Бадьорість і енергія молодості повернулася в старі м'язи.

Надійшло вже й літо, спокійне, погоже. Каченята, великі й гладкі, вешталися між купя'м і смакували ряску та червоних робачків. Смішно було дивитися, як вони ставали дубала на воді й мололи ніжками, перекидаючись через голову. Ніщо не віщувало нових подій.

Минуло більше, як рік, а видра не бачила цікавих людей і не відчувала їх терпкої присутності. Лише на другу зиму заворушилися навкруги

ці непосидючі істоти. Вони лазили очеретами, перегукувалися з іншими людьми на льоду, ставили якісь віхи, щось міряли, записували, голосно вираховували. Видра так відчувала їхню хазяйську заклопотаність, їхню діловитість, що хотіла бути ближче до них, особливо коли чула веселий сміх. А цей сміх таки частенько лунав тепер на горбку. Раз вона побачила навіть, що людина з маленькими підголеними вусами підтримувала за стан людину зовсім без вусів, яка сміялася дзвінко й пручалася, одхилиючи лице. Повиснувши в дужих руках, вона на хвилину змовкала, а тоді починала проситися:

— Пустіть, Іване Павловичу, пустіть-бо. Ну й інженери тепер пішли, просто на морозі цілуються.

Іван Павлович не пускав, аж поки безвуса людина не виривалася силоміць, а тоді кликав ніжно: «Катруню, не тікай!»

Видра не розуміла такої поведінки людей, але відчувала в них друзів, хотіла познайомитися та не зважалася.

І тільки на весну побачила видра, що життя обплутало її, взяло в коло своїх вимог.

Берегами котилися зойки, в скелях бухали вдари за ударами. На самому Тікичі задерла голову потворна машина. Вона широко, як черепаха,* сиділа на воді, дзьоба з довгою шиєю високо закинула в небо й незримою силою шкреблася в дні річному, випльовуючи болото, пісок, глину. З другого боку озера шаруділи інші машини, неповороткі, широкі, страшні. Коло них вовтузилися заляпані, але веселі люди й керували машинами, що вирізували шматками куп'я й викидали на суходіл сохнути на паливо. Наступ ішов з двох боків.

Згодом видра помітила, що спадає вода. В маленькому озерці, з якого був до її нори вхід, незабаром лишилося води зовсім мало, а між куп'ям і краплі не було. Риба плуталась в кушірі й борсалася, глипаючи зябрами. Раки незграбно товкли задами й шукали порядунку в тіканні. Вхід до видриної нори став майже над водою, а був раніш глибоко у воді.

Почали з'являтися люди то по-одиноці, то гуртками. З торбами через плечі, з кошиками в руках вони хапали рибу, витягали з болота сіро-зелених раків, що погрозово розчепірювали клешні й поводили кільчастими довгими вусами. Видра захотіла їсти й виповзла з нори в озерце. Тут було багато риби й раків, аж кишіло. Двоє людей і собі надійшли як-раз сюди. Це був хлопчик з торбою, без штанів, у кашкеті з порепаним козирком та дівчина з червоним намистом на шії, високо підтикана. Видра шуснула в нору, але її добре побачили.

— Собака, собака в норі!—заверещав хлопчик і почав жбурляти до входу корінням і скойками.

Дівчина лишилася чатувати, а хлопчик побіг склика́ти людей. Зібрав-

ся натовп, обступили озерце кругом, штурхали в нору довгою тичкою, але все було тихо. Нарешті, сповістили Івана Павловича, і він прийшов, грузнучи по коліна в багні, тримаючись за халяви своїх високих чобіт.

— Що тут таке?

— Собака в норі, собака...—заторохтів хлопчик, що перший угледів видру.

— Та не собака, а якесь хто його й знає, що,—озвалась дівчина й почала розказувати, що вона бачила. Люди цмокали, хитали головами та хтось і пригадав Охріма, який тут бачив нечистого. Всі аж відступилися трошки, а Іван Павлович до дівчини:

— Голова кругла, кажеш?

— Та кругла, як гарбуз, навіть вух немає.

— Хвіст великий?

— Як добрий праник, круглий ще й шпичастий на кінці.

Тут Іван Павлович став сміятися з тих, що говорили про нечисту силу.

— Це-ж видра у вас тут вигодувалася. Тепер зайві геть звідділь, лишайтесь самі чоловіки. Мені видру треба живу взяти, щоб-же її ніхто не шкодив.

Іван Павлович пішов оглядати горбок, де була нора.

... Через де-який час на старій греблі було стовписько народу. У великому перерізі з водою, накритому зверху міцною сіткою, сиділа наша видра й щулилася під поглядами цікавих. Баби стояли осторонь і, підперши щоки руками, жахалися:

— Таки, чуєте, зовсім, як нечистий, тільки ріг немає та хвіст не карлючкою.

— І часи-ж, прости господи, настали,—христиться баба з підв'язаними зубами,—озеро висушили, сплави витягли, якихось гаспидів на Тікич понавозили довгошиїх, а це почали чортів ловити...

— Ото й я кажу. Очерету нема де вкосити, раків не буде вловити де, а вони баки забивають: ліктричество пустимо в хати, молотити ліктричеством будете... Брешуть, ніколи ще в нас цього не було.

— А може то ми темні такі, а воно й справді на добре вийде. Отже сміялися, як учитель отой радію в школі зробив, що без дрота з Київa пісні ловить. А воно таки й ловить.

— Чи ловить, чи грамофоном нас дурять,—сердито здвигнула плечима друга баба.

До перерізу поспішався Іван Павлович з Катрею. Всі розступилися. Видра сердито подивилася на Катрю, а коли та наставила до неї пальця,—вона почала сердито пирхати, каламутячи воду.

— Що ти зробиш з нею, Іване?

— Хочу надіслати до Зоологічного Саду. Це-ж дуже цікаво, що така рідка тварина тут досі затрималася.

— Аж дивно: електростанція там, де сиділа видра,—мовила Катря й довго дивилася на полонену.

І поки переріза мостили на підводу та давав інструкції провозачому Іван Павлович,—людей біля видри все збільшувалось, наче бігли прощатися, сказати щасливої дороги. Підвода заторохтіла.

Іван Павлович узяв Катрю об руку й пішов уздовж греблею. Обплетений дошками, як павутинням, підносився новий будинок. Тікич шумував у новому річищі й гордо сипав бризками на прибережне каміння.

Ніколи в цих місцях не заведуться вже видри.

Михайло Кутинський.

Ти прийшла...

Ти прийшла. Засвітились огні,
усміхалось обличчя у люстрі.
А мій кіт на коліна поліз
у якомусь котячому буйстві.
Ніжний пах твого тіла, духи
задурманіли чимсь невідомим,
теплій дотик твоєї руки
був казково чудовий.
Ти крижано казала про смерть
і з надхненням про ризик, запілля.
І твій зір зупинивсь на момент
за вікном на кленовому гіллі.
Ми ховали чуття за холодністю фраз,
Лише очі буяли любов'ю...
Була мить, як змішалися враз
усі докази й розмови.

.....
Ти прощалась. Я тиснув рук лайк,
а уста твої мовлять байдуже:
«Завтра їду на працю в Китай,
до побачення, друже!»
І пішла... Потемніли огні,
твоя тінь усміхалася в люстрі.
Я схопивсь і ударом колін
розтропив на уламки, на кусні.

Грицько Коляда.

С а д.

Коли тепер у моїй уяві встає сад, що в нього старезна веранда виходила дерев'яною різьбою похилих поручнів, сад, оточений високим парканом, де з щілини можна цілими годинами спостерігати крамничку напроти, свиней серед загороженої вулиці повітового міста та випадкових подорожніх,—то він малюється мені безмежно великий, глибокий у мудрості старезних лип та крислатих кленів. Пташиний голос у ньому не змовкає від світанку до заходу, спонюючи бур'янові нетрі й зворушуючи буйне мережево гілок таємним незбагненим життям.

Пташиний голос був і в дідовій кімнаті, але тут на літо лишалися самі канарки. Дід вечорами розкладав пас'янси, наспівував під вуса якоїсь далекої пісні й підморгував мені ласкавими блакитними очима крізь блискучі окуляри. З дідом було легко й приязно. Життя, здавалося, розкладається картами правильно й нехибно. Спокій такий ішов від його далекої пісні, від блакитних очей, від блискучих окулярів. Але це вечорами—вдень був сад сповнений тривогою таємниці.

Край саду, де єдине овочеве дерево—сухотна дичка чорною примарою заломила посохлі руки, де крізь мережево її хворих гілок розлягався діл, укритий баштанами й городами, тут, на майданчику збиралися всі діти. Мені здається тепер, що їх було дуже багато, а ще пригадується—всі були старші від мене. Десь осторонь дорослі діти акцизного урядовця, що теж тут жив, грали в крокет, але нас туди не пускали. Ми гуляли під дичкою. Гулянки вигадувала найстарша з нас—кучерява Катря з синіми очима, дівчина деспотична й криклива. Так вона завжди була за Ручай—найцікавіша роль в грі її власної композиції. Хтось, за чергою, підходив до неї, бажаючи:

- Ручаю, ручаю—дай водички.
- На що тобі водичка?
- Водичка, Ручаю, щоб жити.
- На що тобі жити?
- Жити, Ручаю, щоб не вмерти.
- Піймай мене.

А піймати її ніхто не вмів. Піймати її не можна було.

До гри мене майже ніколи не приймали. Я злізав на зеленого осла, на

й, бовтаючи ногами, спостерігав інших, глибоко дивуючись із мудрих слів нескладної гри, а навколо сад розкидав свої літні обійми й дзвонив пташиною жагою.

А ще серед дітей була Льоля. Мати її багатим дітям шила платтячка. Льоля несподівано з'являлася серед гри й гостро, визивно дивилась на присутніх. Мала вона довгасті зелені оченята, що завжди світили іскорками чи то радості, чи то гніву. Рухлива була й рвачка. Слова сипалися з її зігнутих, ніби в посмішку, вуст так швидко, які швидкі й рученята в неї були, що рухи їх мали доповнювати її мову.

Вона з'являлася несподівано й довго мовчала. Тільки сердито поглядала на веселі забавки інших. Коли-ж її помічали й зустрічали кепкуванням, вона спускала долі довгі шовкові вії, але тільки на мить. Да-ті оживала й, розводячи рученятами, сповіщала:

— А мені тьотя червону стрічку купила.

— Ану-ж, покажи,—войовничо виступала скептична Катря й навколо, мов горобці на тік, сипалося:

— Покажи, покажи.

Льоля виступила в бій, вона не здається відразу. Оченятами, зеленими, як у лісової тваринки, креше навколо ненависть.

— Мама сховала в золоту скриньку.

— У золоту?—У скриньку?—Чули? Її мама має золоту скриньку.

— Має. Татко заробив учора сто рублів і ще сто заробить.

На мить усі вщухли. На мить кільканадцятіро оченят з повагою дивляться в одкрите зело її гордого зору... Але раптом Катря скрикує:

— Онде її мама білизну розвішує,—і кидається блискавкою туди. Тихо стоїть Льоля серед мовчазної дитячої юрби, спокійно й гордо чекаючи неминучого присуду. Але Катря вже мчить назад. Біжучи, ще здалеку вона вигукує:

— Твоя мама сказала, що знову тебе навколішки на горох поставить. Брехуха погана ти. Геть,—ми з тобою не гуляємо.

Льоля мовчки повертається, вона гордо й поважно проходить повз усіх нас і аж дійшовши бур'янів, під нестримні вигуки: «бре-ху-хо, бре-ху-хо»—кидається бігти, бігти...

Коли тепер я згадую пташиний, літній сад, здається тіні між товстелезних дерев залягали сині-сині. У торішнім сухолисті мурашки й москалики сновигали, творили своє нескладне й мудре життя. А між тим нескладним і мудрим, між перехрестям синіх тіней, пташиних злетів і дитячого гамору станув перед мене живий сумнів, як перша мука.

— Бабко,—спитав я, коли вона, добра й старенька, ввечері вклала мене до ліжка,—а чого Льоля завжди бреше?

Від свічки по хаті нервово стрибали хаотичні акорди тіней. Вони

чиплялись за грубу, що своїм виступом нахабно порушувала правильний прямокутник стелі.

— Льоля бреше, бо вона погана... а ти гарний хлопчик і ніколи не брехатимеш. От засни, я тобі завтра яблучко...

Тіні стрибали, з тріскотом миготіла свічка. Бабка щось латала. Я вдивлявся в танець тіней по стінах, я довго заснути не міг, я з жалем думав про погану зеленооку Льолю, а на стіні дзьобасті, червоні чортики підморгували мені, кривили, дразнючи, обличчя, показували язика.

Вона погана, але вона сама. І глибоко десь невиразний інстинкт, синій, як тіні в саду, тягнув мою уяву й думки до Льолі, оганьбленої й караної грішниці...

— Бабко, а то боляче на горох навколішки?

— А ти ще не спиш? Звісно, боляче. Та тебе-ж ніхто не поставить, бо ти слухняний і не брешеш. От спи лише.

Який мені, який мені жаль був, що я слухняний, що я не такий, як вона!

Коли з дідом вертали з базару, несподівано насунули руді й кошлаті хмари. Вітер погнав небрукованими вулицями їдкий пісок і першу прозолоть осіннього клену. Дід купив два щиглики й чижа. Я ніс їх у маленькій дерев'яній клітці й вони з жаху трепихалися під моїми руками. А під ноги, а взустріч летів кленовий лист і пісок бив у обличчя.

На воріттях нас зустріла Льоля. Її зелні очинята з-під волошкової хусточки заздро спинилися на клітці.

— А в мене папуга є,—ледве чутно прошепотіла вона. Вітер розмаяв її простеньке платтячко. Я не перечив. Як міг я перечити, коли кожна вигадка її зеленоокої уяви співзвучно зростала в моїй на прекрасні легенди? Як міг я перечити їй, що нічого не потребувала, бо мала все, що тільки-но забажає червоного й золотого, їй, що радісно й гордо про те червоне й золоте всім оповідала мимобіжно, лайки, кари?..

— Я люблю твою папуту... він балакає? — запитав я після довгої мовчанки.

— О!.. Вона розвела своїми блідими рученятами й зелені очі засвітилися фосфоричними вогниками...

— Він такий великий і гарний...

Вона-б розказала мені дуже багато, але сипнув рясний дощик, прибиваючи до землі розбещений золотий лист і порошок... Ми розбіглися нарізно.

Дідова хата сповнилася пташиним щебетанням. Він, високий та суворий, задумано стояв серед хати, хусточкою протираючи шкельця окулярів, а я зііз на лутку і, дивлячись на бурхливі дощові потоки, що рап-

тово вкрили, скільки оком сягнути, спорожнілу вулицю,—мріяв про такого великого й гарного папугу.

У хаті щебетала пташня, щось наспівував за моєю спиною дід, а за шибами скаженіли ринви.

— Слухай,—обізвалась із свого ліжка моя сестричка. Помовчала й ще кілька разів гукнула.—Ти спиш уже?—промовила трохи недовіжливо, але вже більше до себе.

— Спи, спи,—десь із глибини обізвалася бабка,—спить і добре—вже не рано...

Я не спав... Але хіба міг я обзиватися, коли я був зовсім не тут, зовсім не з ними... Голову я вкутав ковдрою щільно-щільно й у цілковитій, глупій темряві, притиснувши коліна до грудей, розкошував своєю самотою.

Я зовсім був не тут. Уночі я висковзнув з ліжка й повз діда, що розкладав довічні пас'янси, повз дрозда, що заклопотано перелітав з дверей на лямпу, а з лямпи на двері через старезну веранду з дерев'яною різьбою похилих поручнів,—нишком добувався до саду, сповненого таємниць та тривоги.

У розкошах поживклих бур'янів я мав непомітний хід під землю, де нікому незнані тяглися безмежні переходи чорних печер. Тут є все—і ліжко, і столик, і коптюча лямпа, що навколо роздає довгасті кола жовтого світла.

Тут, непомітно для всесвіту, таємно від денного світла, живемо ми з Льолею. Я кладую її спатки до ліжка... Ні,—вона кладе мене, вона сідає поруч, до моїх рук кладе свою тонку, перламутову й холодну, та швиденько говорить про червоне й золоте...

Тут можна говорити про свою таємну радість і мати не ставитиме її навколішки на горох... Край столу в стіні маємо ми чарівний крантик, і коли його відкрити, з нього посипеться все, чого зажадаєш—довгасті медяники, зеленуваті шкляні яєчка, олив'яні салдатики, метелики й пташки... Тепло й любо. Весело й затишно.

День був золотого сонця. Воно не гаряче, але яскраве, блукало між оголених дерев, розчиняючи на самоцвіті решту гарячого листу, й нишпорило стежками, шепотливими й сухими.

Ще з їдальні я почув вигуки й крики дітей, що галасували десь у саду. Не допивши свого молока та вибігши на ганок, я зразу зрозумів усе: стежкою, що вела до нашої покаліченої дички, бігла Льоля. Її обличчя зашарилося червоними маками, а очі сповнені були гнівними слізьми... А здалеку, з-за кущів зойкало й лунало:

— Бре-ху-хо!

Я кинувся наперед, я перейняв її біля хвірточки, що вела до двору...

Вона спинилася й сміливо, з погордою глянула перед себе, але не на мене дивилися її хризолітові оченята... Вони слали зір у якусь незнану, повз мене, далечінь.

Я відчував, що треба щось сказати, що треба чимсь скріпити нашу таємну спілку осторонь тих, що кричать. Я ступив крок наперед і торкнувся її плеча. Чогось стало лячно й ніби соромно. Я відчув, що почервонів, почервонів так, що якась куля твердо підкотилась десь із середини й стиснула горло, а на очі наверталися пекучі сльози. Щоб не дати їм сплисти з очей—став дивитися вгору, в глибоку блакить осіннього неба й, пам'ятаю,—білі голуби високо-високо маяли сріблом, мов клаптики паперу за вітром...

— Чого тобі?—перебила вона моє вагання...

— Ти... підземна,—видушив зрештою я.

Вона ратом, немов дика тваринка, одскочила крок назад і... плюнувши мені в обличчя, зникла за зеленою хвірточкою.

— Брехухо,—в нестямі кинув я їй навздогін...

Коли, одридавшись досхочу в пожовклих розкошах лопухів та бур'янів, я лежав горілиць і бездумно дивився в неосяжну блакить осіннього неба, тоді раптом відчув, що безмежно великий сад, глибокий у мудрості старезних лип та крислатих кленів, тисне на мене невимовною вагою...

Дм. Тась.

3 єгипетського циклю.

На руїнах.

Сиджу один я мовчки на руїнах
Геліополіса, що звався Сонця град,
На розруйнованих камінних стінах
Гієрогліфів дивних бачу ряд.

На цім бугрі стояла школа знаменита
Пе-Да, де вчився славнозвісний Птолемей,
Геометра Євкліда славою покрита
Живе ще й досі пам'ять між людей.

Тут обеліск один тільки й zostався,—
Таємний свідок давнішніх подій,
А то руїна... Попілом послався
Давезний град і мудрости й надій.

Його піском пустелі замітає,
Культури дивної без жалю слід хова,
І тільки гад на сонці тіло вивертає,
Та стогне жалібно сова.

Єгипет.

Мов білим саваном засипаний пісками,
Очима мертвими гранітних сфінксів ти,
Єгипте, дивишся з глибин віків віками,
Що-б у сучасному минуле віднайти.

Але давно нема державних фараонів.
Розсипавсь бога храм і згинув Озіріс.
Валяються плитки розтоптаних законів,
А те, що є тепер—ти все це переріс.

Яке воно тобі нікчемне та мізерне—
Оця вся метушня і людське завзяття.
Тобі минулого ніщо вже не поверне,
Величний ти в віках і мертвий для життя.

І котить плавно Ніл свої широкі води
Поміж розпечених силких пісків та скель,
В них одбиваючи небес далекі зводи,
Озії пірамід, Рамзесових осель.

І тільки, як тоді, так і тепер, по кручах
Стоять високих пальм замислені ряди,
Та сірий крокодил по тих пісках літучих
На сонці гріється, ген вилізши з води.

В гарячій поводі лотоса дивні квіти
З папірусом дрижать в повітрі мовчазнім,
Промінням сонячним блискучим оповиті
Тріпочуть комиші у сяєві яснім.

І летаргійний сон тут простелився всюди
Потріскалась суха, розпалена земля.
У білім одягу блукають чорні люди,
Байдуже дивлячись на висохлі поля.

І тільки кам'яні мовчазні піраміди
Дрімають в золотих розпечених пісках,
Скрашаючи пустель журливі краєвиди,
Ховаючи свою таємність у віках.

Самум.

Гасне сонце тихо над Каїром,
Душна ніч пустелю вповива,
Стелиться густий туман над Нілом
У росі купається трава.

Місяць кинув сяйво на альтанки,
По шляху виблискує сріблом;
Дві сумні вродливі єгиптянки
Ждуть когось під хатою-шатром.

Мати—сина з сходу виглядає,
Чутка є, що близько караван,
Друга жде і потайки ридає
І шепоче стиха: «мій Гасан».

Ждуть його. А як-же він далеко
І давно з верблюдами пішов
Мертвою Сахарою у Джеку
І купців звідтіль в Каір знайшов!

Він ходив чимало по пустелі,
Знає добре, де шляхи лежать,
Пізнавав їх по небесній стелі,
Як зірки, займаючись, горять.

Він вертався... Але самум пекучий
Налетів на пишний караван,
Закрутив над ним зловісні тучі
І погинув у піску Гасан.

Він лежить холодний під пісками,
Вие лев стурбовано над ним;
А згори, недбало, між зірками
Місяць оком дивиться нудним.

А в Каїрі мати дожидає,
Мила шепче: «любий мій Гасан...»
З-під шатра щоденно виглядає—
Чи не йде з пустелі караван.

Мумія.

Яка іронія, яка журлива доля,—
Єгипта бог—величний фараон,
Якого добра, а чи злая воля
Була мільйонам єгиптян закон;

Якого, як помер, везли ряди злотистих,
Заквітчених вінками колесниць
І падав люд в одежах білих, чистих
Перед померлим фараоном ниць;

Якого темний труп, повитий пеленами,
Лежав віки в хоромях пірамід,
Занесених лівійськими пісками,
Що загубивсь в віках до нього й слід,—

У наші дні лежить в музеї у вітрині;
Табличка мідна так над ним гласить:
«Рамзес. Чотири тисячі до нині
Від його смерти проминуло літ».

Єгиптянин.

Іду, дивлюсь: пшениця по-над Нілом,
А на болотах, трохи далі, рис;
Йдуть ішаки з вагою, вкриті пилом,
Іх поганя єгипетський Парис.

Його вбрання: сорочка довгопола,
Підкочені аж до колін штани,
Піт котиться з його крутого чола
На потом змочені сухі лани.

А чорні очі, наче дві маслини,
Горять вогнями з-під довгастих вій,
Гра сонце на його широкій спині,
Обпалює з пустелі суховій.

Це мул тисячолітньої культури,
Що люд беріг, в собі її таїв,
Тепер несе на своїй чорній шкурі
Гніт європейських хижаків.

На пристані.

На пристані і метушня, і галас,
На пароплавах стяги всіх країн,
З усього світа гольтіпа зібралась,
Гуде і мечеться, як рій один.

Багацтво тут і—неймовірно злидні.
Одно не зна чим черево напхать,
А друге мучиться, не ївши три дні,
І стогне, поки черви не з'їдять.

Он вивела в лахміттях молодиця
На продаж дівчину,—зовсім дитя...
Матроси підійшли, запевне, прицініться...
Ох, прокляте, яке страшне життя!

Я одвернувсь... Каліка чорну руку
Заледве, стогнучи, брудну підвів...
Я шаг поклав, в очах читавши муку...
Оглянувся—дівча матрос повів.

* * *

Сидить обідраний, в лахміттях
Старий, сліпий єгипетський баян
На торжищі базарному, на сміттях,
Б'ючи в якийсь маленький тарабан.

Обличчя зморщене та чорне,
Борідка, вуси, очі гній слезять,
Він тарабан до серця свого горне
І співу в такт щось мусить вибивать.

Скриплять чудні гортанні звуки
Із уст його потрісканих, брудних,
Він вилива свої таємні муки
І горя стон і радощі у них.

Співа кобзар з плачем поеми
Давнішнього, минулого життя,
І кидають йому дрібні діргами...
І кинув я.

На піраміді.

І лізу вгору, й зупиняюсь,—
Каміння лізти не дає,
З арабами перемовляюсь:
«Урус... Бакшиш в уруса є...»

Я на верхів'я піраміди
Хеопса виліз... Дух спира...
Які навколо краєвиди,
І жовтого піску гора!

На північ видно дельти Ніла,
На південь—синь далеких гір;
В долині Ніла сельбищ сила
І мов павиний хвіст Каїр.

Там пірамід ряди високі
В піснях дрімають навкруги,
Тут сфінкси мертві, одинокі
Скрашають жовті береги.

Слова на плитах розбираю
І написи... А далі он
На сірім камені читаю:
«Napoleon».

Яків Жарко.



Жарко Яків Васильович народився р. 1861; в літературі виступив у перше 1884 р. з невеликою книжкою лірики і потім друкувався в „Зорі“, „Літ.-Наук. Вістнику“, альманахові „Складка“ та по різних провінційальних часописах. В Єгипті жив наприкінці 80-х р.р., лікуючись од сухот. Нині перебуває в Краснодарі на Кубані, де працює в Музеї.

Автобіографія.

Систематичного знання, як його набуває теперішня женська молодь, в мене нема, бо я покінчила чотирі класи народної школи, себ-то чотири роки шкільної науки, коли мені було 14—15 років, а дальшу освіту могла набувати лише на власну руку. Се було в малій містині, глибоко в горах в Кімполонзі, куди був службово пересений мій батько і де треба було себе духовно вижити тим, що зберегла та місцевість з культури, літератури, мистецтва і науки між мішаною людністю, як німцями, румунами, трохи гуцулів, мадярів і поляків. Дійшовши через читання і відносини з кращими родинами, замешкалими в К., доволі вчасно до пересвідчення, що те, що я винесла з школи, дало мені лише підставу до дальшого умислого розвою і не могло мені вистарчити в життю,—я почала, ідучи за внутрішньою жадобою знання, доповняти ту науку читанням різних книг, які попадали мені в руки, будь белетристичні, наукові, поезії—переклади з англійського, норвезького,—одним словом, усе. В Кімполонзі була хоч невеличка, але добірна бібліотека, з котрої можна було за малу кавцію дістати найкращі твори. Тут я загіздилася; а що саме мій батько був тим, через котрого можна було набувати книжки, я діставала їх без перешкод, тим більше, що батько і мати охоче піддержували в нас, дітей, стремління до просвіти. Брати мої старші, що перебували в школах і вертали на ферії, були моїми дорадниками і авторитетами. Особливо коли вступили на університет в Чернівцях мали можливість час-від-часу доставчати доступні мені поважні наукові твори і німецьких класиків, як Гете, Шілер, опісля Шекспіра, що ставав мені чим далі миліший, то знов Гайне, дещо з Гердера.

В нас у хаті говорено по-українськи, а також і по-польськи до часу, доки нам не стала доступна німецька мова, бо мати, хоч дуже любила українську мову і говорила нею радо, ба навіть, виходячи заміж за батька, перейшла з римо-кат. обряду на уніятський,—не забувала матірньої мови: її мати була з російської Польщі, а батько—німець з Познанщини, Йосиф Вернер, котрий за-для жінки (моєї бабуні) привчився по-польськи, так що вдома в них говорилось виключно сею мовою. Іншою, доки не навчились по-українськи, бабуня вдома не говорила. Та, як казала я, в нас вдома мала перевагу мова українська. В ті часи, коли я ходила до школи, не легко було одержувати українськи книжки, хіба що одиноко в Чернівцях або в галицьких містах, від котрих жили ми далеко, залізниці-ж туди побудовано аж пізніше. В публічних школах не вчено за моїх молодих літ по-українськи, і мене посилав батько протягом трьох місяців побирати науку україн-

ської мови приватно в одній української вчительки, що мала посаду при німецькій школі, де викладовою мовою була німецька для всіх предметів. Вдома були журнали «Червона Русь», «Родинний Листок», а пізніше «Діло», яке мусіло з часом уступити місце наново «Червоній Русі». Що-ж до самої моєї поетичної жилки, котру я може унаслідила по мамі (я кажу «може»), то я не задержусь при її розвитку довше, хіба що спімну, що в мене виявилась вже з малку незвичайна фантазія: коли інші мої ровесниці оповідали казки, як їх зачували від старших,—мене брала непоборима охота розказувати їм «свої» оповідання. І, наказуючи їм «мовчати», т. є. «слухати» мене уважно, розказувала тій аудиторії, в котрій була люблена за скору організацію веселих і голосних забав, чудернацькі й фантастичні оповідання про дику їзду кіньми й птахами й пр., яких сьогодні не можу собі докладно пригадати, крім одного, що ішло під заголовком, «Що мені снилось». В часі, коли мені було 14—15 років, я любила пристрасно рисувати, не маючи до того іншого підготовки, як саме одно гаряче внутрішнє бажання наслідувати природу і накреслити людські фізіономії і ріжні події; крім сього, справляло мені приємність записувати свої переживання, в наслідок чого я заложила собі денник, де записувала всі свої п'ятнадцятилітні бажання і міркування. Що я не переставала займатись читанням, яке попри виконання хатньої жіночої праці, як шиття, варення, праця в саді і т. п., ставала моєю ціллю—я не потребую казати. Час переминав, я шукала ціли, що давала-б мені більше вдоволення, як знаття і рисовання. В рисованню я, мимо замилювання, не могла побирати науки; користала лише з вказівок одного з братів, що виховувався в військовій школі, а пізніше в академії, і змалку займався рисунками, та став пізніше нещогіршим малярем.

Одного разу прокинулась в мене думка написати новельку. Не розуміючи вповні значіння слова «література», я почала писати одну новельку по другій, потім одно оповідання, все те розуміється в німецькій мові, котрою володіла я доволі добре. По-українськи писати я не важилась, це не йшло-б мені скоро, а застановлялись над словом—я не мала терпцю, бо все, що напливало на думку, незріле, молоде до сміху, рвалось як найскорше стати на папері, щоб не спізнилось... Чи я мала думку друкувати, видавати що? Борони боже! Я про се ніколи не думала. Чи не було се вже само божевіллям, що я... я... осмілюсь писати новелі? Я?... Се лиш мужчинам личило, а коли перечитувала повісті, що їх авторками були жінки, то сі-ж авторки жили далеко, далеко. І се були власне вони, але не—я. І я соромилась своєї нескромности, паленіла на згадку, що чиясь чуже око, будь се навіть око батька або матері, брата чи сестри, могло би впасти на ті мої писання. Певно спитали-б: «Що се в тебе?... Оповідання?... Ти пишеш? Не соромно тобі? Щоб я сього більше не бачив: в хаті стільки роботи... а вона...»

Ніхто в хаті про се моє тайне знаття не знав. Мешкання в нас було гарне, просторе, з великим садом, і я, маючи свою малу кімнатку, мала там свою шафу з книжками, зошитами, рисунками. Кореспонденцію й свої «проступки»—новелі—держала у такім сховку, що ніхто їх не доторкався. А роки упливали. Коли з часом батько Софії Окуневської,

пізнішої лікарки, за мужем Морачевської, був перенесений, як повітовий лікар, в гори, в місто К., отворився для мене в ній, а попри неї із знакомством з її родичкою укр. письменницею Наталією Кобринською, інший світ. Між нами навязались довгі і такі гарні приятельські відносини, як, може, рідко між жінками. Їм обом звірилася я з своєю тайною (соромлячись чимало) про свій «злочин», передаючи дещо з написаного до перечитання. Вони обі звернули мою увагу на те, що мені, як українці, треба писати по-українськи, прирікаючи старатись для мене за відповідними творами, котрі відзначались би не лише цікавим змістом, але і гарною мовою. Тай додержували слова, доки се було можливо. Коли Софія О. перебувала феріями вдома (перебувала часами і довший час в своїх кривних у Галичині), я відживала і міцніла в своїх постановах вивчитись як найліпше рідної мови і працювати в ній, хоч знанню німецької мови завдячувала майже все, що придбала духового на ціле життя. Хоч я, крім Софії О., мала ще й інші гарні знакомства в К., почувала себе з нею найгарніше: всім, що вона знала з подій, з життя нашого суспільства, з поля науки, мистецтва, літератури, духового життя інших народностей (вона студіювала в Швейцарії, а крім того, побувала і подорожувала в Італії), вона ділилася зо мною. Коли відїжджала, я зверталася знов до студій, які були мені доступні через німецьку мову, і пізнавала поважні твори, як: Бокля, Дрепера, Леккі; одночасно я не занехувала вивчення укр. мови та переробляла жадібно все, що пересилала і привозила Софія О., часами і Н. Кобринська, що перебувала літом у її батька, що був рідним братом її матері, жінки о. Озаркевича, на той час посла до Віденського парламенту. По її відїзді я чулась мов осирочена; а що воліла бути самотня, чим в товаристві, що не могло мене вдоволити, я робила довго-годинні проходи, де набирала сили і розкошувала на шпильх гір між розлогими соснами, вслухуючись в їх шум, або слідячи оком за плавбою хижунів під хмарами, що лиш десь колись вдаряючи крилами, наче набираючи сили, плили кудись і щезали. Коли траплялось відбувати прогульки в гори у більшому товаристві, я мала звичай іти чи їхати верхи поперед усіх сама, щоб не бути примушеною говорити і відповідати на питання людей, мені нецікавих, і поринала в думках, що гнали далеко в різні сторони, і коли їм віддавалася невязана вражінням від природи, мрії роїлись в голові й викликували дивні почування в душі, а очі наче бачили постаті між деревами, які аж просилися на папір. З одної з таких дальших прогулок я привезла з собою з великана ліса здобуток, а то «Битву», котру бачила я власними очима, перебувши більше, як день, в лісах, де зрубавався ліс і де мала я нагоду бачити робітників в боротьбі з столітніми великанами соснами і смереками, і подивляти фізичну силу і спорт, з одної, а опір і маєстат природи з другої сторони; між тим, як від поодиноких осталих тут і там натиканих тонкогнучких ялиць—пішло несене вітром жалісне скрипіння, се уявлялось моїй тоді молодій душі, мов плач позісталих вдовиць. Довгий час носила я цю картину з живої природи, доки не настала хвиля, коли я кинула її на папір, жаліючи, яко фанатична поклонниця природи, за пишним лісом і застановлюючись рівночасно, при зрубі і скочуванню великанів в долину, над зручністю робітників, що цілими тижнями не

вертали додому, а днювали і ночували в лісі, шукаючи хіба підчас злив захисту в наборзі поставлених курінях.

За таку картину-битву, переношену серцем та викладену на пам'ятку на листок паперу, як і за де-які інші, діставсь мені від д. Єфремова й інших критиків докір, буцім то я «аристократка», відношусь ворожо до соціально-пригноблених, виспівую похвалу буржуазній моралі і т. д. Мені приходилось нераз вже боротись в життю з вузкоглядністю, тупомством і невільничими поглядами, що походили з традиційної заско-рузлости, сильної своєю довголітністю. Самітна, в цім своїм заворо-женім крузі, без яких-будь матеріяльних засобів, та шукаючи душев-ного вдоволення й визволення, я писала, як знала, свої новели, нариси і оповідання, без вагання... не по глибоких «розмишленнях»—ні, вони ішли дорогою серця. І хто мене розуміє серцем, той не знайде в мене персонажів з низин, котрі-б я накреслила з погордою «зарозумілого аристократа», тим більше, що ані я сама, ані предки мої не цурались хочби найтяжчої праці, ні низше соціально поставленого, коли сей протягав руку о поміч, пораду, або опіки.

З гір, з міста К., де провела я з батьком 15 років, перенеслися вони на невеличку свою посілість на Буковині, в село Димка, але про-жили там недовго, лише два роки, і через хоровитість матері і молод-ших від мене братів, котрі кінчали студії, переселилися до Черновець. Тут я, увійшовши в укр. громаду, мала можливість пізнати українську літературу, журнали і зноситись з освіченими українцями, їх жінками і такою-ж молодіжю, взагалі входити в серце «Буковинської Русі», час-від-часу виїжджати до Галичини, друкувати свої твори, що почасти були писані в горах К., почасти на селі, в Д., а прочі—в Чернівцях. Тут я виписувала собі і першорядні німецькі журнали, як: «Freie Bühne» (пізніша «Berliner Rundschau»), редагована Вільгельмом Бельше, кот-рий на висланий йому мною мій нарис «У св. Івана» з запитанням, чи в мене є хист до літературної праці, відповів «під кожним поглядом» і радив «писати, працювати і ще раз писати». З Черновець їздила я все і до Відня, раз і до Київ, а була тією подорожю так захоплена, що, вернувши відти, постановила, що, якби колись мала хоч і не багато засобів, їх ні на що не видавати, а держати лише одиноко на подорож до «України». Пишучи про що будь, довше чи коротше, я лише одно мала в душі—Україну, ту велику, пишну, пригноблену, сковану Україну, її одну і нічого більше.

Від року 1903 я є підтята параліжем і серцевою вадою в наслідок простуди в галицьких горах. Се не дозволяє мені брати участь у життю укр. суспільности, хіба лиш писати. Війна шарпнула і останки колиш-нього здоров'я. Та я держусь скільки можу і моя літературна програма ще не скінчена. Доки?... Я думаю—до послідного віддиху мого.

Ольга Кобилянська.

Чернівці, в марті 1927 р.

Щастя.

Лише на кілька миль на південь від Панамського каналу—недалеко від гірського шпиля, що з нього Бальбоа вперше побачив Тихий Океан—проходить Каміно-Реаль, шлях, що ним Кортес з своїми людьми прямував проз Дар'єнські джунглі. Це кам'яниста стежка футів шість завширшки, яка то виринає, то зникає і тягнеться на цілі милі крізь нетри тропічних лісів, з їхнім непролазним плетевом перекручених рослин. Цілий хаос листя й овочів, різних на колір і смак: отруйні золотисті вишні, що в'ються навколо синіх лискучих слив, жовті й червоні манго, що, скуштувавши їх уперше, ще місяцями відчуваєш на вустах солодкий смак.

Там, де цей шлях починається, старий індіан Блаз Перес, виставляючи на сонце своє зморщене обличчя й голе, темно-шкіре тіло, сидить перед низенькою халупою, яка, так само як і він, являє собою неод'ємну частину джунглів, та оповідає перехожим історію про Пакіту. Це з уст його я почув історію Пакіти, з уст Переса Мендози, що в нього кров напів-еспанська, а напів-мішана з кров'ю півтузіня рас, серед яких переважає індіанська.

Самотною дитиною росла Пакіта. Вона народилася на світ скоро після того, як прийшли сюди французи, щоб, наперекір волі Великого Духа, прокопати канал між двома морями. Їхні люди прийшли здалека, повні юнацького завзяття. Ми бачили, як увечері вони проходили повз нашу халупу, пишаючись, сміючись з нашого лінивого життя, цікаві й зухвалі, мов діти. Після праці вони, не спочиваючи, танцювали, співали й полоскали пельку горілкою. По кількох місяцях такого життя вони, бенкетуючи замість відпочинку, врешті залишались тут вмирати, якщо судно, яке на зміну підвезло свіжих людей, було вже надто перевантажене хворими й не могло всіх забрати додому. Ви тепер серед наших знайдете чимало юнаків, що в їхніх жилах тече кров цього народу. І вони теж помирають дуже рано. Бо тут життя точиться так, як хочуть джунглі: повільно й сонно; мало їжі й мало води. Наші жінки захоплювались ними. Бо юнаки були меткі на язик і мали вишукані манери. А що-до золота та дарунків, то вони були такі марнотрати, що наші жінки ніколи таких не бачили.

Так ось, про Пакіту. Після смерти матери, коли вона була ще маленька, її взяв під свою опіку місіонер, який жив на шляху до Номбре де-Діос. Ще ніжною дитиною вона була вже на послугах і вчилася робити те, що належить знати дорослій дівчині. Вона була гарна на вроду, як колись її батько, але від матери, що була дочкою нашого народу, вона дістала в спадок форму очей і чорне, аж синє, лискуче волосся, властиве нашій расі.

І ось, одного дня вона, ледве дійшовши пів-віку дорослої жінки, почула поклик джунглів. Джунглі кличуть лише своїх природжених дітей: для них те їхнє слово—закон. Отже якось увечері, коли зайшло сонце, Пакіта з'явилася перед халупою одного чоловіка, що в його жінки було багато дітей. Ця хижа стояла посеред самих джунглів, на відстані цілого дня ходи від місіонерового дому. Чоловік глянув на неї, потім покликав свою жінку і обоє почали її оглядати. На шиї в неї теліпався маленький хрестик. Місіонери були добрі до людей цього племені. Чоловік хотів, щоб Пакіта повернулася туди, звідки вона,—як він це добре знав,—утікла. Але жінка, подивившись у вічі дитині, сказала: «Хай вона залишиться з нами, бо до неї заговорили джунглі».

Другого дня Пакіта з іншими дітьми пішла у джунглі шукати овочів і вона не гірше за цих дітей знала, які овочі можна їсти, а які ні, дарма, що ніколи їх не збирала. І лісова курочка не могла схватися від її очей. Так само і кролик. Не минуло й тижня, а вона наловила більше папуг, ніж усі її маленькі друзі разом. І довгохвостих малп, що вона наловила, була така сила, що їхнє лопотіння заважало спати людям, які взяли її до себе.

Двічі приходив старий місіонер і намагався намовити її повернутися до великого дерев'яного дому, де було досить їжі, і де дощ не протікав крізь дах. Коли він промовляв до неї, кров її батька відповідала на його слова, але, коли він замовкав, кров матери завжди брала гору. Одного разу вона пішла з ним. Схиливши голову, йшла вона за ним назирці. Але на-півдорозі до неї заговорили джунглі. Вона голосно скрикнула і побігла назад до глиняної хижі, яка була для неї дорожча, бо там її душі було більше, ніж у словах місіонерових. Далеко більше ця хижа була частиною її істоти, ніж оселя доброї старої людини в довгому чорному сурдуті.

Але не з нею одною трапилося таке. Чимало було дітей, що, маючи в жилах трохи білої крові, поверталися на лоно народу їхньої матери. В нашому народі матерня кров бере гору над батьківською. Ви у нас можете бачити таких дітей: цілими днями вони вештаються по місту, розмовляючи й торгуючи з білими людьми; у де-котрих сидять глибоко очі, сині, як Караїбське море, а кучеряве волосся звисає низько, як у тих

чорних людей, які прийшли пізніше, щоб помагати копати оту канаву між двома морями. Ви можете бачити юнаків з косими очима, блідо-жовтим, як у китайців, обличчям, і чотирьохкутною низькою головою на індіанських плечах. Удень ви їх побачите всюди, на шляху від Номбре де-Діос до Крістобаля.

Але над вечір, ще не встигне сісти сонце, вони подаються на південь. Голос джунглів їх кличе, вони йдуть вздовж Каміно Реаль; у місцях, приступних тільки для тих, кого кличе матерня кров, вони будують свої халупи, щоб у них спати, щоб у них жити; по заході сонця вони належать джунглям; серед них є білотварі, китайці й темношкірі, що не тільки вночі, а й у денному світлі залишаються чорні.

Якось весною невідоме нове почуття схвилювало Пакітину кров. Вона виросла і стала кремезною. Для неї настала весна кохання.

Недалеко від Пакітиної халупи жило двоє братів, що мали у жилах своїх трохи білої еспанської крові. Обоє вони були небагато старіші за Пакіту, різниця була на який-небудь рік. З них Родрігес був старший, Карлос менший. І хоч обидва брати були від одного батька й матери, у їхніх жилах говорила різна кров попередніх поколінь. Ростом і манерами вони теж різнилися.

Батько в них помер, коли вони були ще дуже молоді. Їхні маленькі сестри, маючи в собі більше бабкиної крові, не розумілися на полюванні так, як інші діти джунглів. Отже двоє братів годували всю родину й заповняли комори запасами, що їх вони переважно приносили з міста. Вони купували матерію й одержу, бо не розумілися на ткацтві. Всі вони до того любили м'ясо, м'ясо свійської скотини. Вони були мисливці, оці два хлопці, але мисливці не звичайні. Вони забиралися в джунглі, ловили зелених папут, мавп, макак, яких потім приносили до міста й продавали морякам і людям, що на кілька годин спинялися тут перед тим, як їхні судна мали пройти через канаву між двома морями. Один із двох братів, Родрігес, мав більше успіху і в полюванні і в продажі. Частенько, задовго до кінця дня, Карлос, даремно чекавши покупців на свої папуги і врешті зневірівшись, повертався додому й сідав перед своєю халупою, щоб розважитись на самоті, або погратися з мавпами, що він їх наловив. Родрігес ще довго після заходу сонця залишався на базарному майдані; він завжди з'являвся першим і покидав його останнім, ловлячи погляди й заглядаючи в очі покупцям, балакаючи до них, ідучи за ними слідом і намовляючи, аж поки вони не піддавалися й не купували того, що він пропонував.

Не такий був Карлос. Коли хтось підходив, щоб купити у нього пару маленьких зелених пташат він лише називав ціну й дивився убік, ніби зовсім не цікавився, чи їх куплять, чи ні, або ніби йому жалко було роз-

лучатися з своїми улюбленицями. А люди на базарному майдані, що продавали кокосові горіхи й манго, папуг і мавп, шматки м'яса й сушеної риби, тільки головою хитали, кажучи: «Дарма, що брати, а які несхожі!»

А коли день був дуже запашний, Карлос не виходив із джунглів; він забував про базар і папуг та лягав під дерево, щоб поспати та помріяти.

Але не вважаючи на всі чесноти Родрігові, люди більше любили Карлоса; навіть рідна мати. Було в йому щось таке, якийсь такий спосіб говорити, що здавалося, ніби слова виходять із більших глибин і досягають вищих висот, ніж коли те саме казав хтось інший. Більше ваги було в його словах. А про дерева, про птахів і мавп, про те, що вони допότηли, він умів розказувати більше байок, ніж хтось інший про людей. А діти й старі люди бувало питали його на базарі:—«Що сьогодні нового в джунглях?» Вони добре знали, що для нього джунглі мали в собі більше життя й змісту, ніж події, які у місті траплялися з торговцями, або новини, які на судах доходили з-за далеких морів.

Одного дня Пакіта зустріла обох братів на дорозі до майдану. На одному плечі несла вона велику клітку з птахами, а на другому жмут кокосових горіхів і городини; вона це несла на базар, бо людина, що її виховала, захворіла і не могла піти сама. Першим до неї заговорив Родрігес. Він спитав, чи була вона колись на базарі. Почувши, що вона уперше виходить, він обіцяв їй показати найкраще місце. «Не там, де починаються ряди торговців, а посередині»,—так він радив.

Жінки рідко купують те, що перше вбирає їхні очі, а ще рідше те, що бачать в-останнє. Але вони, від якого кінця-б не йшли, повертаючись, потрібну для себе річ скоріше куплять на-півдорозі, ніж дійшовши другого кінця.

«Ви добре знаєте жіночі звички»,—відповіла Пакіта, одверто подивившись йому в очі.

«Так, я знаю»,—відказав Родрігес, зухвало глянувши на її босі ноги і сковзнувши поглядом по її оголених руках і плечах.

Кров їй кинулася в обличчя. Потім він почав оповідати за себе. Як він краще за всіх торгував, як він здалека впізнавав покупця, як він одного разу дістав п'ять срібних доларів за пару папуг, яким ціна була півдолара. Треба знати, як підступитися до цих американців, коли хочеш бути гарним купцем. Потім він показав їй срібного годинника та інші дріб'язки, які він накупив на ці гроші. Все це зробило вражіння на Пакіту. Їй теж хотілося краще жити, бо вдома у неї рідко їли м'ясо, а його не купиш на ті гроші, що можна було вторгувати від панамців. Він був дужчий за Карлоса, краще одягнений і більше в ньому було самовпевненості. До того він мав такий улесливий язик.

Підчас розмови Карлос плентався позаду. Але Пакіта відчувала на

собі його погляд: ніби промені сонця падали їй на плечі й на шию. Приємно було знати, що тобою хтось милується і мовчки тебе боготворить. Але-ж Родрігес був справжній чоловік, діловита людина. Раптом Карлос, зробивши крок наперед, поклав руку на тяжкий клунок, що його несла Пакіта, й сказав: «Твій клунок удвічі важчий за мій. Дай, я його понесу».

Слухаючи Родрігесових розмов, Пакіта й не помітила, що зморилася. Вона й не встигла оглянутися, як кошик висковзнув з її рук. Навантажившись, Карлос знов поплентався позаду. Родрігес раптом втратив свою красномовність. Замість того, щоб розмовляти з Пакітою, він раз-у-раз озирався на брата. В очах його спалахнула ненависть. Карлос стиха наспівував пісню, яка з-за моря дійшла до джунглів. Через де-який час Пакіта сама загворила, щоб порушити мовчанку. Але, розмовляючи з Родрігесом, вона ненастанно думала за Карлоса, який, що правда, не був такий дужий і жвавий, як Родрігес, але чомусь—вона сама не знала чому—вабив її до себе. Вона також виразно відчувала, що Родрігеса дратувала лагідність брата, ніби якась погана й зрадницька риса.

Коли вони дійшли до базару, Родрігес уже опанував себе: там він себе почував, як риба в воді. Ліктями й плечима протискаючи собі шлях, він став на своє улюблене місце і почав сваритися з якимись старими жінками; врешті він відвоював для Пакіти місце поруч себе: у неї-ж був крам, відмінний від того, який він сьогодні виніс на продаж! Коли вони вже цілком улаштувалися, повз них тихенько пройшов Карлос, усе ще шукаючи собі місця на базарі. Як мало він нагадував свого жвавого, діловитого брата!

Коли зійшло сонце, чужинці, що приїхали напередодні пароплавом, поспішили закупити різних потрібних їм речей ще задовго до того, як Карлос знайшов собі місце десь у далекому кутку.

«Ось там стоїть мій брат», засміявся Родрігес. «Я вже продав третину свого краму, а він ще й рота не роззявив, щоб озвати покупця». Родрігес, дарма що був заклопотаний, показуючи покупцям своїх мавп, помагав Пакіті торгувати, і завжди йому давали ціну вищу за ту, яку хотіла Пакіта.

Підчас сієсти Родрігес спитав Карлоса: «Багато наторгував?»

«Ні одного центава».

«А в мене два песо. Навіть Пакіта продала овочів майже на цілий песо».

«Ну, ви щасливіші за мене»,—відповів Карлос.

«Щасливіші, або...»

На язичі в нього вертілося якесь гостре слово, бо він гнівався на

брата, що вранці поміг Пакіті нести кошика. Але, спіймавши на собі погляд дівчини, він на півслові обірвав свою думку.

«Мені сьогодні не щастить»,—засміявся Карлос.—«Краще подамся я додому».

Родрігес повів плечем, але в душі радів, що брат залишив його самого з дівчиною, яку він через темряву джунглів поведе додому.

Коли зайшло сонце, Родрігес широкими кроками почав собі прокладати шлях до серця дівчини. На неї зробило вражіння його вміння заробляти гроші, його відвага, його міць. Від халупи двох братів до Пакітиної халупи було коло милі. Сонце вже схилилося за обрій, коли, розмовляючи й сміючись, Родрігес з дівчиною підійшов до своєї халупи. Двічі він по дорозі спинявся перед китайськими крамницями, розсипаними вздовж Каміно Реаль, і купував для неї ласощів.

Залишивши перед своєю халупою порожню клітку з-під мавп, він пішов далі з дівчиною, яка хвилинку зачекала. Його мати, глянувши на них, зрозуміла, що син знайшов собі подругу. Пакіта цілком захопилася ним. Видко-ж було, якими очима вона на нього дивиться. То був погляд дівчини, що кохає. Стара мати подивилась їм услід, як вони поруч попростували далі.

«Слухай-но, хто це співає?»—раптом спитала Пакіта.

З-за дерев доносився глибокий, ніжний голос.

«А це мій ледар-брат. Він або співає або мріє. Він випускає на волю найкращих птахів за те, що вони такі гарні. Він і не думає про те, скільки-б за них заплатили американці. Не знаю, що він робитиме, коли йому доведеться дбати про жінку».

«Він чудово співає»,—сказала Пакіта, прислухавшись де-кілька хвилин.

Родрігес нічого не відповів, і до самої халупи йшли вони мовчки.

«Буенос ночес ¹⁾»—вічливо сказав він їй на прощання. Коли він відійшов на кілька кроків, вона йому гукнула услід: «Завтра вранці я знов піду на базар».

Другим ранком двоє братів зустріли Пакіту по дорозі до міста. Знов Карлос плентався позаду, але Родрігес на цей раз подбав за те, щоб завчасно звалити собі на плечі частину Пакітиного краму. Цей галантний вчинок у Пакітиних очах повернув Родрігесові його перевагу. За хвилину вона почала стримувати крок, щоб Карлос міг їх нагнати.

«Чого це ви, синьоре, плентаєтесь позаду, ніби-то ви найкволіший з нас; я-ж учора сама бачила, як ви мій клунок понесли разом з своїм». Родрігес, задоволений з своєї перемоги над Пакітою, не мав тепер воро-

¹⁾ На добраніч.

жого почуття до брата, який оповідав дивні історії й чудові байки дівчині, що йшла посередині. Навпаки, він пишався, що мав такого брата і сказав це Пакіті.

Трохи згодом він уже жалкував, що дівчина віддавала більш уваги Карлосові. По дорозі до майдану їм зустрічалися в біле одягнені жінки й смугляві чоловіки у дублених штанах, підперезані широкими червоними поясами; вони несли туди свій крам. І з якою повагою всі вони зверталися до Родрігеса, якому завжди так таланило! А він, як справжній знавець, говорив про пароплави, які мали прибути о такій-то і такій-то годині; наближаючись до міста, натовп раз-у-раз більшав. Пакіта все це бачила й чула, і в міру того, як в очах її зростав Родрігес, всі чесноти Карлосові зводились на нівець.

Інша справа бути розважливим байкарем та співцем і інша справа бути на базарі добрим купцем. Може, після праці й приємно буває послухати пісень та казок, але жінка знає, що від них вона сита не буде, і що діти її з голоду помруть, коли чоловік замість доброго краму понесе на базар свої пісні та байки. А Пакіта переживала таку пору, коли жінка дивиться на чоловіка, як на батька своїх майбутніх дітей. Чоловік добре це знає. Ось чому, коли він залицяється до жінки, то вживає всіх зусиль, щоб як мога більше заробити. В цей день Пакіта не згадувала за Карлоса. Увечері він вирушив разом з братом. Коли обоє почали підраховувати свої бариші, то виявилось, що Карлос вторгував майже стільки, скільки й брат його.

Мовчки йшли вони додому. Родрігеса, здається, дратувало те, що брат, який мав стільки переваг, майже зрівнявся з ним у тій єдиній галузі, де Родрігес завжди був непереїдений. Карлос не пишався цим, але Пакіта почувала, як між двома братами зростає ворожнеча і знала її причину. Але в душі вона була горда з того, що під її впливом могла відмінитися вдача чоловіча. Серед джунглевої тиші вона собі гадала, що якби Карлос, зберігши всі свої чесноти, міг забезпечити сім'ю, як брат його, то він був-би їй більше до пари. Настане пора, коли цілими місяцями йтиме дощ і не можна буде вийти з хати. Ночі теж будуть довгі. І тоді приємно буде мати близько себе чоловіка, що співатиме пісень та оповідатиме казок, замість такого, що буде жалкувати за втраченими баришами, нездатний скоротити час і почувати себе щасливим і в іншому місці—не лише на базарі.

В Родрігесові багато було такого, що їй подобалось. Якась чоловіча брутальність. Але у Карлоса були риси, які їй вабили далеко більше. Ідучи з ними разом додому, вона все це зважувала. Коло своєї халупи брати раптом спинилися. Родрігес, побачивши, що брат залишається вдома, пішов далі з Пакітою. Йшли вони мовчки. Перед Пакітиною хатою

Родрігес сказав: «Буенос ночес», чекаючи, що дівчина йому скаже, чи піде вона завтра до міста. Через хвилину він її спитав.

«Маньяна»,—відповіла вона і повела плечем. І цей рух, повний такої непевности, оце «маньяна» (завтра) могло означати тижні, місяці, може роки. За вечерею брати не розмовляли. Карлос грався з своїми сестричками та розважався з мавпами. Родрігес, знявши великого ножа, що висів на стіні, вийшов з хати. Трохи згодом почулися глухі удари важкого ножа, що сипались на колоду, яка стояла поблизу дверей. Так у Родрігеса завжди виливався гнів, коли траплялося таке, що було йому не до вподоби. «Що скоїлося?»—спитала мати.

«Коли-б я знав, то, може, теж був-би у такому настрої»,—відповів Карлос.

Але мати інстинктивно почувала, що не все гаразд.

«Він на тебе сердиться. Коли-б він смів, то удари ножа посипались-би на тебе, як на ту колоду. Він шукав собі дівчини, а ти, мабуть, став йому впоперек дороги».

«Кен саве!»¹⁾—відповів Карлос. «Може, тому тільки, що я сьогодні втратив лише на вісім центавів менше за нього. Що правда, брат з мене глузує, коли я мало наторгую, але він також сердиться, коли в торгівлі втрачає свою перевагу наді мною».

Другого дня Родрігес був сам на базарі, не прийшли ні Карлос, ні Пакіта. Він дуже жалкував, що немає Пакіти. Сьогодні вона-б побачила його справжній хист. Сьогодні йшов великий дощ, і торгівлі ніякої не було, а він пішов до пароплава, яким приїхали «американці», і спустив їм увесь свій крам. Потім повернувся до міста, накупив різних дріб'язків і знов продав їх тим самим людям. Такий день рідко траплявся в його житті. Повертаючись додому, він мав у кешені п'ятнадцять доларів.

«Де Карлос?»—спитав він у матери.

«Десь у джунглях. Я не що-давно чула його голос».

Через тиждень Родрігес знов зустрівся з Пакітою. Незабаром вони відновили свою дружбу; Карлоса не було і Родрігес почував себе повним переможцем. Коли сіло сонце і вони поверталися додому, він певний був, що взяв гору над братом, бо дівчина дивилась на нього такими дивними очима. Такий певний він був себе, що навіть вихваляв Карлоса за його пісні та хист складати байки.

Наступними днями Пакіта що-ранку ходила на базар. Навіть коли не мала свого краму, вона йшла туди з Родрігесом і стояла поруч його, допомагаючи йому торгувати. Уже люди на базарі називали її його «Фідансатою» (нареченою).

¹⁾ Хто знає.

Дарма, що дні стояли погожі, Карлос залишався вдома. Не вважаючи на стриману поведінку Пакітину, Родрігес раз-у-раз смілювався. Він крадькома цілував її. Часами обіймав її за стан. Їй подобалося бути в його товаристві. Але коли вона зустрічала Карлоса, безтурботного Карлоса, що співав, коли треба було працювати, і що ніяк не міг-би забезпечити жінку та дітей її, вона раптом забувала про всі чесноти Родрігові. Душа бідної дівчини розривалася на шматки. Якийсь голос її крові й голос серця вабив її до юнака, якого вона кохала, а голос розуму й інші голоси крові штовхали до того чоловіка, що зможе її забезпечити тоді, коли вона нездатна буде працювати на себе та дітей своїх. У кожній жінці живуть янгол і крамар. Жінка залишається вірна собі, коли кохає чоловіка, бо життя її більше залежить від нього, ніж життя чоловіче від неї. Так воно є, і так воно мусить бути.

Одного дня Родрігес довірився Пакіті, що він ошадив 400 доларів. «Щоб збудувати хату»,—сказав він, заглянувши їй у вічі,—«щоб жінці, з якою я одружусь, не було холодно, коли підуть дощі».

«І біле ліжко, на якому будуть намальовані жовті й золоті квіти, й велике дзеркало, і різнобарвна шаль, і кілька килимів, щоби прикрасити хату, якщо одна жінка зробить мені шану вийти за мене заміж». І великою спокусою було для Пакіті, дивлячись йому у вічі, дати відповідь словами або без слів. Бо жінка найкраще вміє говорити, коли нічого не говорить. В її халупі дах протікав і не було там ні стола, ні ліжка. А єдине дзеркало, що вона мала, це було те маленьке, яке переховувалось між тисячами бгунків її різнокольорового вбрання.

«І ще гребінець для волосся я куплю для цієї жінки. Великий чорний гребінь, виложений сріблом, та ще віяло з чорним мережевом. І черевички з червоними закаблуками. Коли я з нею прийду до міста, люди на вулиці показуватимуть на неї й говоритимуть: «Ось іде жінка Родрігеса Венаскеса». Так він говорив, бо люди еспанської крові люблять пишатися.

Все це спокушало, дуже спокушало Пакіту. «Я певна, що ця жінка буде щаслива з вами»,—відповіла вона через хвилину, опанувавши себе, але думки її раз-у-раз поверталися до Карлоса. Ах, коли-б він назбирав грошей та збудував таку хату, яку їй змалював Родрігес, вона була-б далеко щасливіша з своїм улюбленим. Вона знала, що Карлос її кохає. Але він нічого не робить, щоб ошадити гроші на хату й на дарунки для улюбленої жінки. Він ходить у джунглі, щоб там мріяти й співати. Замість того, щоб працювати, складає байки. Жінка його ходитиме напівгола, без гребінця в волосі й без черевичків з червоними закаблуками. Вони будуть щасливі, але помиратимуть з голоду й від холоду. Ах, як-би Карлос хоч трошки був схожий на свого брата.

Родрігес розсердився, що вона не дала йому рішучої відповіді на його натяки, отже він цілий день з нею не розмовляв. Ось прокляття мішаної крові: людина говорить як еспанець, а потім чинить як індіан. Знайшовши якийсь привід, вона опівдень пішла з базару. Родрігес був певний, що вона пішла побачитися з братом. Увечері він їх знайшов. Вони поруч сиділи на великому камені. Карлос, схиливши голову, а Пакіта, гойдаючись і нахилиючись до нього, намагалась його у чомусь переконати.

Протягом найближчих тижнів вона була привітна то з Родрігесом, то з Карлосом. Мати, боячись кривавої розправи між двома братами, вирішила розв'язати цю справу. Все місто знало, що діялось. У Дар'єнських джунглях тільки про це й було розмови. Одні були за Родрігеса, другі за його брата, і всі вони кляли дівчину. Цієї весни було чимало дівчат, для яких прийшла пора кохання. У кожній хаті обох братів радо вітали-б, як наречених.

Одного дня, коли всі троє були вкупі, до них сміливо підступила мати.

«Слухай, Пакіто, обоє вони мої сини, обох я кохаю. Якщо ти кохаш одного з них, то скажи,—тоді другий пошукає собі іншої дівчини.

«По всьому Каміно Реаль від Номбре де-Діос до Бальбоа знайдуться сотні давчат, що раді будуть вийти за кожного з них. Віддай свою любов тому з них, для кого вона призначена, поки вони ще не стали ворогами».

І тоді Пакіта сказала те, що було в неї на серці: «Часами мені здається, що треба вийти за Родрігеса, бо він дужий, сміливий, і добрий з нього торговець; буде з нього також добрий хазяїн. Обридли мені злидні. З того часу, як втікла я до джунглів, я завжди була бідна. До того-ж я жила в хаті, де дах не протікав, спала на гарній м'якій постелі й їла все, що мені хотілось. А часами я думаю, що більше кохаю Карлоса; він наче старша сестра для мене. Але як я можу вийти за нього, коли він цілими днями у лісі пропадає, нічого не робить і нічого не може мені подарувати, окрім свого серця й душі, бо нічого не має. Так ось що мені спало на думку. Через два місяці підуть великі дощі. Родрігес має досить грошей, щоб збудувати й обставити хату. Якщо Карлос за два місяці зможе те саме зробити, я вийду за нього».

Сказавши це, Пакіта вийшла з хати. Кожний, почувши, як засміявся Родрігес, зрозумів-би, який він був певний, що взяв гору над Карлосом. Звідки Карлосові за такий короткий час взяти грошей? Такий він був певний, що на другий день пішов до купця й почав торгувати ліжко, свічадо, шаль, гребінець і черевички з червоними закаблуками. На все це

треба було витратити всі гроші. Але він мав ще перед собою два місяці. І ось він почав розчищати ґрунт для хати, недалеко від матерньої хижі; взявся він до праці того самого вечора, як тільки повернувся додому, бо мав уже в кешені кілька зайвих песо.

А що-ж тоді робив Карлос? Карлос був у джунглях.

Прошло кілька днів і Пакіта, якимось проходячи повз, побачила Родрігеса за працею. Він готував цеглу на хату. Здумав він будувати дуже велику, бо сподівався у майбутньому мати багато дітей. У нього був план забагатіти, завести плантацію й поставити господарство на широку ногу.

А де-ж був Карлос? Карлос був у джунглях.

Пакіта чула, як він співав жалібних пісень. Сумував, що живе. Сумував, коли треба було співати про життя й боротися за нього. Вона серед дерев побачила тінь його. Вона знала, як він її кохає. Знала, як йому хотілося мати її за жінку, але він не старався здобути її, тоді, як брат його уперто працював, простуючи до одної мети, і хата його росла вище й вище.

Прошов цілий місяць. Хата у Родрігеса була готова, залишався один дах. Він тепер раніше виходив на базар і повертався пізніше. Він користався з кожної вільної хвилини, щоб будувати хату. Вряди-годи Карлос виявляв надзвичайну енергію й робив чудеса і в джунглях і на базарі. Він якимось за один день спіймав п'ятьдесят папуг. Другого дня він зловив чотири мавпи. Пакіта раділа й пишалася, груди її часто підіймалися й опускалися, ніби-то вітер їх надимав. Але раптом Карлос знов кидав працювати і знов цілими днями пропадав у джунглях, розмовляючи з малими звірятами та комахами на деревах, або грався з великими дітьми на вулиці, і замість того, щоб складати гроші, віддавав їм свої мідяки на цукерки.

Родрігес тепер уже вставляв вікна у свою хату. Пакіта вже примирилась. Вона раз-у-раз більше переконувалась, що Карлос негодящий. Від мрій, співів та пестоців вона не буде сита та одягнена. Треба ще до того і хліба й м'яса.

За десять день до терміну Родрігес цілком випадково зустрівся з Пакітою на Каміно Реаль.

«Я збудував хату. Вона вже готова. Я можу купити все, що обіцяв, а де-що залишаю, як несподіванку. Я куплю шаль для моєї матери і бавовни на сукні моїм сестричкам, заплачу пан-отцеві за шлюб, витрачу п'ятьдесят песо на весілля і залишиться в мене після цього ще цілих сто песо». Він, справді, був талановитий хлопець. Якби це Карлос мав хоч половину цього! Пакіта цього вечора пішла остаточно поговорити з Карлосом.

«Два місяці вже минають; ще два-три дні, й підуть дощі. Що ви встигли зробити?»

«Я маю тільки сто песо»—відповів Карлос.

«Ви мене не любите?»—допитувалась Пакіта.

«Кохаю, і від того ще більше сумую. Але з мого брата кращий торговець. Він ошадив грошей разів у вісім більше, ніж я».

«А невже-ж ви й цього не можете зробити для мене?»—сказала Пакіта, і голос її тремтів від гніву.—«Ви весь час ледарювали. Я бачила, як ви роздавали свої гроші отим дітям-голодранцям».

Карлос відповів: «До Родрігових кешень гроші сами йдуть, а в мене кешені діряві. Іду я на базар і раптом спиняюсь, повертаю у джунглі, щоб подивитись, як граються мавпи і як кохаються птахи. Замість ловити та продавати їх, я ними милуюсь. Ще багато де-чого іншого я роблю, але мені соромно признаватися. І мої срібні песо весело й вільно літають по деревах на своїх зелених крилах, дарма, що на них я міг-би купити перлів у китайців і різних дріб'язків у індуських торговців у Бальбоа».

«І ви кажете, що кохаєте мене!»—сердито промовила Пакіта. Вона гнівалась, що чоловік, якого вона кохає, за-для неї не зробився ані трохи практичнішим.

«Невже ви співами думаєте годувати дітей своїх? Або може з казок своїх ви наробити цегли, щоб збудувати хату?»—крикнула вона йому з докором і втікла.

Карлос дивився їй у слід. Ніколи він ще не бачив її такою гарною. Руки її були такі граціозні. Його дуже збентежило те, що вона розсердилась, бо він-же так кохав її. Цієї ночі він, не лягаючи спати, забрався так далеко у джунглі, як ніколи ще не заходив. Йому хотілося побути на самоті. Далеко від усіх. Він не спав. Він не мріяв. Мов закаменілий, лежав він обличчям до землі.

Коли зайнявся синяво-червоний ранок, він звів очі. Перед ним низько, на галузці дикого банана сонно гойдався великий птах завбільшки з курку. Криваво-червоного кольору, з чорним дзьобом і синіми ногами, такого він за все життя своє не бачив. Ураз він згадав оповідання про червоного макао; цей птах був такий рідкий, що Карлос думав, що він живе лише в легендах. Криваво-червоний макао, що водиться тільки в дуже гарячих краях, там, де проміні сонця палахкотять, мов полум'я.

Він простяг руку і схопив за ногу птаха, який не встиг і розправити крил. Він ледве видерався. Було дуже холодно, і кров у нього загусла. Птах слабо намагався клюнути його в руку, але Карлос ніжно

стиснув його за голову і птах не пручався, коли він йому начепив на ноги мотузочка.

Там, у тому червоному птахові були й хата, і ліжко, і гребінець, і свідчадо, і шаль, і гроші на шлюб, і все, чого так хотіла Пакіта. Він побіг просто на базар, не заходячи навіть додому. Ще не встиг він дійти до майдану, як усі вже знали, що Карлос Венаскес спіймав криваво-червоного макао. Всі покинули свої крамниці, навіть сирійці й китайці залишили свої ятки, щоб подивитись на чудесного птаха, якого ніколи не бачили в цих краях.

«Криваво-червоний макао, червоний макао! Карлос Ванаскес спіймав червоного макао!»

Пакіта прибігла захекана і протиснулась крізь юрбу. Вона ледве стрималась, щоб не кинутися на шию Карлосові. У цьому червоному макао було не тільки все, чого вона бажала, але це було також, як у народі казали, доброю ознакою. Один із китайців пильно подивився на птаха і, на диво усім, запропонував сто песо.

«Сто песо за червоного макао!»—відгомоном пішло по базару.

Родрігес був трохи блідий, але самовпевнений. Коли навіть Карлосові дадуть удвічі більше, йому не вистарчить.

«Бери сто песо!»—сказав він братові.

Пакіта здивовано подивилась на Карлоса, бо він мовчки відсунув гроші. «Я прошу більше за червоного макао. Далеко більше».

Груди Пакітини захвилювались від гордості. Нарешті Карлос зробився купцем, хазяїном; він хоче вигадати як можна більше.

«Сто двадцять п'ять!»—гукнув сирійський торговець. Але юнак похитав головою.

«Сто п'ятьдесят»,—гукнув Гусейн, індуський купець, який щойно прибіг, покинувши свою крамницю, коли почув, що продається червоний макао. Але Карлос ще раз похитав головою.

«Я хочу за нього більше взяти».—Але що упертіший був Карлос, то щасливіша була Пакіта. Вона пишалася ним. Над-вечір китаєць набавив ще двадцять п'ять песо, а індус Гусейн надбавив других двадцять п'ять. Отже за птаха давали двісті срібних песо. Але Карлос не продавав птаха.

«Чому ви не скажете братові, щоб він узяв двісті песо?»—звернувся сирієць до Родрігеса.

«Тут нема чого говорити»,—саркастично відказав Родрігес, так голосно, що почула Пакіта.—«Може він його собі заріже на вечерю, або може навчить його співати своїх пісень».

Повертаючись додому, вони дорогою мовчали. Брати проводили дівчину до самої хати ї на прощання вона, повернувшись до них, сказала:

«Буенос ночес, Родрігес» і «Буенос ночес, Карлос», нікому з них не віддавши переваги. Вона знала, що коли навіть Карлос візьме двісті песо, то йому не вдасться виконати умову. Старанно обміркувавши справу, Пакіта прийшла до висновку, що знахідка червоного макао була лише щасливий випадок. Не можна було сподіватися, що такі випадки траплятимуться так часто, щоб він міг прогодувати сім'ю. Родрігес не надіявся на такі щасливі випадки. Він назбирав гроші, тяжко працюючи день у день, від раннього ранку до пізньої ночі. Отже шалька схилилась на його сторону й перетягувала другу шальку, де лежало її серце, що його вона хотіла подарувати Карлосу. Брати мало розмовляли цього вечора. Родрігес знов ізняв свого ножа й до самої півночі чути було, як він бив ним об колоду. Рано вранці Карлос із птахом під рукою пішов на базар. Через півгодини пішов Родрігес, а за ним Пакіта. Піднесення юрби до цього часу ущухло. Люди питалися, чи Гусейн і далі даватиме сто песо. Часами де-хто спинявся, щоб подивитися на птаха, але ніхто сьогодні нічого не пропонував. Хто міг дати більше, ніж двісті песо? У кого-ж були такі гроші? Пакіта стояла поодаль, ні з ким не розмовляючи, і тільки, коли хтось підходив подивитися на птаха, вона підступала ближче. Карлос розглядав чудові криваво-червоні пера й милувався прекрасними визерунками на широких крилах. Опівдні на базарі з'явився молодий американець з жінкою, що приїхав у човні, щоб подивитися на базар. Побачивши макао, обое спинилися. Підійшовши ближче, жінка надзвичайно захопилася красою птаха. Всі раптом оживилися, бо у всіх з'явилася думка, що ці—очевидно, багаті—люди, можуть заплатити нечувану ціну.

«Скільки?»—спитав чоловік.

«П'ятьсот доларів золотом»—відповів Карлос, не моргнувши оком.

Пакіта так скрикнула від здивування, що всі голови повернулися до неї.

«П'ятьсот доларів»,—повторила вона голосно.—«Г. ятьсот доларів золотом він просить за червоного макао!»—передавали люди один одному.

Пакіта так близько підійшла до Карлоса, що він почував її теплий віддих на шиї.

Порадившись хвилинку з жінкою, чоловік сказав: «Триста!»

Пакіта глянула на Карлоса, мов хотіла сказати: «Бери!» Поруч нього вона забула всі свої вчорашні обрахунки.

Але Карлос тільки похитав головою. «Я сказав п'ятьсот». Здавалось, що йому байдуже, чи куплять, чи не куплять птаха, але Пакіта, яка його краще знала, чула, як у нього колотиться серце. Вона бачила, як у нього набухали скроні і як тремтіли кутки губ.

«Я сказав п'ятьсот, п'ятьсот, п'ятьсот»,—повторив він, ніби гіпно-тизуючи себе самого.

Американці відступилися. «Багато, дуже багато»,—мурмотіли вони. Всі торговці оточили їх і тільки й чути було: «Він не хоче брати триста золотих за червоного макао!» Це була подія більша, ніж знахідка птаха. На всьому базарі за цілий тиждень не було продано краму й на половину цієї суми.

Пакіта була щаслива. О, для неї це значило дуже багато! Це значило більше, ніж вийти заміж за юнака. Це значило, що він змінився під її впливом. Він почав заробляти, робився добрим хазяїном. За-для неї він на все пішов.

Але американка дуже захопилася чудовим птахом. «Триста п'ятьдесять золотих»,—запропонував чоловік.

Пакітина рука просковзнула у Карлосову. Він не знав, як це тлумачити: чи продавати, чи тримати ціну. Похитавши головою, він повторив свою магічну формулу: «Я сказав: п'ятьсот». Промовивши це, він стиснув дівчині руку так, що вона скрикнула, не то від радості, не то від болю.

«Чотириста»,—запропонував американець, заглянувши жінці у вічі, які благаючи дивилися на нього.

«Чотириста доларів золотом»,—загули люди на майдані,—«а він відмовляється.

Родрігес підійшов до брата. Він ввесь пополютив. «Невже ти думаєш, що червоного макао ловиться двічі на рік?»—сказав він Пакіті, не дивлячись на Карлоса. Чужинці довго радилися між собою. Жінці, очевидно, дуже закортіло мати птаха. Отже чоловік повернувся й сказав: «Гаразд, хай буде по вашому».

У Пакіти вихопився крик тріумфу. Вона знала, це її вплив. Кохання до неї зробило його таким сміливим, що він домагався своєї ціни, поки дістав її. Він стане добрим торговцем і хазяїном.

«П'ятьсот доларів за червоного макао!»—луною пронеслось по майдану. І всі з повагою подивилися на чоловіка, що ладен був заплатити ці гроші за птаха, бо він сподобався його жінці, і на чоловіка, що взяв таку ціну, бо хотів збудувати хату для дівчини, яку покохав. Ні для кого не було таємницею кохання двох братів до дівчини і її вагання.

Американець відрахував п'ятьсот доларів золотом Карлосові в руку. «Зачекайте хвилинку»,—попросив Карлос,—«я дістану клітку для птаха». Не питаючи ціни, зняв він з найближчого столика найбільшу клітку. Ніжно він посадив туди птаха.

«А куди ви повезете птаха?»,—раптом спитав Карлос, покупців, ніби прокидаючись від важкого сну. «До Нью-Йорку»,—відповів америка-

нець. «До Нью-Йорку»,—повторив Карлос, «До Нью-Йорку? Там надто холодно для нього. Там страшний холод. Навіть тут для нього дуже холодно. Я знаю, там він замерзне»,—повторив він, ніжно торкаючись крил пташиних. Раптом він відкинув голову назад і, повертаючи гроші покупцям, сказав: «Я не можу вам його продати, бо він там помре. Беріть назад свої гроші».

Юрба раптом захвилювалась. Це-ж було божевілля, чисте божевілля відмовлятися від таких грошей, та ще до того признатись, яка головна хиба у цього птаха. У відповідь на всі поради, на всі насмішки й глузування, Карлос лише похитав головою.

Коли Пакіта зрозуміла, що сталося, і коли американці, обмінявшись між собою кількома словами, пішли геть з майдану, кинувши останнього погляда на криваво-червоного птаха, якого їм шкода було кидати, вона кинулась на Карлоса, мов осатаніла й почала його кулаками колотити в груди. «Дурню! дурню! дурню!»—кричала вона, неспроможна знайти інших слів, щоб вилити в них свою лютість.

«Птах у них помре»,—це було все, що міг сказати Карлос.—«У джунглях я не знайду другого такого. Він там помре; він умирає від холоду».

«Дурню! Дурню! Дурню!»—кричала Пакіта, колотячи його в груди. Повернувшись, вона побачила Родрігеса, що стояв і сміявся; очі його так і казали: «Я-ж знав, що так воно скінчиться».

Карлос кинув срібну монету чоловікові, у якого взяв клітку, і з похиленою головою пішов геть з базару.

Але Пакіта тоді швидко вирішила справу. Вона оцінила багатство так, як його треба цінити. Скарб, що був у Карлосовій душі, був значно коштовніший, ніж срібло, яке брязкотіло у Родріговій кешені.

Тут був чоловік, який відмовився взяти ціле багатство за птаха, і тільки через те, що птах цей помре від холоду, дарма, що втрата цього багатства була зв'язана з утратою коханої жінки. Чи-ж ця людина не була багатша, в тисячу раз багатша від тої людини, яка мала в сто тисяч раз більше грошей?

Недалеко звідси стоїть стара хата, а в хаті лежить набитий соломомою мішок. Чоловік і жінка, що живуть у цій хаті, часто голодують, мерзнуть і мокнуть. Але спитайте кожну дитину в цій країні і вона вам скаже, що цю хату звуть «фелісідас». І всі шляхи, які ведуть туди, звуться «фелісідас»—«щастя».

Конрад Берковічі.

(Переклав Освальд Бургардт).

Дорога до мети.

(Поезія Миколи Терещенка).

Кожну збірку віршів пролетарського поета, як тільки вона побачить світ, береш до рук з якимсь неясним побоюванням. Адже стільки чуєш розмов про кваліть і нужденність нашого пролетарського письменства, стільки читаєш убивчих прогноз що-до її успіхів і розвитку, стільки разів тобі намагаються втовкмачити в голову, що пролетарської поезії бути не може, що є «пролетарські літератори», а немає пролетарської літератури... І хоч ти знаєш невисоку ціну всім отим розмовам і писанням, хоч знаєш, звідкіля вони й куди вони починають, але побоюєшся—може ця книжка пролетарського поета дасть іще один привід нашим ворогам і невірним друзям висловитися про наше пролетарське письменство з іронічною посмішкою на олімпійських устах, як це вони робити полюбляють.

Ану-ж і справді в цій книжці не буде «мистецького слова», а тільки «голі агітки». Ану-ж і справді зміст її викаже безпорадну неміч автора що-до технічного опанування словарним матеріалом. Ану-ж і справді книжка нехудожня. З таким побоюванням розгортаєш книжку поезії молодого автора, що про нього в тебе немає ще ніякого уявлення, як про поета. Але-ж тут маємо книжку вже немолодого, вже не дебютанта, а збірку віршів відомого письменника, який коло поетичного варстату пробував не менше, як десять років і кількома своїми попередніми збірками явив себе, як справжнього майстра художнього слова. Може бути інше побоювання, яке, якщо-б воно підтвердилось, викликало-б у лавах наших ворогів та вдаваних друзів новий наклеп на пролетарську літературу. Може відомий нам поет вичерпав свої творчі сили, може він, як кажуть, «видохся», виснажився, і нова його збірка поезії являється вже не поезією, а версифікацією. Не раз теж чули ми такі закидки, що «поет, який набув собі марксіського «капіталу», тим самим утратив свій творчий капітал і живе зараз тільки мертвим капіталом минулих здобутків і досягнень».

Але-ж найбільше побоювання що-до нової книжки віршів відомого поета може бути в тому: чи пролетарський поет не звихнувся часом під впливом несприятливого оточення, чи не втратив він звязку із життям, з його сірими то світлими буднями. Чи не загубив він своє соціальне чуття в міщанському оточенні, чи не обміщанився він часом. І, нарешті, чи ця втрата не відбилася на його віршах у вигляді занепадницьких мотивів, замкнутости в собі, у своїх внутрішніх переживаннях, у відчужености від актуальних інтересів пролетарської класи суспільства.

Коли-б сталося це останнє, то вороги й нещирі друзі пролетарської літератури знайшли-б тоді новий привід до недвозначних натяків: які ви, мовляв, пролетарські поети, коли у вас, як і в нас, однакові настрої, однакові мотиви, однакові теми, той самий «ідеалізм», те саме занепадництво, яким ви нам досі колете очі. А друга частина сказала-б: «ось ще один доказ на те, що пролетарської літератури бути не може. Поет, «ідеологічно витриманий», пише агітки, а «справжній поет мусить вийти з вузьких рямців «витриманости», коли не хоче загинути, як поет і творець...».

Молодому авторові багато прощається, але автор кількох видатних збірок, автор, що про нього вже є певна думка у ворогів і друзів, хай вистерігається стати об'єктом подібної «ворожої й «дружньої» вівісекції в руках певного кола «знавців і спеціалістів» од літератури. Тут тобі згадують усі «прегрішення» од первородного гріху почавши: мовляв, поет як був символістом, так і залишився в історії укр. літератури епігоном запізнілого українського символізму. Або додадуть, що поет намагається засвоїти собі пролетарську ідеологію, поки-що безуспішно.

Це остільки торкається М. Терещенка, оскільки подібні закиди робили й йому, тому й ставлення пролетарського поета до своєї творчости повинно бути суґубо обережним.

Микола Терещенко виступив із своїми першими друкованими поезіями ще напередодні великого Жовтня. З різних причин, що їх я тут не наводитиму, бо-ж вони загальновідомі, український Жовтень припізнався аж на два роки. Поезія, як і всяке інше мистецтво, в часи великих соціальних і політичних рухів, відстає від життя, отже, й українська література перших двох років революції не йшла в парі з громадським життям, а набагато від нього відставала. Надто-ж бо над нею тяжіла дореволюційна традиція запізнілого народництва та недолугого модернізму «Української Хати». Українська лірика перших двох років революції переспівувала старі, дореволюційні мотиви, бо жила настроями занепадництва й песимізму, витвореними капіталістичною всесвітньою різнею, що почалась на полях Західної частини України, руйнуючи її добробут; жила настроями туги та зневіри, посіяними царською реакцією, що за часу імперіялістичної війни саме на Україні давалася найбільше в знаки, так що на цілі роки не появлялося тут жодної української книжки.

Не було змоги й не було кому робити революцію в мистецтві та в поезії зокрема, бо все живе принишло було, прибите, розсіяне, зневірине, кволе. Не дивниця, що зараз же після повалення царату на Україні появилися старі журнали, як «Літературно-Науковий Вістник», що продовжує у нашому письменстві свою стару народницьку лінію, та нові, як «Шлях», що був продовженням модерністичної школи дореволюційної «Української Хати». Інших мистецьких журналів тоді не було. То-ж насамперед біля цих двох журналів почала гуртуватись майже вся тодішня літературна молодь, між якою одним з наймолодших був і Микола Терещенко.

Смішно було вимагати від початкуючого автора того часу й за тих умов чогось оригінальнішого за загальний рівень тодішньої української лірики, де проводирями були Олесь, Вороний, Філянський та Чупринка. Літературна молодь, що виходила переважно з селянських шарів су-

спільства, тягнулася з далеких закутків України до її культурного центру—Київ та тут здебільшого підпадала під вплив Олеса, Чупринки та Філянського. Через те на перших поезіях наших символістів такий помітний вплив, наприклад, Олеса, а на пізнішому неокласицизмі Рильському—вплив Філянського. Невільний від цього впливу Олесевої музики був на першій порі й Микола Терещенко. Бо хіба-ж не Олесівські мотиви брешуть у його віршові, надрукованому в «Л.-Н. Вістникові» влітку 1918 р.:

Мій край над прірвою стоїть
І нерухомо дивиться в безодню,
У нерозгадану млу тисячоліть...

Але-ж проти цього запізненого народництва серед літературної молоді починає швидко наростати протест. Молодь гаряча, то-ж любить крайнощі. Вона з одної крайности кидається в другу, проти народництва висуває індивідуалістичні мотиви, початі ще старшими модерністами. Цей модернізм, у вигляді символістичної школи, пробиває собі дорогу навіть до літературної фортеці народництва «Літ.-Наук. Вістник». Микола Терещенко — один з наймолодших тоді, міняє народництво на модернізм. Песимізм і містика замінює йому, як і всім його товаришам, народ і «рідний край»:

Містичним душам,
душам ніжномрійним
Мої пісні серед осінніх трав—
Серцем засмученим,
одвіку неспокійним... («Октави зі степу»).

Поезія тільки для обраних, для глибоких, містичних душ... Цей етап у розвиткові мистецького світогляду проходив наш поет разом з усіма іншими символістами—Савченком, Тичином, Слісаренком, Загулом, Ярошенком... Український модернізм мусів пройти цей останній етап, не дивлячись на незгідність його світогляду з життям. Він мусів швидко дійти до свого апогею і розвиватись далі аж до самозаперечення, до свого логічного кінця.

Зв'язки української поезії з поезією сусідів-великоросів, і так до революції слабенькі, порвалися. Державний штучний кордон, яким українська буржуазія відгородилась була від більшовизму, затримував новини великоруської лірики вже революційної, то-ж українська молодь зачитувалась тоді ранішими творами російських символістів—Бальмонта, Белого, Брюсова, Блока, Сологуба. З закордонних письменників викликали замилювання символістичні поезії Верлена, Вергарна, Бодлера. Чималий слід полишили вони й на поезіях М. Терещенка з цього символістичного часу.

«Народ» і його інтереси, які клопотали нашого поета раніш, відійшли на дальший план, а наперед висунулось поетове «Я»:

Я одвічне дзвено в зачарованім колі
Між минулих і будучих літ

Замість продовжувати патетичну поезію народництва, зроджену жахами імперіялістичної різанини, замість щипити:

О, як уйняти кров народню,
О, краю, як утішити твій біль.

наш поет звертається до божеських настроїв з часів «Музагету»:

Журба безкрая—о, не забути,
Не втамувати печаль поета;
Коли у трансї вечернім люди,
Чом я голублю печаль і ніжність...

«Печаль і ніжність»—в той час, коли «народ», покинутий поетом по-за межами його ліричної тематики, підіймав зброю проти поневолення, «блакитні резонанси», «екстази» і «транси» тоді, коли навкруги гриміли громи революційної грози—в цьому була трагедія, в цьому був жах, якого не відчувала більшість тодішньої української інтелігенції, а разом з нею й самі поети-символісти.

Зараз часто чуєш нарікання на символістів, що вони, мовляв, умисне присипляли своєю потойбічною поезією свідомість трудящих мас. Частенько читаєш, що символісти свідомо працювали на користь рідної буржуазії... Фактично воно на таке виходило, але-ж чогось умисного, свідомо злочинного в цьому нічого не було. Це треба сказати рішуче. Символісти були в своїй творчості далекі од життя, вони жили настроями дрібної буржуазії, вони були розгублені, як і ота дрібна буржуазія—селянство й міщанство—це правда; але зумисними солов'ями рідної буржуазії вони не були (говорю про більшість, а не про окремих одиниць). Неповинен у цьому важкому гріхові й М. Терещенко, який зі всіх символістів був, може, найменш «символістичним».

Період символізму наш поет дуже швидко пройшов і вже 1919 року, на початку літа, ми подибуємо в нього бадьорі, свіжі нотки, які поривають із символістичною школою:

„Людам надії зі Сходу+
Вгору-ж наш соняшний стяг

Слава моему народу,
Слава в безмежних полях.
(«Ex oriente lux»).

Вже трохи раніше, ще на початку 1919 року, в той час, коли український націоналізм мав про світле майбутнє, в часи трудового Конгресу в Києві, скликаного після повалення гетьманщини та німецьких окупантів, вже тоді М. Терещенко зневірився в національних святощах, а свою розгубленість зафіксував у трагічних рядках:

І не мати спромоги упасти,
Аби тихий спочинок найти,

І шукати у полі квітчастім,
Шукати й не бачить мети...

але що-далі, то ясніше його обрії. Все ближче й ближче стає поет до справжнього життя, до життєрадісного настрою. Його інтимна лірика позбувається «печали й ніжності», а набуває бадьорих тонів:

Угору випростайсь, мов день,
Під синю баню вигни груди,

І крик розпалений розбуде
Затоку радісних пісень... («Ранок»).

В своїй молитві до сонця Терещенко зрікається колишніх «трансів» і «снів»:

Не дай заснути. Розпалюй кров,
пролий на чола творчий піт...

І хай живе, горить любовь,
А гнів хай захитає світ.

«Хай люди здіймуться, мов птах, і підуть з піснею вперед». І хоч вони будуть падати під мечами, але-ж «досягнуть зор високих». І з того часу й до сьогоднішнього дня цей мотив не зникає з поезії Терещенка. Червоною ниткою тягнеться він через усі попередні збірки й розрізнені цикли віршів, які не увійшли до книжок, аж нарешті в останній книжці «Мета й Межа»¹⁾ мотив цей став домінатним.

Од містики, од потойбічної мрії, од символізму поет, як і його товариші, повертається до дійсності, до землі, до імпресіоністичного реалізму. Починається третій період його поетичної творчості, повний хитань і вагань, шукання нових доріг, нових об'єктів, нових тем, нових мотивів. Ці шукання й вагання позначаються на двох циклях його віршів, що вміщені в альманахові «Гроно» (К. 1920) та «Вир революції» (Дн. 1921). Який-же зміст цих двох циклів? Який їх тон і настрої? Звідкіля бере поет теми своїх поезій? Це все стане ясным, коли зважимо оточення поета.

1919—1921 рр.—це час найбільшого напруження громадянської війни на Україні. Поетам стало неможливо сидіти спокійно у «білих баштах» естетизму й марити про потойбічні речі. В ушах лунали постріли гармат, бахкання рушниць і татакання кулеметів. Крізь стіни, крізь зачинені двері й крізь чорні штори на вікнах, вривався крик і гомін юрб, викрики проводирів мас, галас вулиці. Очі сліпили відблиски вибухів, заграви пожеж; погляд ловили гасла відозв, прокламацій; маніфестації, мітинги, демонстрації... Місто боролось, розбившись на два табори, і не втручати в цю боротьбу, не замислюватись над нею, не задавати собі справи з того, що робиться—поет не може, коли він ще не до шпигу кісток обиватель, міщанин. Ламається все старе, все звичне, все зрозуміле, і твориться щось нове, ще не зовсім окреслене, ще невідоме.

«Хто не працює, той не їсть», «Воля праці»—ці гасла мусіли торкнутися й поета, мусіли вивести його з рівноваги, мусіли поставити перед ним питання, за кого він і за що. М. Терещенко, з походження селянин, мусить знайти собі місце в цій боротьбі. І він його шукає. Зрозуміло, що перший його погляд летить на село, до братів, до батьків, до дідів. Доля мужицька, «доля незаможницька» стає йому знову перед очима. Від цієї верстви суспільства він хлопцем одірвався, одривався чим раз далі й далі, доки розбурхане стихійне море селянства не стало знову перед його очима підчас громадянської боротьби. На запитання «хто ти» Терещенкова відповідь могла бути—«я з села».

«Земля», «Земля і воля»—ці селянські революційні гасла стають перед поетами селянського походження. Символісти вертаються на землю, до землі і пишуть цілі збірки творів, в яких темою: земля, праця на

¹⁾ М. Терещенко «Мета й Межа», ДВУ, ст. 92 п. 1 крб. 10 коп.

землі, боротьба за землю. Це робить і Тичина, і Савченко, і Слісаренко, і Терещенко, що написав «Земну книгу»:

Всьому земля дає життя:
трава, й сади, і звірі, й люди.

І ставить до небес міста,
а революцією судить.

Але-ж земля переважно в панських руках, «панське поле обступило села»—ось чому: «раптом землю суд потряс,—повстання; прийшов надійний час... земля—селянам». Сприйняття революції, як революції селянської, стихійної, а не робітничої, організованої—це сприйняття інтелігента-селянина. Тому й революція ця виглядає тут так анархічно:

...ураз повстане гнів,
і пройде серед земель дико й дужо:
скрізь розжене гуменних із токів,
замість бича заткне за чобіт одрізана
і піде по світу гулять, а слово „мати“
розипне, розипне, розипне на скривлених устах.
(«Хліб насущний»).

Це, поки-що, не справжня пролетарська революція—це помста, «зуб за зуб», а наслідок—«замість молока кров і грязь по коліна». («Вир революції» ст. 29).

Настають довгі місяці економічного занепаду країни, розруха, голод. Ніхто з сучасних нам українських революційних поетів не присвятив цим рокам у своїх творах стільки місця й уваги, як М. Терещенко. З цього періоду в нього є де-кілька десятків поезій. Настроями голодних років повні обидва цикли з «Грона» й особливо «Виру революції». Тільки дещо з цих поезій потрапило до збірки «Лабораторія», а написано таких віршів, можемо бути певні, вдвоє, втриє більше, ніж надруковано. Картини страхіття голоду з-під пера нашого поета врізаються в пам'ять глибоко. «Репана земля під постоломи юрб згинається утрое, стогне». «Хліб не родить—поле під боями», «жінки дітей скидають, і без краю жакх»:

Останнє проїдали, рушали на вокзал...
А в золотих берлогах хияли кров, як воду,
й серцями заїдали своїх братів голодних... («Голод»).

«Зуб за зуб», «Стерво», «Трупний сад», «Голой тік», «Спекуляція», «Товар», «Місто», «Любов», «Зорю плекають», «Не скриплять вози»—всі ці вірші повні жакхливого одчаю, але-ж і в них є просвіт у краще майбутнє, і в них є віра в перемогу над руїною, голодом, розрухою, в перемогу праці. Помалу від села й від голоду погляд поета переходить на працю, на завод. Поет вступає до революційного, хоч і анархічного в своєму «виробництві», об'єднання «Комункульт». Тут він не захоплюється так дуже епатуванням міщанського смаку та деструкцією поезії, як його нові товариші Семенко та Шкурупій. Він на правому крилі що-до своїх мистецьких поглядів та способів.

Потрохи ідеологія поета лівішає, а zarazом міняється й «фактура». Рядки його поезії починають рясніти автомобілями, аеропланами, трак-

торами, гудками, машинами і т. д. Це цикл віршів п. з. «Цукроварня». «Цукроварня» цілком логічний перехід. Селянин безземельний, наймит, батрак стає заробітчанином, робітником на цукроварні—тією проміжною верствою трудящих між чорноробом-селянином з одного боку і робітником фабричного міського виробництва. Такий шлях пролетаризації українського селянина, такий вибрав собі шлях і колишній селянський поет од ріллі до заводу—од заводу до фабрики в місті. Ця зміна тем і решти поетичних аксесуарів свідчить про зміну в ідеології автора.

Праця, яка два роки до того здавалась неминучим прокляттям, лихом (дивись вірш «Хліб насущний»), стає тепер перед ним в зовсім іншому освітленні:

Давайте працю
вона—найвище щастя
для мозку й рук моїх...
Давайте працю, — буду
Кувать залізо, крицю
і різать землю в груди,—
хай нагодує всіх.

І весь наступний цикл віршів—це поема праці, прославлення праці, гімн труду («Гудок», «Кочегар», «У паровичній», «Лабораторія», «Вапнярка», «Ремонт», «Паровий концерт»). Пісня праці—«вона-ж нас розбудила, і серце розцвіла». Це почався четвертий період творчості М. Терещенка.

Це справжня пролетарська поезія, і хоч у ній немає романтики боротьби, хоч у ній немає й згадки про начдивів та краскомів, про червоні зірки на зелених шоломах та інший реквізит поезії того часу, проте вона не менше революційна. Ті поети, що захоплювались занадто романтикою військових подій, потім довго, а де-які й досі ще, не могли позбутись розгубленості з переходом на мирне будівництво в Радянському Союзі. З буднями праці поет наш зжився більше, ніж решта пролетарських поетів, і тому перші й наступні роки Неп не вдарив його обухом по голові, як, напр., Хвильового й Сосюру. Тому дальших вагань у М. Терещенка вже не було. Після розколу «Комункульта» й заснування Київського «Жовтня», весь час аж до «ВУСПП» М. Терещенко залишається ідеологічно таким, яким він був ще 1924 року, витримано-супокійним, впевнено пролетарським поетом. Його творча увага пильно стежить за боротьбою всесвітнього пролетаріату.

З того періоду він залишив нам чимало прекрасних «оповідань»—поем, серед яких безперечно найкраще—«Цень-Цань». Романтика боротьби слідна і в інших його поемах: «Матрос Курило», «Пригоди не-заможника Голоти» та інш. Поруч із цим поет весь час віддукається на всі важливіші події революційного життя. У нього чимало таких принагідних поезій, присвячених злободенним справам. З них найкращі: «Поема проти війни», (десятиріччя початку імперіялістичної різні), «Під новий рік», «Помер» (смерть Леніна), «Навчіть» (кампанія ліквідації неписьменности), «Селянине» (посівкампанія), «Тов. Урожай» (свято врожаю), «Нова рада» (перевибори до рад), «Газета» (день радянської преси), «Новобранець» (мобілізація), «Перше свято травня» (міжнародній

день пролетарської солідарности) і т. инш. Друга збірка поезії «Чорнозем» майже вся складена саме з таких принагідних творів на злободенні теми. Хто з інших революційних поетів може похвалитись (так-так похвалитись) таким жвавим живчиком революційного чуття.

Коли появилася друга книжка М. Терещенка «Чорнозем», на автора незабутнього «Цень-Цаня» де-які критики махнули рукою. «Пропав, мовляли, поет». Навіть де-хто з друзів любив підсміхатися, цитуючи:

Гей, ради Ради
ради, поради,

виходжайте з хати,
обірайте Ради.

Але-ж жалі та нарікання друзів і радощі та смішки ворогів були надто недоречні. Пролетарська критика (головно Я. Савченко), взяла в оборону дійсного поета праці, поета сучасного дня. Поет не вичерпав себе, не «видохся», не «заагітувався», а давав на той час та й на дальші роки потрібні, не позбавлені художности, поезії, хоч агітаційна тенденція й була в них досить сильна. Що поет і з художнього боку все далі вдосконалювався, про це свідчили такі поезії в тому-ж таки збірничкові, як «Навчіть»:

Навчіть мене,
Навчіть,
у кого ширший,

осяйніший,
голосніший
світ...

або-ж такі поемки, як «Юхим», «Пригоди незаможника Голоти» там-же.

Все-ж таки дехто й з друзів гадав, що розквіт Терещенкової музи в минулому. Нова-ж книжка його поезій «Мета й межа»—це перемога не тільки технічна, не тільки «чисто-художня», а перемога й ідеологічна над сумнівами, своїми й чужими.

«Мета», якої на початку своєї літературної творчости так болюче шукав М. Терещенко, якої довго він шукав і не знаходив, нарешті заяснила на далекому обрії. Вона ще не тут, вона ще там, і до неї лежить іще чимало перепон, чимало перешкод і меж. Про цю побачену здаля мету і про ці межі до неї, чи то перед нею, й говорить нам поет в останній своїй книжці.

Мета—це кінець усіх змагань і стремлінь, це найвищий щабель розвитку всього і всіх. Ця мета безконечна, але-ж мета розвитку людського суспільства, скасування меж поміж окремими країнами, народами, расами і класами—це мета ближча—це комунізм. До цієї мети і змагає краща, здоровіша частина сучасного суспільства—робітничка класа, пролетаріят. Боротьба з простором, боротьба з часом, боротьба з природою, боротьба з поневоленням людини—ось той шлях до тієї мети. Але поет має на увазі й саму безконечну мету:

Усе кудись у далеч лине
і поривається вперед,—
і дим, і вітер, і рослина
черкає заряний намет.

Усе пронизує тумани,
очима синіми—в мету.
Туди-ж і велетень незнаний
пускає землю золоту.

Тут не тільки боротьба з міжпланетним простором—тут, в останніх двох рядках натяк на еволюції соняшної системи, з якою наша земля, а

на ній поля, моря і гори «котять до однакої мети». Од космічності, од «розгону космічної сили» поет, звужуючи коло обрію, переходить до розвитку тільки одної нашої землі, до стихійних сил її, до меж і берегів, гроз і бурь, а нарешті зупиняється на людині:

Найбільше-ж тягнеться у простір
всесвітнє серце—чоловік,
що протинає зором гострим
майбутній і мінулий вік.

Людина своєю технікою перемагає межі простору і часу. «Високими краями летить у вирій золотий крилате марево над нами до невідомої мети»—перемога над повітряним простором веде до ще незнаної мети—до перемоги над космічним простором. Перемога людини над водяним простором веде до вузкої мети—єднання країн і їх народів... і т. инш. Але на шляху до мети лежать межі, що часом примушують відступати назад, затримуватись у ході, спотикатись на ворожих шляхах своїх:

І вже назад ламає руки
і загортається в туман,
де недорід терзає луки
де кріпаків терзає пан.

і тоді настає реакція, економічний, соціальний і політичний регрес... Та це знову-ж таки недовго; рух уперед, рух до кращого, до вищої мети не може припинитись, адже-ж

...усе у далеч лине
і поривається вперед,—
і знов змагається людина,
зриває зоряний намет.

І скільки-б меж не зупиняло
в дорозі по нові світи,
людина вже пройшла чимало
до безконечної мети.

Таким піднесено поважним настроєм, таким лейтмотивом, такою глибокою думкою пронизана вся збірка поета. От, хоч-би «Думка про сонце». Поет в дитинстві мав про «золотоперих птахів з південних неможливих бань», часто стежив за «сонячним божком», що гордо ступав кудись на захід. Як казковий Оріон, що вічно йшов до сонця, так і поет біг за сонцем межами й житами, падав і знову підводився й завзято біг далі, бо ще не знав, що людям пішки не досягти своїх планет, не знав він, що тільки техніка може зробити чудо, що тільки в підвищенні продукційної техніки можна досягнути краще майбутнє. В погоні за сонцем—золотим божком—поет все далі й далі відходив од людей, не знавши, що тільки в спільній праці людства можна перемогти природу й усі хиби суспільства. Поет падав з одчаю, зневірючись у вічній меті: «Невже даремний цей огонь, що в наших очах одбиває свій золотий далекий сон». Це був той час, коли М. Терещенко співав: «шукати у полі квітчастім, шукати й не бачить мети...»

Од села поет звернувся до міста, «де сонце більше не хвилює і не п'янить холодний жар», і «між електричних чар» його і згадувати «всує». Замість колишньої казки про сонце настає казкова сонячна дійсність:

З-за веж і брам, шпилів і дахів,
Крізь чорний дим, рудий туман.

Я бачу інших дивних птахів
З південних неможливих бань.

Це літаки, яким присвячено в збірці вірш «Авіаційний мітинг».

Кожний новий вірш М. Терещенка йде від окремого до загального. Такі узагальнення підносять тон його поезії на вищу скалю, роблять зміст її глибшим, важливішим. Картина опалого листя переходить у соціальний план і малює «розгублених дітей», що їх міський рух, як вітер листопаду, гонить із місця на місце, мов опале листя. Море, що розляглося безкрає, і дрімає,

І тільки хвилями спросоння—хлюп
Закинувши на беріг сивий чуб,—

а потім рушає на гори, вирує, кричить, це-ж народня стихія, народній гнів,

гнів хвиль голодних
супроти білих берегів
і царств підводних,

і до нього, як до лав робочих, звертається поет: «Постій, давай на мур насильства і одчаю хлюпнем тепер удвох, людина і стихія».

Мотиви протиріччів Неп'и бринять, чи краще бриніли, і в поезії М. Терещенка. «Елегія» про блиск монет і шелест папірців, поезія, де дано прекрасне порівнення рук робітника з руками непмана («Руки»), «Про добрих, байдужих, злих», яких мудра революція ще мусить провчити... Та в протилежність до Сосюри, Фальківського, Косяченка й інших, Терещенко далекий від анархічної розправи над непманами, далекий він і від заперечення та негативного трактування нової економічної політики.

В останній збірці Терещенко вмістив дві прекрасні поезії про минулі віки. Це «Понтида» і «Чайка». Але-ж «синя далечінь» минулого не застилає поетові очі рожево-синім серпанком. Він викриває тут брехню тих поетів, що в минулому вбачають ідилічну красу, бо минуле, мовляв, ближче до золотого віку. «Брехливі міти про щастя і славу старої Понтиди». В Понтійському суспільстві, що стояло на безправ'ю й знуцанню над робітничими табунами-рабами, не було щастя й краси, бо не було волі й правди. Через те, «не стерпіли гори, не стерпіло море» і Понтида, казкова країна, запалась, а на місці її стало Чорне море.

Минуле України, козацької країни, що посилала свої чайки по бурхливому морю до Кафи, Варни, Стамбулу й Синопи, багато втрачає в очах поета із своєї романтики. Адже-ж ці безстрашні герої—це гультаї, варвари, нероби, що тільки в сивій млі історичній здаються борцями за правду і волю.

Замість цих казок про минуле, далеке—М. Терещенко наводить нам нові свіжі казки про новий героїзм робітничої класи в боротьбі за визволення трудящих. Бій у Києві на Либеді-річці, боротьба робітників на Сході у Шанхаї, страйк у қопальні вугілля («Чорний вугіль»).

Ліричну частину книжки закінчують дві поезії—одна пам'яті Еллана, а друга—пам'яті Лілолі, поетової дочки. Обидві поезії насичені емоцією, обидві технічно досконалі і обидві з глибоким змістом.

З поем найкращі «Серце старого єврея» та «Джон Блек». Слабші технічно «Балада про ката» і «Про мур». Всі ці поеми написані раніше від ліричних віршів, то-ж судити про художній зріст і технічне вдоско-

налення поета ми можемо лише по ліриці останнього часу, до якої, крім «Мети й межі», треба зачислити «Опале листя», «Понтиду», «Чайку» і особливо «Море». Останнє чи не найкращий що-до техніки вірш усієї збірки. Ритміка, мелодика й евфоніка творять із розвитком думки одну нерозривну, гармонійну цілість.

Свіжіє вітер,
вітер полівів,
Війнула воля
Ще тільки скеля гола,
ще декілька ступнів,

і там
і там якраз,
де обірвались гори,
враз
море ..

Звертає увагу чергування й кількість в, л, р, з, і, о, а, також досконала техніка верлібру, який сміливо може дорівнюватись Тичининому.

Є поети, що якимось одразу появляються на поверхні літературного життя, одразу дають збірки поезії, які примушують звернути на них увагу читача й критика. Вони, здебільшого, вже в першій своїй збірці стоять перед нами майже формовані—(до таких належать, наприклад, Тичина, Сосюра).

Микола Терещенко належить до іншого типу поетів, до тих, яких розвиток ми можемо простежити чіткіше від вірша до вірша, від збірки до збірки. Перші його друковані речі, що появились перед десятима роками, були пристойні і рівні з технічного боку, не позбавлені думки й емоції, але-ж вони нічим не відрізнялися від віршів інших його сучасників. Подібні засоби, подібні теми, подібне опрацювання їх, хоч не можна було їм відмовити в цілковитій оригінальності, себ-то це не було наслідуванням, не було модою. Поети цього другого типу, виступивши рано зі своїми першими творами у пресі, довгий час не наважуються випустити свою першу збірку поезії окремим накладом. «Лабораторія» перша книжка Миколи Терещенка появилась аж по сьомі роках після надрукування його першого вірша в пресі. Чималий шмат часу, як-що рівняти його до перших книжок Сосюри, ба навіть і Тичини, якого «Соняшні Кларнети» появились у два-три роки після першого його надрукованого твору (1916—1917 роки зовсім не сприяли випускові книжки поезії).

Кожна збірка поезії М. Терещенка—це щось зовсім відмінне від попередньої збірки. І в кожній з них ми бачимо новий етап у розвитку його творчості, з кожною збіркою поет підіймається вгору і вгору, не гублячи звязку з інтересами дня, з оточенням, і не тратючи революційного, пролетарського патосу. В жодного з сучасних наших письменників ви не знайдете стільки уваги, відданої буденній важкій праці і злободенним питанням часу. Разом з цим, М. Терещенко настільки своєрідний, самобутній, що його наслідувати наша молодь не може й не зуміє. Тим часом, як Тичина й Сосюра мають чимало (здебільшого, розуміється, невдалих) наслідувачів, у М. Терещенка їх немає й одного. Це не означає, що поезія його не має відгуку в масах, це не означає, що вона менш органічна, менш життєва, не значить це й того, що вона технічно досконаліша від поезії, скажемо, Тичини. Ні. Це визначає тільки, що його важко наслідувати, не маючи за собою подібної думки й подібного вишколення, а цього наша молодь не має. Наслідуючи Тичину чи Сосюру, початкуєчий поет бере тільки зверхнє, а не глибину, а в М. Терещенка справа не

в зверхньому, а в нутрі, в думці—в ідеї, а не в оформленні її. Через те своєї «школи» наш поет не має й не буде мати. («Школа» Тичини кінчається наслідуванням де-яких дрібниць формального порядку з першої збірки його віршів; з дальших його збірок впертий наслідувач не може нічого взяти, бо так легко не схопить способу і не відділить його від задуму).

Ще одна особливість Терещенкової творчості різнить його з іншими, сучасними нам революційними поетами. Лірика його наскрізь громадська. М. Терещенко дбайливо уникає в своїх поетичних творах індивідуального, уникає т. наз. особистої лірики, або лірики «чистої», як її називають прихильники «аполітичної» чи то об'єктивної» поезії. В єдиному віршикові в останній збірці «Мета й межа», у віршикові «Бога нема», де безперечно лунає особистий індивідуальний настрій, своє власне переживання, його теж нарешті перемагає «тенденція»—бога нема. Розуміється, в перших поезіях поета особистої лірики було далеко більше, але й вона майже завжди йшла до взагальнення, до громадського інтересу.

М. Терещенко не любить малювати ландшафти. Краси природи, яку так калічать у своїх поезіях інші поети, в Терещенка ви зараз майже не знайдете. Він красу знаходить у боротьбі, у праці, у рухові вперед, а не в статиці ідилічних, супокійних краєвидів. Здається, Толстой колись писав, що коли людям ніпрощо між собою балакати, то балакають про погоду, а коли письменникам ніпрощо писати, то пишуть про природу. У Терещенка є про що писати, що далеко актуальніше за картини природи, сільські ландшафти з заходом сонця... Його поезія далеко актуальніша за філософські розмисли над суєтою світу й над скороминучістю краси. Актуальніша вона й за вияви найтонших нюансів почуття інтелігента, що не знаходить собі певного місця в сучасному суспільстві. Актуальніша через те, що живе вона інтересами маси, а не інтересами одиниці. І тому вона важить більше в історії «нашої революційної української літератури, ніж цілі томи шедеврів», повних розкладу й зневірря.

Побоювання що-до занепаду творчості М. Терещенка несправдились. Поет і далі росте художньо, не ухиляючись ні вправо, ні вліво од раніш уже вибраного шляху. Ні натяку на голу агітку, ні натяку на ухил до занепадництва, до замикання в своїх особистих переживаннях. У розцвіті творчих своїх сил М. Терещенко, являючись першорядною поетичною силою на обрії пролетарської літератури, надіємось, дасть широким масам трудящих України ще не одну прекрасну технічно й глибоку змістом збірку ліричних своїх творів.

Дмитро Загул.



Аналіза детективної новелі.

(Гео Шкурупій. Провокатор. «Життя й Революція», 1927, № 9, ст. 229—236).

Пред тим, як перейти до завдання етюду, перекажімо коротко твір, зазначений в підзаголовку.

Його почато описом хмарного вечора:

Лише почало заходити сонце, як на балку, що в ній знаходилось невеличке містечко, яке вже збиралось відпочити від денної спеки, насунули хмари. Вони спочатку вистромили із-за круч свої олив'яні важкі алебарди, ніби погрожуючи ними сонцеві, потім важка чорна скаламучена маса, як чавунною заслоною, затулила обрій (229—230).

Далі починається гроза:

Чорна каламуть хмар змішалась з блискавками в якусь пекельну лемішку. Раптом пролунав хряск,—гучний, як постріл, і перша вільха, наче підрізана вогневою косою, впала на кручі (230).

Цим закінчено опис того загального фону природи, на якому відбувається дія: гроза й злива не вщухають протягом усієї новелі. Після цього автор змальовує безпосереднє тло дії.

Безугавні блискавки освітлювали вивіску: «Почтово-телеграфна контора» (230).

Давши загальне тло, автор розпочинає сюжет:

В кімнаті контори на стільці перед апаратом Морзе сидів телеграфіст. Його поза квола, безвільна. Голова відкинута на бильце стільця і руки звисли, як у заснулого. Телеграфіст мертвий. У грудях у нього стирчить ручка фінського ножа (230).

Після цього початку, який захоплює читачеву цікавість, автор продовжує опис безпосереднього тла; відзначимо те, що гратиме ролю в дальшій аналізі:

Мідяний апарат... стрекоче й цокотить, відбиваючи якийсь хворобливий ритм. Довга біла паперова стрічка з-під апарату спіралями закрутилася по столі й білим ворохом впала на підлогу біля ніг забитого.

...В кутку близько стола стоїть важка залізна каса. Вона стопудово розкарячилась і вперлась у підлогу контори; коло вихідних дверей стоїть бак з водою (230).

З цих чотирьох статичних компонентів (апарат, не зважаючи на те, що він діє, теж «статичний») найважливіші: біла стрічка телеграми та каса. Далі йде апарат; найменш значний—бак із водою.

Після опису деталей тла, автор переходить до персонажів; це: Павлюк, комсомолец; далі йдуть: рахівник контори (дідок) та його дочка (молода дівчина); крім них, ще подружжя: Петренко, прийомщик контори, та його дружина—касирка.

Тепер починається дія. Павлюк констатує з де-яких ознак, що вбив свій. Він запитує, хто перший помітив убивство. Відповідає дівчина, дочка рахівника; цю відповідь подано у третій особі; суть у тому, що дівчина ввійшла з помешкання до контори, аби набрати води; крант був дуже загвинчений,—вона звернулася за допомогою до телеграфіста і в цю мить помітила, що його вбито.

Павлюк одягається й виходить з контори; він—зняв зашпінку з дверей Вітер вирвав двері з рук юнака й широко розчинив їх, дощ і буря влетіли в коридор. Борючись із зливою, Павлюк побачив, що вийти з будинку неможлива річ (233).

Він повертається до контори, і в цей час апарат замовкає; Павлюк пробує говорити по телефону, та даремно:

Буря порвала дрти, затопила вулиці й тепер поштово-телеграфна контора одрізана од усього світу (233).

Павлюк починає робити різні припущення що-до злочинця (перше припущення: телеграфіст—дівчина; друге: телеграфіст—Петренкова—Петренко); переказувати їх не варт, бо вони далекі від дійсності; новелю розв'язано инакше, аніж вказують ці «хибні шляхи».

Павлюк бере телеграфну стрічку, стиснуту в руках телеграфіста, і читає телеграму. Це повідомлення про провокатора Красницького, який, певно, мешкає в цьому районі. Ознака його—надлюдська фізична сила. Але вітер розчинив у цей момент вікно.

видер стрічку з рук Павлюка й закинув її за незгоральну касу (235).

Дальший мотив:

Павлюк став діставати телеграфну стрічку з-під каси. Він взяв лінійку й витяг невеличке кільце стрічки, але вона вся застряла під касою і, не порвавши, її ніяк не можна було витягти (235).

Павлюк намагається відсунути касу, але це йому не під силу. Йому допомагають всі присутні, крім старого рахівника. В наслідок—

каса похитнулася, нахилилась і з гуком перекинулася на підлогу (236).

Але разом з цим—

пролунав одчайний крик і завмер на останній жалібній ноті. Старигань-рахівник підскочив на своєму кріслі, але зараз-же завмер.

Незгоральна каса збила з ніг його дочку й тепер лежала на її розчавленій руці.

Дівчина знепритомніла (236).

Всі силкуються підняти касу, але не можуть. Тоді—

Старигань став страшним, його обличчя вищірилось зубами, він увесь наче налявся жилами й м'язами... це була дика мавпа, горила (236).

Старигань підходить до каси:

Його довгі руки міцно схопили залізо каси, каса здригнулася й поволі стала на своє місце (236).

Ознака телеграми втілюється в рахівникові. На цій підставі Павлюк каже:

Ви—Красницький. Провокатор... Це ви забили телеграфіста... (236).

Новелю завершено так:

В цей час кінний міліцейський роз'їзд застукав у двері поштово-телеграфної контори (236).

Накресливши головний кістяк новелі, перейдімо до тих—можливо, не всебічних,—зауважень, що виникають при безпосередньому сприйманні твору читачем,—сприйманні, до якого не завжди прикладеш відомий Гершензонівський епітет «повільного читання».

Насамперед про початок. Як відзначено вище, цей початок інтерпретує пейзажне тло. Він витриманий у традиційних—жахних,—тонах, що їх пародію колись влучно подав Чехов: «На городской башне пробило полночь... Жан вздрогнул... На улице было темно, как в шляпе, надетой на голову...» і т. д.

Функція цього початку не вичерпується інтерпретацією тла. Це тло, по-перше, має справити відповідну «жалібну» сугестію на читача, сугестію того, що росіяне звуть «нагнетанием»—це функція виключно психологічна; по-друге, тло відіграє структурну роль в розвитку всіх мотивів сюжету: злива розірве дрти, апарат зупиниться; ця зупинка зверне на себе увагу Павлюка, який почне читати телеграфну стрічку; далі, та-ж таки злива й вітер розчинять вікно, вирвуть стрічку з рук Павлюка і умотивують дальшу низку мотивів, з яких головний—мотив «пізнання», тотожність провокатора-вбивці та рахівника; розв'язання цього мотиву і є те, що в теорії звється сюжетним *pointe*, або, за термінологією американців, *к л і м а к с о м*. Щоб з'ясувати детермінованість усіх цих мотивів, розгляньмо їх з кінця. Щоб пізнати провокатора в рахівникові, треба виявити його ознаку—надлюдську фізичну силу, про що сповіщає телеграма. Для цього автор примушує рахівника підняти надзвичайно важку касу, але робить це не-безпосередньо: коли каса впала, рахівник сидів байдужий, ніби Павлюків наказ допомогти до нього не стосувався; щоб вивести провокатора з його стану, автор примушує касу приголомшити дочку рахівника; щоб визволити дочку, батько й піднімає касу. Але для того, щоб каса впала, треба її звалити: тут і виступає на сцену буря, яка розчиняє вікно, вириває стрічку з рук Павлюка й жбурляє так, що її ніяк не можна дістати з-під каси, не зваливши останньої.

Детермінованість мотивів наочна; правда, не можна не закинути їй де-якої штучності, але головне зауваження не в цьому; і щоб з'ясувати це зауваження, спробуймо уявити собі реальну правдоподібність епізодів. Що вітер розчиняє вікно і вириває стрічку з рук Павлюка—в цьому немає нічого неправдоподібного: щоб уможливити це, автор надто старанно підготував жажливу зливу, яка не дозволила Павлюкові навіть

вийти з помешкання. Але дальший мотив—як упала стрічка. Спочатку автор пише, що вітер закинув її «за» незгоральну касу; далі-ж зазначає, що Павлюк почав діставати її «з-під» каси,—суперечність очевидна. Коли вітер шпурнув стрічку за касу, до того-ж стрічку з вільним кінцем, то її дістати відтіля можна без лінійки, а перекидати касу й зовсім непотрібно. Якщо-ж стрічка попала під касу, то тут повстають запитання, як стояла каса? На ніжках, чи ні? Ясно, що коли-б каса стояла на ніжках, то дістати з-під неї вільний кінець телеграфної стрічки було-б дуже легко. Але автор зауважив на початку новелі, що каса «стопудово розкарячилась і вперлась у підлогу». Хоч підкреслене дієслово й не дає прямої відповіді на поставлене запитання, але можна гадати, що каса стояла не на ніжках. Та це не розв'язує непорозуміння: справді, вага каси примушує її «впертися» в підлогу, тоб-то стояти на ній щільно. Як-же тоді під неї може потрапити тонка паперова стрічка?

Наведена аналіза, по-перше, висвітлює суперечність у словах автора («за» і «з-під»), а по-друге, доводить неможливість уявити, як *реаль-но* здійснився епізод.

Останнє зауваження стосується й до падіння каси та приголомшення дочки рахівника. Автор пише, що «каса збила з ніг... дочку й тепер лежала на її розчавленій руці!» Але й тут повстають запитання: що каса може збити з ніг людину, це ясно. Але штовхаючи дівчину, каса повинна була в той-же час і відштовхнути її. Зона падіння каси і зона падіння дівчини не конгруентні. Коли-ж це так сталося, то треба було підготувати до цього вказівкою, як стояла дівчина біля каси, яка була поверхня каси, бо все це не припускало-б зазначеного непорозуміння.

Певно, що автор уявляв собі всі ці епізоди; можливо, реальність їх здійснення в його уяві була бездоганною, але він не розрахував і надто багато поклав на читачеву уяву.

Можливо, де-кому ці зауваження здадуться формальною причіпкою, але мені в зв'язку з ними пригадується одне місце із спогадів Горького про Толстого. Останній знайшов у творі першого реальну неправдоподібність у віддаленні пічки й суворо картає за це письменника. Бо ясно, що в реальному жанрі ніяких непорозумінь що-до реального здійснення епізодів бути не повинно.

Дальше зауваження стосується до телеграми. Фактично, коли вітер вихоплює її з рук Павлюка, останній довідався про все: йому відома присутність провокатора і характерна риса Красницького. Це робить непотрібним шукати стрічку, яку вітер закинув «за» (чи «під») касу. Отже, внутрішня логіка в розгортанні мотивів зникає; залишається тільки зовнішній, механічний зв'язок, бо «так треба авторові». Між іншим, вийти з цього стану було-б досить легко. Павлюк читає телеграму з невеличкою перервою, яка розподіляє телеграму на дві частини: в першій—загальне повідомлення про провокатора, в другій—його ознака. Чи не краще було-б вітрові вирвати стрічку після того, як Павлюк прочитав першу частину телеграми. Тоді-б була логічна потреба здобути другу частину телеграми і для цього поратися з касою, то-що.

Такий самий механічний зв'язок виявляється і в останньому епізоді—появі міліції. Справді: сповістити її Павлюк не міг, бо буря не дозволила

йому вийти з помешкання й порвала дрти, отже перестав працювати телефон. Значить, поява міліції випадкова. Тоб-то, єдиний мотив для цього—бажання автора спустити завісу, бо Павлюк, хоча й з револьвером, не може без кінця стояти проти Крисницького. «Німа сцена» не може тривати надто довго. Щоб її припинити, з'являється роз'їзд і своєю появою викликає в пам'яті славнозвісну репліку: «Приехавший по именному повелению из Петербурга чиновник требует вас сейчас к себе...»

Останнє зауваження. Клімакс, яко розв'язання мотивів, повинен хоч частково з'ясувати ту таємницю, яка, по суті, створює новелу, тоб-то дає сюжет і викликає рух мотивів.

Чи маємо ми це? Ні. Павлюк ототжнює провокатора і вбивцю на підставі випадково виявленої сили: тут, так-би мовити, «метод остатків», більше інтуїції, аніж роботи слідчого. Припустімо—і це читач робить,—що Павлюк не помилився. Чи з'ясована-ж таємниця? Як сталося вбивство? Як довідався рахівник про зміст секретної телеграми, що так і залишилась у руках мертвого телеграфіста. Якщо рахівник хотів знищити живого свідка, то чому-ж він не знищив ще кращого свідка—паперову стрічку? Чи може він цього не встиг зробити? І якщо не встиг, то що стало на перешкоді? Всі ці питання з «предісторії» твору залишаються без відповіді. Тому й новеля справляє вражіння поверхового запису, переказу механічно-сполучених мотивів. Бо як-раз той механізм, що створив новелу, його логіка—залишаються неясними...

Ця аналіза була-б неповною, коли-б я не згадав плосів твору, однобоко спинившись лише на хибих його. Найудаліші місця ті, де уява Павлюкова будує різні conjectures з приводу вбивства і сполучає убитого телеграфіста уявним зв'язком, то з дочкою рахівника, то з Петренковою та її дружиною. В цих місцях напруженість фільму з'єднується з тою химерністю, що повстає на екрані в наслідок спеціальної «с'ємки не в фокусі». Але, хоч які вдалі ці місця, структурного значіння в сюжеті новелі вони не мають.

Друга риса, якої неможна відняти від твору, це спроба дати детективність на фоні сучасности. Проти цієї мети задуму, звичайно, заперечувати не доводиться.

Розгляньмо тепер твір у певному перспективному плані.

Детективна новеля є один із випадків «новелі таємниць». Не можна не відзначити, що гордовита критика з призи́рством ставилася до цього жанра, вважаючи його, очевидячки, за «низький», тим-то й Генрі з'явився в російській пресі, якщо не помиляюся, на сторінках «Мира Приключений», тим часом, як грубі журнали друкували довжелезні романи Юрія Слезкина та Марка Криницького.

Справа, звичайно, не в низькому та високому жанрі. Будь-який низький жанр стає «перлом создания» в руках майстра: для прикладу досить взяти хоч-би пародію. Яка величезна різниця між тими прикладами цього жанру, що їх містить гумористичний журнал, та «Енеїдою» Котляревського! Або яка «дистанция огромного размера» між численними пародіями на «Спи, младенец мой прекрасный»... Лермонтова та «Куда, куда вы удалились» Пушкіна (останній твір, як відомо, є пародія на німецьку сентиментальну поезію).

Всі ці уваги що-до низьких та високих жанрів взагалі, що-до детек-

тивної новелі зокрема, слід пригадати в зв'язку з піднесенням інтересу до новелі в сучасній українській літературі, а, особливо, в зв'язку з тим, що ця новеля використовує чужі досягнення даного жанру (це цілком природно). Так, спроби О. Слісаренка інтерпретують де-які риси американської новелі; «Via dolorosa» А. Любченка, використовує спосіб непрямой характеристики (за допомогою руху, дії), що також є досить характерний для американської новелі; але спосіб облямовання («обрамлення»), вжитий в цьому-ж творі, викликає в пам'яті німецьку та французьку новелю, де цей спосіб вживано широко. Звичайно, все це не порушує оригінальності хоч-би останнього твору і не повинно розцінюватися, яко пряма ремінісценція. (Зокрема, що-до новелі А. Любченка, то її вартість авторитетно відзначив проф. О. І. Білецький).

Використання, до того-ж уміле, досягнень закордонного красного письменства—завдання почесне. І тут варт пригадати місце з творів Ейхенбаума: «Входя в чужую литературу, иностранный автор преобразуется и дает ей не то, что у него вообще есть и чем он типичен в своей литературе, а то, что от него требуют. Один и тот-же иностранный автор может служить материалом для совершенно разных литературных направлений—в зависимости от того, что от него требуют».

Додамо, що для такого, можливо одноклоного, хоч і своєрідного використання чужого майстра, потрібен великий такт і чимала кваліфікація письменника.

Візьму для прикладу ту саму методу непрямой характеристики. Протилежна йому метода—прямої характеристики, коли письменник своїми словами характеризує персонаж. На мою думку, епітети в даному разі цілком невідповідні: як-раз характеристика словами була-б прямою, бо ми мусимо їй вірити безпідставно, а як-раз вчинок, дія, безпосередньо характеризує персонаж. Що-до цієї методи пригадую цікаву думку Фредеріка, теоретика американської новелі, який на 50-й та 51-й сторінках свого «Handbook of short story writinh» (Н'ю Йорк, 1924) пише: «Специфічний вчинок може нести тяжче емоційне навантаження, ніж всякий інший тип оповідання. Це може бути наслідком того факту, що американці (принаймні ті, що мені відомі) рідко висловлюють свої глибші емоції в словах. Вони радше подивляться у вікно, почнуть свистіти або візьмуть газету. Пізніше приходить слово, якщо взагалі приходить».

Отже, ясно, що характерна метода «непрямой характеристики» базується на корінних властивостях американця. Звідци вживаність цієї методи в американській новелі; звідци й те, що кожен критик американський, кожен теоретик обстоює цю методу. Чи не ясно, що письменник, пересаджуючи цю методу на інший ґрунт, повинен врахувати зазначене зауваження і відповідно пристосувати чужу методу до власного матеріалу? Ясно, що це стосується й до інших «чужих» метод.

Тепер про кваліфікацію.

З де-яких причин, що їх тут аналізувати не місце, більшість наших письменників не може безпосередньо знайомитися з закордонною літературою і мусить покладатися на перекладачів. Це, зрештою, було-б не зле, коли-б перекладна справа стояла на височині. Але в ній як-раз панує повний хаос, відсутність плановості. Тому, велика кількість «новинок» такими, по суті, не являються, хоч передмова перекладу цього

нічим не відзначає. Крім такого спізнення що-до інформації, нашу перекладну справу характеризує ще й відсутність певної ініціативи. Український перекладач орієнтується на російського, повторюючи часто хиби чужого смаку і хиби чужого перекладного мистецтва.

Тому й виходить, що письменник, бажаючи використати досягнення в галузі детективної новелі, згадує Конан-Дойля, тим часом, як з пізніших авторів, які в цьому працювали й дали дійсно шедеври, хотілося б згадати хоч-би Конрада. Маю на увазі збірку останнього «Within the tides», більшість речей якої не з'являлася й у російському перекладі. В них (як, напр. «Planter of Malata») до детективної канви додано проблеми розповіді (рос. «сказ»); трактовка не поверхова, а поглиблено-психологічна; розгортається новела не хронологічно, а фрагментарно; виконання схвильоване і хвильне. Але мало цього: дрібні детективні епізоди зрештою апелюють до кардинальних проблем життя і роблять це не трафаретно¹). До всього треба додати чудовий пейзаж, який тонко гармонує з психологією («нагнетание ужасов» забуто) та надзвичайно міцну і майстерну мотивацію, яка витримує будь-які суворі дослідження.

На підставі цього всього, вважатимемо аналізовану детективну новелу тільки за перший і не зовсім певний крок на шляху до виконання поставленого вище почесного, важливого, актуального завдання.

Згадаймо також наприкінці правдиву думку «Обсерватора» (Вапліте, № 4, ст. 20), що «техніка новелі—основа белетристичної техніки».

Гр. Майфет.

¹) Див. про це: 1) згаданого Фредеріка, ст. 36; 2) Р. Куллэ. Роман современной Англии, „Красная Новь“, 1927, № 10, ст. 236.

Про „київський період“ у новій єврейській літературі.

Єврейська література на Україні напередодні революції?

Ніхто не чув про неї.

Єврейською мовою народ «мовчав».

Відгуки 1905 року вже давно затихли. Містечкова й повітова маса потужно натискала на єдиний приступний і вузький бар'єр—до «освіти».

Ця освіта давала ілюзорну можливість вибратись із «межі»—з гето.

Із цієї маси з'являлись поодинокі вперті люди, що по закутках пошепки заговорювали... своєю рідною єврейською мовою. Роками виношували цей шепіт і потім «одвозили» до тодішніх «Єрусалимів»—до Варшави, потім до Вільна.

У Варшаві дрібні «видавці» розкрали й опоганили все, що лишилось від блискучої пори Переця.

Видавнича справа була в таких руках, що Бергельсонові з великими труднощами вдалося надрукувати свій перший твір «Біля вокзалу».

Пізніше в Вільно стали видавати щомісячника, і там починають, нарешті, друкувати свої твори Бергельсон та Ністор.

Кращі представники інтелігенції, раз поспробувавши увійти в світ тодішньої Варшави, надовго зберегли в пам'яті гідкі спогади про тамошнє літературне життя-буття (Ш. Добін).

Література в своїй масі рівнялась на ті «10 потрібних і образних речей», які можна було виписати за 1 карб. 50 коп. безпосередньо з Налевок.

Переміг сурогат, і не було охоти створювати чи сприяти створенню справжніх художніх творів, звязаних із буттям та інтересами мас.

Вибухнула імперіалістична війна. Увесь жах війни та виселення за 24 години з наказу «верховних» головокмів упав на польське єврейство, на «межу».

Перець, геніяльний акумулятор одвічного народного суму та його молодих сподівань, уже зазираючи в могилу, зщулившись від страждання, проспівав свої дитячі пісні—по той бік руйни та нищення, йому здавалось, з'являється нове народне життя, і він його перед смертю привітав.

Настав 1917-й рік. У недиференційованій масі тих, хто врятувався, почалось хвилювання, смутні надії опанували всіх.

З архіву 1905 року видобуто всі програми. Їх було багато. Навіть надто багато. З'явилась преса єврейською мовою.

Хто не пережив цих днів, тому не зрозуміле те захоплення навколо таких мізерних праць, як видання півдесятка тоненьких книжечок

з красною письменства. Але це захоплення було. Стали готуватись, щоб видати першого художнього альманаха («Ейгенс»—«Рідне», вийшло 2 збірники).

Застояні сили ринули в цей вузький опуст і тут-же зазнали неминучої прикрости. Дуже—вирвалось; і дещо, що лежало, здавалось, біля самого опусту й плавало на самій поверхні, натиском сил із глибини відкинуто назад і загнано в вир... біля самого виходу...

Тоді почався, так званий, «Київський період».

Об'єднувала найбільше спільність місця та патос роботи.

Вже в першій збірники «Ейгенс» ми бачимо, як у ньому мирились відуки пережитих десь тут, у сусідстві, туманних настроїв поруч із новим голосом життя, що рветься до безпосереднього реального відображення.

У першій «Ейгенсі» Бергельсон подає типи людей, що якимось зразу на той час стали далекі, історичні. Ністор бабрається між єврейським фольклором і кеєсько сприйнятим російським символізмом. Репрезентована навіть легка тінь польського ажуру в обробці Альтера Коццзні, і все це поруч із сміливою поезією, поруч із гімном «Югент» («Молодість»).

Ось кілька рядків із цього віршу в перекладі П. Тичини:

Молодість, молодість!
 Ти, як та хвиля прудка,
 Як сльоза ти і блиск, і вся радість.
 Ох, яка-ж то, яка
 Молода твоя радість!

 Та пахне бруньок зелен-клей
 З-за грібелів радість криком—гей,
 І сонце, й світ,
 І я той світ...
 Мені хоч голову розбий—
 Я молодий!

Надалі я хочу дати деяке уявлення про групу молодих поетів, що дебютували в цій збірники.

Крім автора цих рядків і Ошера Шварцмана, в «Ейгенсі» представлені Квітко й Маркіш.

Тепер це вже всі визнали, що ця група поетів позначилась на всій поезії цього десятиріччя.

Я хочу накреслити основні лінії нової психіки, нової свідомости, що її проявом і є ця поезія.

Коли загалом правдива думка, що мистецтво часто є запізнений відбиток тих змін, що сталися в житті, та настроїв, то в окремих випадках можна все-ж знайти те, що ми звемо художнім прозрінням. Нічого туманного, ідеалістичного нема в цій моїй твердженні.

Якимись, що ми ще не зовсім дослідили, шляхами психіка художника перша відзначає й досить ясно формулює своєю мовою ті громадські настрої, що ще лише досягають і шукають, як-би перетворитися в життя.

Про молоді єврейську поезію можна з повним правом сказати, що вона в своїм авангарді йшла попереду буйного вихру революційного

життя, що вона виявила тривогу перед наступом сили цього вихру. І не тільки тривогу. Відважне «приймаю» вона вимовила перша, задовго перед тим, коли це «приймаю» зформулювали на єврейських партконференціях та з'їздах, у розколах та ново-утворах.

З перших кроків своїх ця поезія довела, що вона походить із народніх глибин, а не є витвір одірваних від маси письменників, що заплутались у сітках настроїв, заготовлених іще давно.

Наступні подвиги життя ваблять і не лякають. Ось уривки з першого віршу в збірнику:

На новий панцир мій сьогодні сонце
Луску останню, злотню вбило в дар...
.....
Це котрий раз? Лічить не хочу—
Промінням сонця впerezався я,
Безстрашно йду в печері чорні, наче ночі,
Життя й буття...

(Д. Гофштейн, *переклав В. Атаманюк*).

У цім збірнику, наче побіжно, є озирання на минуле з сумним вигуком:

В російських полях у вечірню суботність
Яка там самотність,
Яка там самотність!

.....
Тісний виднокруг мій, вузький мені світ,
І раз у два тижні в містечко чуть світ,—
І знову нудьга від мовчання страшного:
Шляхи та одвірки—та й більше нічого.
Лиш прозелень в серці, скорбота та болі,—
Так прагне зерно, непосіяне в полі...

(Д. Гофштейн, *переклав П. Тичина*).

А поет і критик Добрушин даз сумний ліричний офорт «Містечко». Але це було тільки озирання. Загальний тон життєвої бадьорости був зовсім новим явищем у єврейській літературі.

Острахом юнацтва, що зразу переступає через поріг життя в грізні дні, повні перші рядки Квітка:

Есть у мене, хлопця молодого,
Скарб великий—молодість моя!

В иншій вірші:

Нехай падає дощ, нехай сонце
і пил закружляють
І вулицям прямо в лице
Нехай кидають, вистарчить сили.

(Л. Квітко).

Ніч дощами мене засипає
Я назустріч світанкові йду.

(Маркіш).

Сумні роки погромів, роки громадянської війни—відбито в цій молодій поезії.

У моторошних коротких рядках нових ієреміяд так-само легко знайти почати нової психіки, які в грізних, крізь зіцплені зуби проспіваних військових маршах, де разом із ясним патосом молодости відбилась і віками нагромаджена гіркота.

Про особу Ошера Шварцмана не можна не сказати кілька слів. Досить кілька дат із його недовгого героїчного життя, щоб пересвідчитись, із якого матеріялу викувані нові поети.

Ошер Шварцман виріс в українському селі.

Перші вірші писав він єврейською й українською мовами.

1911 року він іде до царської армії, з призирством відкидаючи всі тодішні «способи» уникнути її. 1914 року він іще на дійсній службі (служив у драгунах). Бере участь в імперіалістичній війні й дістає «Георгія». Був поранений.

1917 року повертається на Україну. Протягом року працює, як коректор у єврейських революційних виданнях. Бореться з половинчатими настроями серед єврейської інтелігенції. 1918 року вступає до Червоної армії, б'ється на передових позиціях. Ошер Шварцман загинув у бою під Коростенем 1919 року.

Героїка—основний мотив нової єврейської поезії, і під панцирем цієї героїки ця поезія зустрічає найтрагічніші переживання грізних років із таким загартуванням і стійкістю, якого не знала ще єврейська поезія.

А найзнаменніше те, що ця поезія має багато гармонійної ясности й спокою—наслідок глибокої віри в переможну боротьбу. Деяким критикам спочатку незрозуміла була ця риса, і вони ладні були взяти її під підозру.

У першій рецензії про «Ейгенс», в критиці М. Литвакова поруч із палким привітанням молодих авторів, що вони, як він каже, «експропріювали право першества в прози», поставлено питання саме над тими елементами нової творчости, що здавались йому «ідилічними».

Новітня поезія в нашій Союзі довела, що не тільки «захоплення» є в бою, а й висока гармонія, вкладена в індивідуальність творця, є й вище етичне виправдання.

Ці «ідилічні» риси новітньої поезії розцвіли в деяких творах не тільки згаданих авторів, а й у творчості ще молодшої генерації поетів, як-от Кушніров, Фефер, Галкін, та в представників білоруської парости єврейської поезії—у Харика то-що.

Ця ідиліка означає сприйняття «матері землі» у єврейських трудящих, що були одірвані від неї протягом віків. Вплив цієї молоді групи поширився на всю поезію нашого Союзу.

Давній єврейський міно́р, підсилений у роки погромів, став був виявляти́сь у творчості поетів Росі́на, Резні́ка, почасти Фіні́нберґа. Але це було не довго. Загальний тон згаданої групи й тут позначився: сам міно́р став загально-людським, космічним.

Тепер вплив молоді єврейської поезії вийшов за межі нашого Союзу. Зародилась і в боях за нове життя зміцніла ця поезія тут—«у місті, що зветься Київ».

Дувид Гофштейн.

Еміль Золя та французький реалізм дев'ятнадцятого віку

(До 25-х роковин з дня смерти Золя).

I.

Трьома грандіозними епопеями може пишатися французька література XIX-го в.—Бальзаковою «Людською Комедією», «Ругон Макарами» Е. Золя та Ролановим «Жаном Кристофом». Монументальну цю трилогію, що своїми темами й образами охоплює мало чи не весь XIX-й вік, починаючи з доби реставрації й липневої монархії, можна зрівняти, що-до загального від неї вражіння, з Мікель-Анджеловими фресками на стелі Сикстинської Капели, з його «Страшним Судом», цим хаосом тіл, безупинним водоспадом обличь—старих і молодих, бридких і вродливих, що в їх поглядах, рухах і міміці відбивається вся гама людських пристрастей.

У такий саме водоспад образів поринає й читач романів трьох великих письменників. Вони мусіли з'явитись відважні архітекти літературних гігантів, як мусіла в свій час підвестися по-над Парижем Ейфеліва вежа—символ технічної могутності й розвитку капіталізму. Та сама вежа, що її ненавидів Мопсан, як символ переможного міщанства, підупалої його естетики. Стомлений, вишуканий естет-інтелігент, «аристократ духу», він воліє милуватися з сніжнобілих бань мечетів на тлі глибокої блакити африканського неба, тоді як другий «аристократ»,—літератор Дюрталь, у романі Гюїсмансовім «Бездоня», шукає відпочинку від метушні паризького життя в кімнатці дзвонаря Каре на дзвіниці церкви Сен-Сюльпіс.

Золя, як і великий його вчитель—Оноре Бальзак, не потребує жодного наркозу, ані містичного, ані космічного, щоб заспокоїти втомлені свої нерви. Навпаки,—вони його знаходять у вирі людних вулиць, у велетенській оркестрі Парижу, фантастичній його симфонії.

З Бальзака починається в літературі французькій поезія великого міста, поезія Парижу, що, переживши грозу Революції 1789 р., романтичну Наполеонівську салдатчину, театральну величність імперії 20-х років,—хутко капіталізується за часів Луї-Філіпа. Золото, «ненажерлеве, жорстоке золото», що йому присвячує пізніше патетичні рядки Вергарн у символічній «Банкірі», влада капіталу, що її виспівує фінансовий король Арістід Сакар у романі Золя «Гроші»,—ці характерні літературні мотиви другої половини XIX-го в. лунають уперше в Бальзаковій «Людській комедії». Це його демонічний лихвар Гобсек прорікає сокра-

ментальні з цього часу слова: «золото втілює в собі всі сили людські, золото—душа сучасного суспільства». Поруч із Гобсеком з'являються мальовничі постаті банкіра Тайфера («Шагренєва шкіра»), банкіра Нюсінгена («Горію») — прообрази банкіра Стейнера в «Нана») Е. Золя, його Гундермана, Сакара («Гроші») та інших «лицарів капіталу».

Гобсек, Вотрен, молоді авантюристи, Растін'як і Люс'єн, злодій Вотрен — ідейний їх керівник, — який знаменний контраст становлять собою ці образи поруч із романтичними персонажами В. Гюго, оперовими його Ернані, Клодами, Фрало, Есмарельдами, Квазімодо.

«Собор Паризької богородиці» — і прозаїчна «Фізіологія Шлюбу», міщанська драма «Ежені Гранде», середньовічний, театралізований Париж — і Париж сучасний. Париж не демонічних єпископів Клодів, а линхварів і банкірів, не таємничий собор, а брудні таємниці аристократичних альковів, мізерних пансіонів незчислених мадам Воке — ці паралелі красномовно провіщають про народження реалізму. Перемагаючи поволі романтичні традиції, віддаючи їм помітну данину, стає Бальзак за основоположника реалістичної школи, праатька натуралістів 70—80 рр., як підкреслює це Е. Золя в своїх «Романістах натуралістах» (1881 р.).

Бальзак, — зазначає Золя, — «утворив сучасний роман», він «залишається справжнім праотцем нашим». Бальзак — «геній віку». Він перший з'ясував «вплив оточення на соціальну одиницю», вніс до царини роману «методу спостережень та експериментальних досліджень».

Попереджуючи Золя, вже за 30—40-х р. минулого століття, наближає Бальзак письменника до ролі природника, посилаючись у знаменитій передмові до «Людської комедії» на Кюв'є та Сент Ілера.

Від Бальзака та Флобера запозичив Золя тяжіння до документальних джерел творчості, часом доводячи цей засіб до гіперболізму. Пригадаймо, наприклад, славнозвісний опис натовпу німців у «Лурді», де наводить Золя цілі десятки сторінок із підручників патології, чи то втомливі деталі складних біржових операцій в романі «Гроші», цілі трактати з теорії спадковості в «Лікарі Паскалі», нагромадження подробиць у документальнім описі універсальної крамниці в романі «Щастя дам».

Цей прийом надibuємо в Бальзакових «Загиблих мріях», де молодий власник друкарні, Сешар, розважає свою наречену, ґрунтовно викладаючи історію винаходу й удосконалення паперу, в «Сільському лікарі», де наведено чимало статистично-економічних даних щодо земельного питання в сучасній Франції, в найдокладніших описах дійового місця — міста, вулиці, приміщення героїв. З цього погляду Золя лише канонізує Бальзаківські засоби «документальності», утворює цілу систему, прокладаючи стежку в свою чергу до натуралізму такого сучасного письменника французького, як П'єр Амп.

Натуралізм Золя, невичерпане джерело обурення одних, захоплення й копіювання з боку других, — зумовлений не лише безпосереднім впливом автора «Людської комедії», але й цілою низкою чинників літературних і соціально-економічних. У період з 1850 р. (року смерті Бальзака) і до появи першого роману з серії «Ругон Макарів» — «Кар'єра Ругонів» (1871 р.) — зростає, в органічній залежності від розвитку природничих наук, і теорія реалізму. І коли Бальзак визнавав у свій час

великий на нього вплив теорії Кюв'є та Сент Ілера, то незрівняно більше значення мав для реалістів 60—70 р.р. Дарвін, грандіозна його теорія еволюції.

Все життя—фізичне й інтелектуальне,—каже Романес,—з'єднане тепер «у царині матерії й енергії, утворюється разом чудесний світ, що в ньому панують одні закони, одна система керування»¹⁾. В літературі і в мистецтві взагалі продовжується цікавий процес подолання романтичного канону, і з 50—60-х р.р. термін «реалізм» міцно входить до літературного вжитку. Низка молодих письменників і критиків—Шанфлері, Гозлак, Ульбар і Дюранті і инш. утворюють школу бальзакістів-реалістів, а блискуча стаття Тенова про Бальзака ставить автора «Комедії» поруч Шекспіра.

Бальзакові твори називає Тен крилатим словом «людських документів» (як найбільший склад документів з природи людської, який ми тільки маємо).

Бойовий, войовничий реалізм 50—60 р.р. втілено в міцній мальовничій постаті художника Курбе, що навколо нього скупчується група відданих його прихильників, палаючи тим ентузіазмом молодости, який чудесно змалював Золя в романі з життя артистичної богеми—«Творчість» («L'Oeuvre»). Курбе має свій демократичний «салон» у пивниці на вулиці Hautefeuille (1856) звідки «метр» і його друзі штурмують позиції консервативної критики. Одна по одній з'являються картини Курбе, викликаючи безмірне обурення представників академічної й романтичної естетики. Р. 1851 малює Курбе знаменитих своїх «Каменярів»—звичайні, сірі постаті двох чоловіків, картину, від якої тхне спокою, порохом і потом трудового дня. Жодних ефектів, жодних претензій на сюжетність. Звичайнісінькі робітники, звичайна тяжка праця, злидні пролетарські, але ці два сірі чоловіки обернуться пізніш, у «Жерміналі» Золя, на грізну, стихійну масу шахтарів.

Одночасно з Курбе виступає Жан Франсуа Мілле, другий великий реаліст (селянин з походження, вдумливий поет селянського життя). Р. 1857 він дає «Жінок, що збирають колосся», остільки ж величньо простих, як і «Каменярі» Курбе. Трошки пізніше пленеризм (plein-air) виведе художників із тісної студії в природу, від умовних академічних фарб до справжнього світла сонячного, і це славнозвісний «Сніданок на траві» Едуарда Мане (художник і голі жінки-натурниці) викликає р. 1863 надзвичайне обурення критики, має «успіх скандалу».

Своєрідний цей світ художників, запекла боротьба реалістів та імпресіоністів з рутиною, з авторитетом спорохнілої Академії—яскраво й лірично відбився в романі Золя «Творчість» і автор «Рутон Макарів», який був у дружніх стосунках з Курбе, Мане, Сезаном, багато чим був зобов'язаний, на наш погляд, цьому знайомству що-до вироблення своєї художньої манери та визнання природи, як єдиного першоджерела творчости. Теоретичні підвалини реалізму Курбе ще досить розпливчасті, але тематичні завдання було накреслено чітко й виразно—«тлумачити звичаї й ідеї сучасности», згідно з власним розумінням останньої («traduire les mœurs, les idées, l'aspect de mon époque selon mon appréciation»).

¹⁾ Романес—Теорія Дарвіна.

Конкретніше формулює завдання літератури журнал «Реалізм» (1856—7) за редакцією Дюранті, де читаємо, що реаліст мусить зважати насамперед на «соціяльний стан людини, такий різноманітний». Письменник не тільки змальовує сучасне суспільство, але й висуває разом з тим морально-утилітарну мету («un but philosophique, pratique, utile»). Пригадаймо, що і Золя писатиме про «моралістів експериментаторів». Захоплюючись паралельно літературою та експериментальною медициною, Золя є переконаний в тому, що письменники натуралісти творять «практичну соціологію». За допомогою експерименту виявляють вони ті чи інші пристраті, і коли ми знатимемо, зауважує Золя в своїй статті «Експериментальний роман»,—«механізм тої чи тої пристрати, можна буде розібратися в ній, обмежити її, принаймні її зненавидіти. Ось де практична користь і високе моральне значення наших натуралістичних творів».

Посередні романи Дюракті чи Шанфлері не могли, звичайно, бути таким першоджерелом натуралізму Золя, яким були для нього Бальзакова «Людська комедія» чи Флоберова «Пані Боварі».

Не торкаючись деталей важливого цього питання про Флоберів вплив на Золя, відзначимо лише ті глибоко знаменні слова, що ними починає Золя свій нарис критичний, присвячений авторові «Пані Боварі»:—«поява роману «Пані Боварі» створила цілу епоху літературну. Здавалось, що формули новітнього роману, розкидані по творах Бальзаківих,—уперше було стисло й ясно подано на 400-х сторінках книги. Кодекса нового мистецтва було написано».

Флобер, за мальовничим висловом Золя,—розчистив широкий шлях «у непрохіднім Бальзаковім лісі». «Пані Боварі» вважає Золя за «зразок натуралістичного роману», знаходячи в ньому три типових риси останнього, а саме:—правдиве відтворення реального життя, відсутність будь-якої романтичної вигадки й «героїв» та об'єктивність письменникову. Письменник є лише—«керівник тієї драми, яка розгортається перед очима споглядачів», бо він—«не мораліст, а анатом, задоволений з того, що знаходить у людському трупі».

Цікаво, що сам Флобер уперто відхрещувався від ролі батька натуралістичного роману. Він гостро підкреслював свої розходження з натуралістами, відхиляючись навіть од істини, коли писав: «технічні деталі, локалізація матеріялу, нарешті, історичність і точність речей—для мене щось дуже побічне». Пригадаймо ту силу медичних книжок, що їх перечитав Флобер для «Пані Боварі», чи ті сотні історичних книг і документів, на підставі яких будував він свій Картаген у «Саламбо». Але це правда, коли Флобер зазначає, що насамперед шукає краси, тоді як, на його погляд, про неї зовсім не дбають натуралісти. Проте він високо оцінив натуралістичну Мопасанову «Пампушку», що з'явилась поруч із оповіданням молодого Золя в першому збірникові французьких натуралістів—«Меданські вечори» (1880), бо Мопасанові пощастило об'єднати в своїй повісті і натуралістичні тенденції, і те, що найбільше цінував Флобер,—майстерність композиції, вміння «добре писати», шліфувати свій стиль, незрівняна небалай, невитриманий в Золя.

Ідеї Дюракті, Шанфлері та інших реалістів знайшли блискуче оформлення в Тенових статтях. Це він допомагав Золя подолати юнаць-

кий романтизм, тоді як романи Гонкурів сприяли виробленню де-яких його художніх засобів. Р. 1861 Тен, зіставляючи критиків і романістів, писав, що як ті, так і ті—наближаються тепер до науки що-до методи і основної мети. Цю Тенову думку, на підставі відомої книги Клода Бернара «Вступ до експериментальної медицини», розвиватиме пізніше Золя в своєму «маніфесті»—«Експериментальний роман».

Натуралізм Золя, проте, не є лише механічний якийсь розвиток теорії й практики реалізму 40—60-х р.р. Провідна й нова його ідея наближення до реальності—набирає в нього своєрідного соціологічного характеру, бо доба розквіту творчості Золя з усією гострістю висунула низку соціальних проблем, що їх лише побіжно доторкнувся в своїх романах Бальзак, і що їх зовсім обминув Флобер.

Це доба другої імперії, доба «безуму й неслави», як характеризує її сам Золя, коли, за висловом такого «обережного» історика, як Кареев—«Наполеон намагався втішити націю, позбавлену свободи, зовнішнім блиском і славою свого панування», імперії, що «сприяла розтлінню Франції». За цих часів—«надмірно розвинулись фінансові спекуляції»... Фінансисти зробились великою силою, і біржа своєю грою на підвищення й зниження відбивала всі перипетії зовнішньої урядової політики.

А з тим відроджується деспотична система Наполеона I—«урядові агенти користуються найширшою владою, не соромлячись її виявляти: арешти, трус, поліційний догляд, шпигунство й провокація були найголовнішими засобами цієї системи».

І разом з тим імператорський двір—«перед веде що-до безтурботної насолоди розвагами й легковажності моральної».

Виразніше й яскравіше схарактеризував ці «безтурботні розваги» Карл Маркс у своїй «Боротьбі класів у Франції 1848—1850 р.», відзначивши, що «верхи буржуазії охопило невпинне зростання нездорових та розпусних пожадливістей, які суперечили навіть законам буржуазного суспільства, і в яких багатство, що його здобуто ризиковитою грою, шукає собі вдоволення, перетворюючи насолоду на розпусту, зливаючи гроші, болото й кров у єдиний потік».

Ці слова можна навести, як чудесний епіграф до «Людської комедії» Бальзака, та з більшим ще правом до «Ругон Макарів» Золя.

Повстання й героїчна боротьба паризького пролетаріату 1870 року загострює проблему класової боротьби. Проблема капіталізму, що її тільки намічено в «Людській комедії», тепер зв'язано з реальним співвідношенням цілком оформлених історичних сил—пролетаріату й буржуазії. Це той період, коли Вергарн переживає тяжку драму інтелігента-пролетаря, пригнобленого жахливими видами зубожених, примарних сел і ненажерливих «міст-спрутів», коли Роланів Жан Кристоф, відвідавши Францію, знаходить у Парижі, в літературі й мистецтві взагалі,—велетенський ринок («Ринок на площі»).

У такий момент, можна ставитися з погордою до «політики», зневажати «vulgus profanum»—темну юрбу, як Флобер, та не можна безкарно для себе, для своєї творчості обминати цю могутню реальність.

Тому й наоб'єктивніший, як здавалось йому, Золя—не міг, розуміється, позбавитись в «Ругон Макарах» свого особистого, хоча й типо-

вого в цілому для радикальної інтелігенції французької, розуміння сучасности.

З цього погляду, що-до соціальних завдань письменникових, його тематики—наближається Золя до Гонкурів.

Естети, цінителі й знавці мистецтва XVIII-го в., які дійсно «відкрили» витонченого мрійника кінця цього століття—художника Антуана-Ватто, Гонкури р. 1865 пишуть суто-реалістичний роман «Жерміні Ласерта» (Germinie Lacerteux) — історію життя наймички, поступового її підупадіння з епілогом—піяцтво та проституція.

Жерміні — прообраз такої героїні Золя, як прачка Жервеза («Пастка»), як численні ті Жерміні, що заселяють великий будинок паризький — «кип'ячий казан» («Pot bouille»), обслуговуючи дрібну буржуазію.

Гонкури надто сучасні, надто вразливі письменники, щоб не відчутися «nouveau frisson» — «нових тремтінь» життя.

Жерміні мусіла прийти на зміну романтичної робітниці—повії Фантики В. Гюго («Нещасні»), що колись, в свою чергу, заступила місце романтичних «гризеток» А. де Мюссе та Мюрже.

У передмові до «Жерміні Ласерта» Гонкури посилаються на вимоги демократичного віку—«віку загальної рівності, демократії, лібералізму». (Вони запитали себе—чи існує й тепер якась «нижча класа», «нешляхетні» трагедії, і відповіддю на це запитання була історія наймички Жерміні).

Публіка,—кажуть Гонкури,—любить «брехливі» (faux) романи, тоді як «Жерміні Ласерте» — «роман правдивий» («roman vrai»). Ця книжка—«йде з вулиці» («Vient de la rue»), це «клініка кохання».

Клінічне й патологічне відображатиме велику роллю в романах Золя, і хіба-ж не переказує він Гонкурів у передмові до раннього свого роману «Тереза Ракен», підкреслюючи, що мета його «насамперед наукова», що кожний розділ роману—це «етюд на якийсь цікавий фізіологічний випадок. «Я проробив — пише Золя — над двома живими тілами ту аналітичну роботу, що її виконує над трупами хірург».

II.

Небагато ще анатомії та клінічної об'єктивності в першому романі Золя «Клодова сповідь». В основу його покладено типову романтичну тему протилежності «мрії й реальності», юнацький романтизм Клода, що марить про чисте й поетичне кохання, і сувору реальність в особі Лоранс, немолодої вже й негарної повії, з якою випадково сходиться Клод. Сам Золя пізніше вважав цей роман за «крик дитини, яка плаче й бунтує», але варт відзначити, що романтичні контрасти, патетичний стиль—характерно тут получаються з натуралістичним зниженням колишнього поетичного образу гризетки.

Коли герой ще нагадує «постійною бурею» душевною героїв В. Гюго чи А. де-Мюссе, то Лоранс незмірно вже далеко від таких образів, як Мімі з Мюржевого «Життя Богемі» чи Бальзакова Кораллі з «Загиблих мрій». Почуття Клодове до Лоранс, цієї тупої самки,—позбавлене будь-якої поезії.

У колориті роману немає оперової солодкості Мюрже. Мізерну мансарду, невиводні злидні її мешканців, даремну спробу внести поезію до непридатної буденщини—все це подано в цілком натуралістичному освітленні, а в таких, наприклад, сценах, як туалет Лоранс, видно вже майбутнього автора «Нана».

Образ Лоранс, на наш погляд, реалістичніший, аніж символізований образ Нана, що його створюючи—не втримався Золя від бажання поглибити його, інкарнувати в ньому згубну стихію стати, її вплив не тільки на окрему особу, але й на цілу низку людей різних соціальних верств, а за ними і на долю всього суспільства й держави. «Сповідь Клодова» цікава спроба натуралістичного зниження Мюржевої історії Родольфа й Мімі, хоч у фіналі віддає Золя деяку данину романтичній традиції. Вже в «Клодовій сповіді» немов повторює 18-літній Золя слова Сандоза в романі «Творчість»: «наше покоління загрузло в романтизмі, і ми мусімо видрпатись з нього, обмитися в ванні суворої реальності».

«Клодова сповідь»—це сповідь самого Золя, що зазнає злиднів за часів юнацтва в Парижі. Приїхавши з південної Франції (Екс-Аїх), оселяється Золя в «класичній мансарді» Латинського кварталу, і ця жахлива зима 1860—61 р.р. у холодній мансарді, рік голодування, коли доводилось, за браком убрання, закладеного в ломбард,—удавати з себе «араба», тоб-то драпуватися в ковдру,—відбивається в «Сповіді».

Але недовго триває цей період богемного стажу Золя. Продавець р. 1864 у видавництві Гашет, р. 1865 він уже автор «Клодової сповіді», а з 1865 по 1868 р. з'являються друком його романи «Тереза Ракен» і «Мадлен Фера», що ними закінчується ранній період творчості Золя—ескізи до грандіозної панорами «Ругон Макарів».

Одночасно звертає на себе увагу Золя критично-публіцистичними статтями у журналах «L'Evenement» і «Salut Public», які було зібрано р. 1866 у книзі «Моя ненависть» (Mes Haines).

Золя ще шукає шляхів до теоретичного обґрунтування майбутньої епопеї «Ругон Макарів», намагаючись не тільки зміцнити теоретичні підвалини реалізму, але й зберегти письменникову особистість, бо хоч і спонукає нас «дух віку» до «точного вивчення речей і фактів». та все-ж таки художній твір є «шматок життя, побачений крізь темперамент». Кожний твір, на думку Золя, є свого роду відчинене вікно, що з нього спостерігаємо ми природу, той екран, за яким здається вона більш-менш змодифікованою. З усіх таких екранів за кращий вважає Золя екран реалістичний.

«Тереза Ракен» та «Мадлен Фера» нагадують мелодраматичність, низкою душоубств та самоубств романтичні драми в стилі В. Гюго. У «Терезі Ракен» героїня за допомогою коханця вбиває свого чоловіка, але згодом привид небіжчика зводить їх обох з розуму. Обидва гинуть від отрути. Але яка характерна передмова до другого видання роману, де визначає Золя його суто-наукову мету. Він не має розгорнути перед читачем психологічну драму, щось подібне до Макбетових сумніннів, і тому його привид, як і вся драма Терези й її коханця, є тільки—«звичайний розстрій організму», наслідок «надмірного напруження нервів, що мало не розірвуться».

У своїх Терезі й Лоранс шукає Золя насамперед «звіря» «la bête».

Вони—контраст двох темпераментів, сангвінічного й неврастенічного, і кожний розділ роману—це «епізод цікавого фізіологічного випадку».

У «Мадлен Фера» героїня, типова істеричка, стає коханкою лікаря Бертьє, який незабаром від'їжджає до Індокитаю. Не маючи жодних вістей від Бертьє, Мадлен віддається за Вільгельма Віягра. Несподівано повертається Бертьє, і це спричиняється до родинної драми з трагічним фіналом—самогубство Мадлен, смерть її дочки та божевілля чоловіка.

Чим це не справжня романтична мелодрама? Проте, й тут автор виходить із фізіології темпераментів, посиляється на відому в той час працю доктора Люкаса про спадковість—«Трактат філософічний та фізіологічний про природну спадковість» (1850).

Натуралізм епопеї «Ругон Макарів» був результатом літературного, наукового й соціально-економічного розвитку Франції в період 1850—70 р.р., але Золя, теоретично обгрунтовуючи свою епопею не обмежився лише досягненням й практикою сучасного реалізму. Він пішов далі шляхом ризикованої спроби наблизити літературу до експериментальної медицини.

«Ругон Макарів» збудовано, як зауважив сам Золя, в листі до видавця Лакруа, на двох ідеях. Золя хоче вивчити всю другу імперію—«змалювати цілу соціальну епоху в її фактах, почуттях, тисячі деталей, звичаїв, подій». Це те, що називає Золя «соціальним етюдом» (*«étude sociale»*), і з цього боку він є наслідувач Бальзака. Разом з тим цей задум сполучається з бажанням виявити велике значення спадковості за соціального оточення на людину, при чому, як провідної нитки, підкреслює Золя, він додержується «нових психофізіологічних досягнень». Зокрема такою ниткою були згадані книги Клода Бернара й Люкаса. Базуючись на ідеї спадковості, Золя зазначає, що письменник «мусить оперувати з пристрастями, вдачами та вчинками людей так, як оперує хемік і фізик з неорганічною природою, а фізіолог із живими істотами.

В надмірному захопленні аналогією між літературою й експериментальною медициною, дилетант у ділянці науки,—Золя не помічав своїх хиб: ані того, що теорія спадковості має ще багато спірних, нерозв'язаних питань, ані того, що умови свого експерименту, тоб-то соціальне оточення і вчинки героїв, утворює він у своїй лише творчій уяві, що його експерименту не можна повторити й перевірити. Золя—романтик психофізіології, як не дивно це звучить.

Некритичне захоплення теорією Люкаса та Ламбозо спонукає Золя стежити лише за розвитком патологічної спадковості, що обтяжує покоління двох родин—Ругонів і Макарів.

Психоневрастенічна Аделаїда Ругон і алкоголік Макар, другий її чоловік («Кар'єра Ругонів») — іще реальні, звичайні постаті, але цього не можна сказати, придивляючись до таких образів, як художник Лантьє в романі «Творчість», його брат—машиніст у «Людині звірі», Нана, доктор Паскаль. Це та «природа», що її не спостерігав у житті сам автор, бо вона є лише припущений продукт спадковості. Золя ретельно вивчає праці з психофізіології, клінічної психопатології, нагромаджує мимоволі різноманітні матеріали. Отже наукова ця ідея спадковості перетворюється на щось подібне до античного фатуму. Золя гіперболізує елементи патології, «звірячого» в людині, і разом

з тим залишається він тонким реалістом, створюючи силу персонажів, які не мають спільного з генеологічним деревом Ругон Макарів.

Досить легко було-б, у світлі сучасної психофізіології, викрити цілу низку наукових огріхів Золя, але й погляду самого автора «Експериментального роману», як «експеримент автора»,—чимало неясного й спірного має його епопея. Ми не знаємо, напр., майже нічого про психофізіологію Макара, першого чоловіка Аделаїди. Сама Аделаїда має міцний фізичний організм, хоч вона й істеричка, та проте істерія не належить до тих саме органічних хвороб, що являються на думку Золя, найголовнішим чинником спадковості. Проте, чомусь у поколінні Ругонів більше дегенератів, аніж у поколінні Макарів, де істерія Аделаїди й алкоголізм Макара повинні були дати більший відсоток дегенерації. Характерна є для цієї романтики психофізіології особа доктора Паскаля, що нею закінчує Золя галерею портретів Ругонів і Макарів. Матеріаліст, переконаний атеїст, носій багатьох ідей самого Золя, він у цілому скидається на якогось середньовічного алхеміка, таємничого в своїй самотності й потайливості, Фавстівській утомі від марного знання.

Проте, коли багато є в «фізіологічній» цій епопеї непевного, невдалого, гіперболічного, часом псевдо-наукового, то в плані соціологічному—Золя гідний наслідувач Бальзака.

Грандіозний сувій «звичаїв і подій доби другої імперії розгортається перед читачем двадцяти романів «Ругонів Макарів». Це дійсно вся Франція того часу. Аристократія феодальна й фінансова («Гроші», «Нана», «Здобич»), дрібна буржуазія («Кип'ячий казан», «Щастя дам»), урядовці («Його світлість Ругон»), духівництво («Провина абата Муре»), робітники («Жерміналь», «Кар'єра Ругонів», «Людина звір»), літератори, вчені й художники («Творчість», «Доктор Паскаль») — усі шари французького суспільства 70—80 р.р. XIX-го ст. з'являються в ролі колективного героя епопеї. Та Золя зовсім не є академічно об'єктивний спостерігач сучасности, її літописець. Створюючи своїх патологічних Ругонів та Макарів, Золя, всупереч власній теорії, не міг бути лише «анатомом», і тим більше не міг він спокійно вивчати патологію соціально-політичного організму Франції 70—80-х р.р. Працюючи над романом «Здобич», писав Золя, що протягом трьох років збирає він документи, і те, що панує в них—«це нечисті дії, авантюри, неймовірні з своєю безсоромністю й безумством; це крадіж грошей, торгівля жінками». «Здобич»,—характеризує тему й героїв роману Золя,—«це нездорова рослина, що її вирощено на гної імперії, кровозмішення, що його живив ситий ґрунт мільйонів.

Патос цих рядків відчуваємо й у всій епопеї. Відрізняючись з цього боку від Бальзака, Флобера, Гонкурів і Мопасана, Золя вміє обурюватися, вміє досягати часом гостроти ювеналової сатири, і темперамент трибуна, що виявився пізніше в процесі Дрейфуса, коли з нечуваною сміливістю та впевністю виступив Золя на оборону правди проти розлотованих «патріотів»,—відчувається в таких його романах, як «Гроші», «Кар'єра Ругонів», «Череву Парижу», «Жерміналь». З цього саме боку наближається до Золя один із літературних його учнів—Октав Мірбо, викриваючи в найкращих своїх романах («Абат Жюль»), «Себастьян Рок», «Злі пастирі») звичай сучасної буржуазії французької й католицького духівництва.

Золя був не тільки «анатомом», сміливим «хірургом». Безощадна аналіза сучасності не позбавляє Золя віри в соціалістичне майбутнє Європи, але слід признати, що в своїх «Євангеліях», незакінченій серії романів, де з'являється Золя в ролі носія ідей абстрактного, утопічного соціалізму («Плодючість», «Труд», «Істина») — він не йде далі ефектної, але наївної для сучасного читача поверхової реторики. У «Плодючості», напр., Золя мріє про той час, коли «божественна мрія», велика утопія — розкриє широко свої крила — сполучення родини з народністю, народності з людством, єдиний союз миру, істини й справедливості. Переможе «життя, — відродження тої релігії життя, що довгий час перебувала під ненависним гнітом католицтва».

Соціалізм Золя має всі ознаки дрібнобуржуазного соціалізму, при чому характерно, що від реформізму Евгена Лантьє в «Жерміналі» доходить Золя до туманного утопізму своїх «євангелій», хоч, як видко це з роману «Гроші», він досить добре був ознайомлений з Марксовою доктриною.

Не можна в рямках статті зупинитися на окремих образах Золя, та й уся його епопея справляє вражіння могутнього руху мас. За окремими персонажами Ругон-Макарів стоять класи, різні соціальні верстви, що їх динаміку чудесно вміє виявляти Золя. Типовий є з цього боку перший роман епопеї — «Кар'єра Ругонів». Ідилія 17-ти літнього робітника Сільвестра й 13-літньої наймички Міетти, навіяна, як запримітив Брандес, старогрецькою ідилією «Дафніс і Хлоя» (сам Золя відзначає, що ідилія його героїв нагадує «грецьку повість») — розгортається на тлі героїчного повстання робітників 1848 р. Відхиляючись до деякої міри від історичної дійсності, змальовує Золя героїчну спробу провінціального пролетаріату — оборонити республіку. Демонстрація двох тисяч людей перетворюється на могутній, невинний потік, «живі», незчисленні, здавалось, хвилі.

Марсельєза наповнює собою повітря — «немов якісь велетенські вуста сурмили її в грандіозні сурми». Збуджується і дрімливий краєвид, який — «благав у неба свободи й помсти»...

Цікаво й те, що образ Міетти, яка йде з червоним прапором на чолі повстанців — навіяний картиною романтика Делякруа «Свобода на барикаді». Ця пристрасть до монументальних образів — символів у стилі В. Гюго залишається назавжди в Золя, стає одною з найхарактерніших рис художньої його манери. Золя, в цих образах, подібних до гучних акордів органу, немов винагороджує себе за довге приборкування темпераменту «документальністю» відтворенням безлічі деталей соціального оточення, речей, що їх уміє спостерігати й малювати Золя з такою-ж майстерністю, як і великий його вчитель — Бальзак.

У «Жерміналі» символізацію образів органічно злито з патосом ідеї неминучої в майбутньому соціальної революції класової боротьби, і це в її саме світлі повстають видивами з Апокаліпсису картини бунту шахтарів, машин і шахт, застиглих, немов фантастичні звіри, у грізній нерухомості.

Золя передбачає той недалекий, може, час, коли визволений нарід грізним вихрем «пронесеться по шляхах, почервоніє від крові буржуа, носитиме їхні голови, сіятиме золото з випотрошених скринь», коли

жінки—«голоситимуть, а чоловіки будуть, як разлютовані вовки з роззявленими пащами». Жахлива й хаотична ця юрба—«зруйнує, до щенту знищить варварським своїм натиском увесь старий світ». Символістична сама назва роману—«Жерміналь». Жерміналь—сьомий місяць революційного французького календаря (з 21-го березня по 19-е квітня), місяця, коли збуджується від довгого зимового сна творча сила природи. І цей провідний мотив весни-революції патетично лунає в останній сцені роману, коли Етьєн Лантьє, покидаючи шахти, чує весняного ранку, як там, під чорною землею,—«люди довбали й довбали: це була чорна армія помсти, що тихо, мов озимі паростки, виспівала за дня майбутнього життя, і від повільного її дозрівання мусіла розступитися земля».

Чимало прикладів цього тяження Золя до грандіозного можна було-б навести, але обмежимся тільки де-якими картинами з роману «Людина-звір»—історія патологічного Жака Лантьє, вбивці своїх коханок. Одна з героїнь цього роману, дівчина робітниця Флора, має надзвичайну фізичну силу, і ця жінка-Геркулес, інтелект якої перебуває в стані перманентної дрімоти, в епізоді катастрофи з поїздом виростає в символ стихійної, смілої сили пристрасти. Гіперболізмом В. Гюго дхне від тої сцени, де Флора, спостерігаючи наближення поїзда, яким їдуть Жак і його коханка Северика, стримує на колії віз з двома кам'яними скибами, що їх ледве тягнуть п'ять кремезних биндогів. Характерне є ще сполучення мелодрами й символіки в останній сцені. На паротязі йде боротьба не на життя, а на смерть поміж Лантьє та його кочегаром, що ревнує Жака до своєї жінки. Обидва гинуть під колесами, а паротяг, яким ніхто не керує, прямує до невідомої грани, як «сліпий, глухий звір, що видобувся з клітки на волю». Він тягне за собою поїзд, «навантажений гарматним м'ясом, салдатми, що, подурівши з утоми та горілки, співають на все горло патріотичні пісні». Осиротілий Жаків паротяг перетворюється тут на символ Франції напередодні фатальної для неї франко-прусської війни.

З цікавим «оголенням» цього прийому символізації спіткаємося у «Череві Парижу», де центральний образ велетенського металічного черева відбивається всюди: жінки мають округлі, тугі груди, що скидаються на черево, рожеві їх пальці мають невеличкі черева на верхніх щиколотках. Навіть будинки гріють свої черева на ранішнім сонці.

Теорія експериментального роману Золя і власні його романи не завжди збігаються, та й не могли збігатися, але вплив Золя («золяїзм») на західно-європейську літературу останньої чверти XIX-го ст. дуже помітний. Золя саме, а не Балзак чи Флобер, подав у своїх романах блискучий зразок глибокої аналізи соціальної патології. І те, що тільки накреслено було в Балзаковій «Кузині Бетті» — мікроби гнилія в буржуазній родині, влада золота, продажність усіх і всього—стає у Золя низкою немилосердних актів обвинувачення, низкою «людських документів».

До всіх майже романів Золя можна було-б прикласти назву його знаменитої статті, де стає Золя на оборону Дрейфуса—«Обвинувачую» («l'accuse»).

Нове й знаменне в творчості Золя було те, що поруч звичайних літе-

ратурних героїв—аристократії, буржуазії, інтелігенції—з'явився, ввійшов до літератури новий і грізний герой—індустріальний пролетаріят. І це в «Жерміналі» вихідний пункт літературної історії таких соціальних романів, як Сінклерові «Король-вугіль», «Джунглі», Келлерманів «Тунель». Золя перший дав своєрідну поетизацію «квітів капіталізму», увів до літературного вжитку описи біржі, ринку, банків, людних магазинів, майстерні, фабрики, і, поет міста, Вергарн шукав, без сумніву, надхнення не тільки в реальних «містах—спрутах», але й в Парижі—спруті Золя.

Ніхто, здається, по Вольтері, не виступив з такою сміливою проповіддю антиклерикалізму, як Золя в «Лурді» та «Рімі», і йому наслідок в цьому напрямку Октав Мірбо («Себастьян Рок», «Абат Жеюль»), спрощуючи й вулгаризуючи мотиви, «Кип'ячого Казана» Золя в «Щоденнику покоївки». Впливу Золя зазнають Бляско Ібаньєс («Єзуїти», «Покидьки життя», «Бодега», «Проклятий хутір» і инш.), бельгієць Каміл Лемоньє («Новий Картаген», «Завод», «Кінець буржуа»).

Не без впливу Золя, на погляд польського критика Густава Піотровського¹⁾, написав Франко свої оповідання «Боа Констріктор», «Бориславські оповідання», «На дні».

Коли згадати ще про вплив Золя на таких драматургів, як Гавптман («Ткачі», «Перед світанком») та Ібсен («Підпори громадянства»),—не можна не визнати, що чимало з елементів експериментального роману Золя міцно ввійшли до літератури західно-європейської наприкінці XIX-го — на початку XX-го вв.

Двадцять п'ять років з дня передчасної смерті Золя (р. 1902) ані трохи не зменшили значення «Ругон Макарів», як соціальної епопеї, хоч історія й внесла до неї ґрунтовні корективи. Франція Золя—це тільки в ч о р а, яке ще тісно зв'язане з нашим бурхливим сь о г о д н і.

Французька критика часом згадує, що Золя, мовляв, антипод не тільки класичної традиції французької, ба навіть французького генія взагалі. Але-ж цей великий «гріх» автора «Ругон Макарів» не заважав справжньому естетові, блискучому представникові класичної традиції, А. Франсові, визнати, що в 1902 році людство «втратило одного з найбільших розумом і серцем людей», що Еміль Золя залишив нам у спадщину «великі твори», і дав «шляхетний приклад» майбутнім літературним поколінням.

Сергій Родзевич.

¹⁾ Dr. Gustaw Piotrowski. Zola i naturalizm. Lwow. 1900.



Г. К. Дядченко
Мал. І. Бурячка. (Оливець)

Григорій Дядченко.

(1869—1921).

„В стилі вся людина“.
Бюффон.

I.

Його ім'я мусить бути відоме тим киянам, що в роки 1895—1914 стежили за розвитком нашого мистецтва. Ряд виставок картин прикрашалися його надхненно-ліричними акварелями.

Григорій Кононович Дядченко належить до митців, яких не рахують десятками, він міг-би зайняти не останнє й навіть не другорядне місце в колі художників будь-якої країни. А у нас він майже забутий і незнаний у масах. Тоді, як ім'я його заслуговує на всенародне визнання й повинно бути глибоко накреслене на скрижалях українського мистецтва поруч з іменами незабутніх: Левицького, Шевченка, Нарбута, Мурашка та інших славних майстрів пензля нашого краю.

Дядченко вийшов з гущі простого українського люду, як і родич його Тарас Шевченко. Народився він року 1869, в селі Керелівці на Звенигородщині. Ще з замолоду став він виявляти нахил до малювання; фахову освіту почав у школі М. Мурашка в Києві, одержуючи фінансову допомогу від Миколи Терещенка.

Року 1889 вступає він до Академії Мистецтв в Петербурзі, і як крадий учень дістає стипендію; крім того, за роки перебування в майстерні одержує нагороди—срібні медалі: року 1892 за композиції на біблійні мотиви дві медалі, 1893—одну і 1894 теж одну. Цього-ж року 5 листопада йому присуджують «звание классного художника 3 степени» за конкурсну картину «Зустріч проміннів»¹⁾.

1895 року ми бачимо Дядченка вже в Києві. М. І. Мурашко запрошує його до своєї художньої школи викладати малювання, і з цього моменту починається його художньо-педагогічна діяльність. Пізніше, коли школа Мурашка закрилась, група художників: Х. Платонов, І. Селезньов, М. Пимоненко і В. Менк, з ініціативи художниці О. Гусевої-Троїцької, звернулась до Академії Мистецтва за дозволом відкрити в Києві «Художественное училище живописи, рисования и архитектуры»²⁾.

Нова школа стала функціонувати з 1 серпня 1901 року³⁾. Виникає потреба в педагогах-художниках і 21 серпня запрошують: «вместо отсутствующей из Киева Н. И. Нестельбергер, преподавателем скульптуры

¹⁾ Список русских художников к юбилейному справочнику Императорской Академии Художеств. Составил С. Н. Кодаков.

²⁾ Журнал № 1, 1900. Ноября 4 дня.

³⁾ Журнал № 15, 1901. Апреля 19 дня.

класного художника Григорія Кононовича Дядченка і його же преподавателем младшим в орнаментальных классах по рисованию»¹⁾. Потім Дядченко розвинув свою працю в школі і як педагог виявив не аби-який хист, хоч не раз нарікав на школу, що вона одбірає кращі години художника.

Тоді саме й вперше виступає Дядченко, як мистець на Київських виставках і має перший успіх. Року 1907 його запрошують співробітничати в журналі «В Мире Искусств», де він вміщує в репродукціях свої малюнки²⁾. Тоді-ж М. Мурашко випускає свої спогади в трьох книжках і оздоблює їх малюнками сучасних художників і між ними—Дядченка³⁾.

Взагалі-ж, як людина скромної вдачі, Дядченко не любив виставлятися, але на виставку року 1908, що була влаштована з нагоди вшанування ювілею М. Мурашка, пройнятий вдячністю до нього ще за шкільних часів, дає п'ятьдесят дев'ять робіт і серед них шкід до конкурсної картини: «Зустріч проміннів»⁴⁾. Це був найбільший, так-би мовити, парадний виступ Дядченка перед Київським громадянством. Тоді-ж Київський Міський музей, нині 1-й Державний ім. Т. Шевченка, придбав до своєї галерії з виставки вісімнадцять акварелів: краєвиди Керелівки⁵⁾. Пізніше, уже поза виставкою, музей придбав ще й такі праці: одну ілюстрацію до «Тараса Бульби» М. Гоголя, акварель 1890 року⁶⁾, дві великі композиції академічного часу, на біблійні теми: «Зустріч» (акварель 1892) і «Перед єврейським храмом» (акварель 1892)⁷⁾, два етюди олійним фарбами: жіночий портрет і «Дворище»⁸⁾.

II.

Обставини не дали можливості Дядченкові побувати за кордоном, вдихнути в себе ту міць європейської техніки, що привела мистецтво до імпресіонізму. Та це тільки сприяло йому зостатися цілком самостійним, локальним у своїх працях, а любов до рідної природи створила з нього оригінального співця українського сільського пейзажу. Село його стихія, всі праці за малим присвячені йому, вся увага віддана любій Керелівці. З дитячих років поезія села обмарила вразливого хлопця й назавжди полонила його.

¹⁾ Журнал № 23. 1901. Сентября 21 дня.

²⁾ «В Мире Искусств». Г. К. Дядченко, «Девочка», «Лес» (етюди), заставка (графіка). 1907. № 1. Киев.

³⁾ Ibid. Заставка и концовка (графіка). 1907. № 2. Киев.

⁴⁾ Киевская рисовальная школа. 1875—1901. Воспоминания старого учителя. 1907. Киев.

⁵⁾ Каталог выставки картин, устроенной по случаю сорокалетнего юбилея художественно-педагогической деятельности Н. И. Мурашка. 1868—1908. Городской музей. 1908. Киев. № 48—106.

⁶⁾ 1-й Державний ім. Т. Шевченка музей у Києві. Етюди Керелівки (акварель-олівець). Інвент. 1476—1484 і 1486—1494.

⁷⁾ Ibid. Андрій Бульба та польська панночка (акварель): інвент. Ч 947 28×19 см.

⁸⁾ 1-й Держ. ім. Т. Шевченка музей у Києві. Академічні композиції (акв.) «Зустріч» інвент. Ч 193, 35×57 см.; «Двір перед Єврейським храмом» інвент Ч 194, 48×68 см.

⁹⁾ Ibid. «Дворище» (олія) інв. Ч 3; 31×35 см.

Конкурсова картина Дядченка «Зустріч проміннів» визначила наперед всю його художню діяльність, це був заспів до великого сонячного хералу, який потім пролунав, в різних ступенях форте і піано, в етюдах Керелівки. І, дійсно, весь оунг художника, те безмежне море акварелів звучить радісним гімном сонцю.

Освітлення власне й було головним змістом його картин.

А як він міг працювати. Він не сумував, малюючи один і той-же краєвид, бо кожного разу, даючи йому инше освітлення, примушував його бути новим, цікавим. Інтимні закутки Керелівки, або просто якесь дерево, сотні раз любовно повторені в віртуозних замалюваннях олівцем, злегка розфарбованих акварелями.

Як це нагадує японських майстрів: Хокусай і Хірошиге, що безкінця вертались, перший до своєї улюбленої гори «Фуї», другий до станції «Токайдо», а також і часте повторювання левад з копицями сіна Е. Моне—основоположника імпресіонізму у Франції.

До гострого відчуття, тонких нюансів природи згаданих художників близько підійшов Дядченко в акварельних етюдах Керелівки. Для нього видко було головне не що, а як намалювати, сюжетність зовсім його не захоплювала. Він був художник настроїв, а не якихось етнографічних, або географічних краєвидів. Йому приємно було простежити переливи сонячних гам по кучерявій короні велетня дуба або срібного явора, підкреслити дійсно весняний колорит степу, лісу, села, показати в скромній техніці олівця чіткість контурів зимового ландшафту. Він ніби йшов за заповітом Делакруа, революціонера в життю й мистецтві, який у своєму щоденнику писав: «Кожна картина перше має бути святом для очей».

Але вища ступінь кожного твору—його безпосередність, щирість, і Дядченко щедро обдаровує нею майже всі свої праці. «Художник за наших днів не каже: приходьте дивитися довершені твори, але—дивіться щирі твори»¹⁾.

І в Дядченка якраз ми бачимо цю щирість насамперед, вона являється основою його творчости. Прийоми незвичайної техніки його праць не були надумані, навмисні, викликані якоюсь модою або манірністю. Вони природньо зросли на ґрунті його світогляду й виплекані власним смаком. Тому для не вихованого ока, на перший погляд, своєрідний колорит Дядченка може здатися дивацьким і викликати сумнів, а то й незадоволення.

І тут вчасно згадати московського колекціонера С. І. Щукіна з його виразом: «Перш, ніж я маю висловитись про картину—вона повинна по-вісити в мене з рік, я мушу звикнути до неї й зрозуміти її»²⁾.

Ми цілком поділяємо думку досвідченого збирача картин; дійсно сьогодні, в галереї, ви захоплюєтесь картинами певного настрою, завтра лишаєте їх поза своєю увагою, бо вже хвилюєтесь іншими мотивами, і, нарешті, через кілька день, ви заспокоюєтесь перед полотнами зовсім протилежного характеру й здивовано питаєте у себе: «як це я досі цього не помітив».

¹⁾ Вступ до каталогу виставки картин Е. Мане, р. 1867.

²⁾ Я. Тугендхольд. Французское собрание С. И. Щукина. „Аполлон“—1914. № 1—2 ст. 6.

Таке явище свідчить про те, що настрій глядача не завжди тотожний з настроєм художника, і оскільки перший наближатиметься до другого, остільки зникатиме атмосфера конфлікту між ними.

Інакше кажучи, треба глянути на твір очима автора, стати співучасником у ньому, відчути й побачити шляхи творчості, по яких прямував художник. Лише з такою умовою твір стане зрозумілим і відкриє свої таємниці.

Праці Дядченка вимагають такого-ж тісного співробітництва глядача. Поверховий погляд нічого не побачить і не відчує. Око, що звикло до яскравих феєрверків, гучних буфонад, не знайде в творах Дядченка моментів певного роздратування й не затримається на них.

III.

Розглянемо техніку цього оригінального майстра. Всі його праці можна поділити на дві нерівні частини: до меншої відійдуть праці, мальовані олійними фарбами, а до більшої—акварелями та олівцем; зовсім незначну групу становлять його графіки, до речі, досить невдалі, химерні, які можна швидше віднести до звичайних орнаментальних малюнків пером. Та про них докладніше скажемо далі.

Великих розміром робіт Дядченко не залишив після себе. Всі вони середньої величини, а портрети олійні в половину натури й мальовані на полотні або на картоні. Зовсім ранні праці невідомі. Числена більшість робіт недатована й не підписана, що дуже ускладнює визначення моменту їхнього написання, а разом з тим і розвитку самого художника. Щоб з'ясувати ці важливі питання, довелося орієнтуватись на датовані твори й ставити їх віхами, і як звичайно, вживати порівняльної методи.

Оглядаючи всю місцевку спадщину Дядченка, ми найшли перші датовані малюнки 1890 роком, тоб-то з часу перебування художника у вищій художній школі в Петербурзі.

Типовими для згаданого періоду являються акварелі: ілюстрація до «Тараса Бульби» М. Гоголя (Київський музей), річ молода і в техніці поки-що звичайна. В червоному козацькому жупані Андрій обіймає польську панночку, всю білу, як метелик. Густо накладена цинобра яскраво горить на жупані, відбиваючи світло свічки, що стоїть за групою на столі.

Тут ще немає Дядченка, лише по м'яких тінях можна пізнати його майбутню манеру. Композиція-ж нагадує «Демона й Тамару», колись модного, солодкого Зічі.

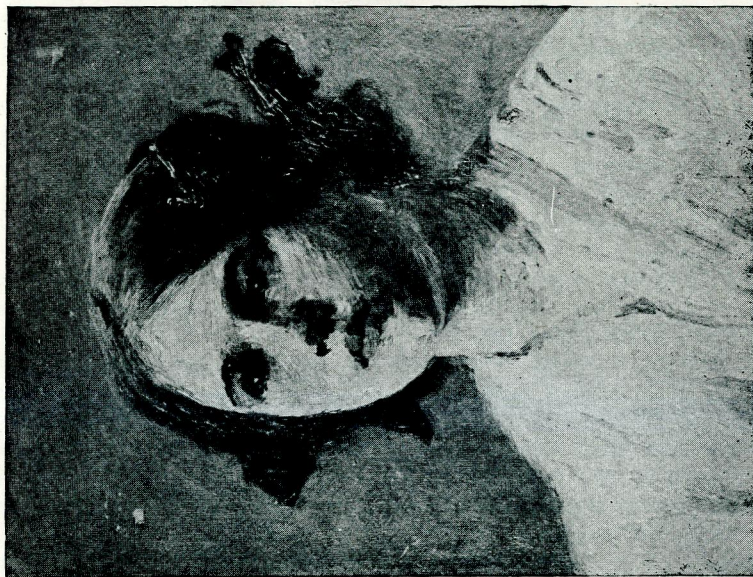
Далі йдуть краєвиди: «Річка стугна»—с. Злодіївка, «Бражникова гора-Приорка»; «Київ» з Приорки; «Овручцька вулиця» в Києві і ще ряд інших. Перший з них напоєний теплом золотого літнього вечора і вже пророкує співця «сонячних кларнетів».

Всі акварельні малюнки після художньої школи академічного часу й після академії зберігають в собі звичайну техніку шкільного порядку, тоб-то: «заливку», «проливку» і «вливання» тона в тон. Ці акварелі ще не мають в собі тих прийомів техніки, якими ми надалі будемо відрізняти Дядченка зпоміж інших майстрів. Ця характерна риса в оформленні малюнків з'явилася повніше й ясніше значно пізніше, коли вже він



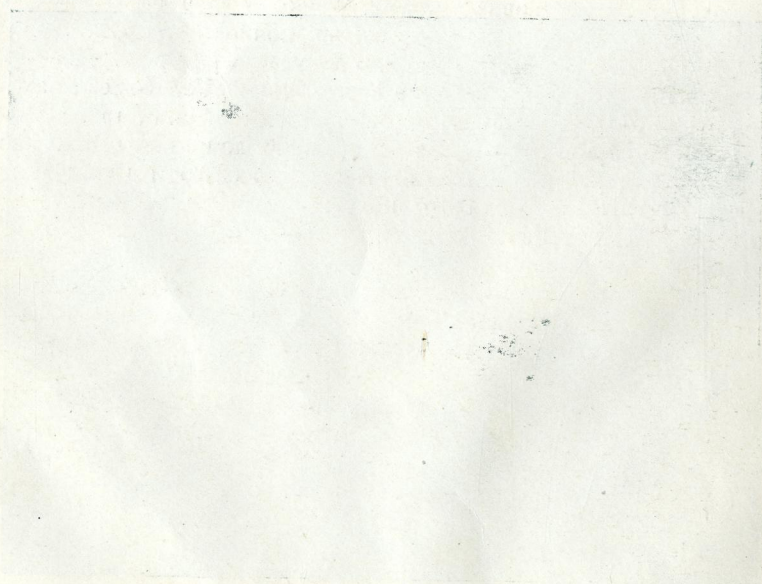
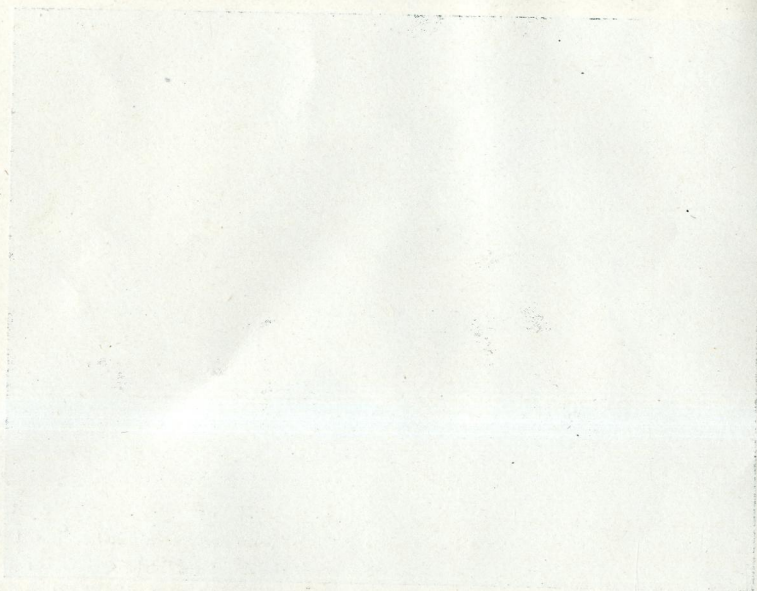
(Вузілля)

Г. Дядченко



(Олія)





оселився в Києві й одкинув від себе академічні «рецепти», такі бажані й потрібні підчас студійної праці під шкляним склепом майстерні.

До речі, академічні композиції Дядченка являються зразком умілого компонування юрби. Дві з них на біблійні мотиви, які довелося нам бачити в Київському музеї: «Зустріч» і «Двір перед єврейським храмом», принесли авторові нагороду срібними медалями (1892). Ці рухливі, динамічні, «многолюдні» композиції підкреслюють в авторові як досвідченого рисувальника, так і дотепного композитора. Перспектива й світляні ефекти, особливо на величних порталах мармурового храму, «розрішені» з тонким розумінням і поміркованістю. Єсть археологічна недодержаність у прастарому єврейському одягу, зате архітектурні форми зреставровані бездоганно.

Якось не віриться, що Дядченко від цих композицій, повних людського життя, колись перейде до закинутих, забутих, людською ногою не затоптаних сільських закутків і назавжди ізолює себе й свої краєвиди від людської постати.

Переїхавши на Україну, Дядченко за кілька років знаходить свою в л а с н у техніку і для олівця, і для фарб, і виростає в майстра, праці якого остільки оригінальні, ніяк не подібні на жодного художника, не лише в Києві, але і в загальному мистецькому масштабі. Досить побачити одну з його речей, навіть не фахівцеві мистецтва, і залишиться цілком певне здорове мірило, що определить любу з його праць. Це не значить, що всі вони одноманітні, подібні одна до одної. Ні, ми цим підкреслюємо, що манера, техніка й колорит у Дядченка не запозичені й не внаслідовані не від кого.

Як людина експансивна, чула Дядченко міг захоплюватись якоюсь певною темою, річчю, людиною. Тоді він починав працювати над чимсь одним, довго вивчав, робив шкіци, компонував. Приміром 1900—1901 років ним безперервно володів образ його учениці. Цей момент захоплення викликав безконечні студії як портрету самої дівчини, так і підбирання аксесуарів до нього. Звідси той феєричний дощ яблуневих, вишневих та ромашкових квітів, якими він марив прикрасити тло портрета. Ці етюди пророблені не як *nature-morte*, а як частини пейзажу. Правда, є малюнки окремих квіток, трохи стилізованих, побільшених, але витриманих в реальному плані.

В ці-ж роки виникає у Дядченка інтерес до вивчення будови різних порід дерева, і він їде спеціально до Керелівки зимою, коли вже листя не заважає бачити структуру стовбура, і за короткий термін різдвяних вакацій заповнює цілий а л ь б о м ажурними шкіцами¹⁾.

Прекрасний альбом з самого звичайного до писання паперу одкриває лабораторну працю художника й показує, як уперто й любовно він студіював характерні риси української флори. Цей альбом—краща підручна книжка не лише для початкуючого, але й закінченого майстра.

IV.

Техніка олівця у Дядченка не рівна: то він дає плавкий, майже класичний контур, як на жіночих портретах 1907 року, то раптом

¹⁾ 75 малюнків.—Ю. М.

з вістря олівця його зриваються, падають, перетинають одна одну короткі, цупкі й хвилясті лінії. Ця нервова техніка свідчить, що Дядченко цілим еством своїм віддавався творчій аналізі й тремтів, боючись загубити з поля зору винайдену потрібну деталь, що могла-б зникнути разом зі зміною освітлення. Тоді хутко, темпераментно бігав олівець по тонкому папері й з притиском сковзались пучки пальців, розтираючи його слід, аби прискорити тушовку.

Акварельна техніка в чистому вигляді задержалась у Дядченка лише на декілька років після академії. Згодом він утворив своєрідний прийом малювання, об'єднавши два матеріали: олівець і акварель.

Приступаючи до малюнку, Дядченко приготулював ґрунт олівцем, тоб-то робив не тільки контур, а злегка відтушовував його, уважно зупиняючись на тіневих плямах, і таким чином досягав глибини й рельєфности.

Після цього брався за акварель. Скромно, не витрачаючи тубів фарби, він легко покривав готовий обконтурений малюнок, і тоді з'являвся прозоро-повітряний краєвид. Яке повітря й який на диво простий прийом виконання. Трохи розтертого олівця і стільки-ж акварелі, у когось іншого це була-б звичайна мазня, про яку не варто й говорити. В передаванні повітря й прозорих тіней Дядченко має багато спільного з своїм родичем Тарасом Шевченком.

Не менш цікава техніка його малюнків пером, особливо на портретах. Це не та звичайна техніка, якою робляться ілюстрації до журналів або книжок, і не та, що її широко вживають на цинкових кліше; ні, Дядченко рівнобіжними, поземними рисами покриває малюнок обличчя, включаючи його ніби в лінійну сітку.

Але як він уміє вібрувати пером на зломах ліній, на округлих формах. З міцних, енергійних «нажимів» у тінях, він легко переходить, майже, на волосяну лінію в місцях освітлених і раптом перериває на «бликах». Скільки ритму, розмірности й сміливости в цій дивній техніці.

Перші акварелі Дядченко робив на ватмані або олександрійському папері, потім чомусь міняє їх на звичайний папір до писання. Нам не вдалося вияснити, чому саме він вибрав такий невдачний матеріал для акварелі. А проте велика частина останніх робіт художника намальована якраз на такому папері, навіть не наклеяному на картон. Це все недобре відбилосся на працях, бо дешевий папір має властивість хутко жовкнути й разом з собою безповоротно змінює колорит малюнка.

До того-ж, як нам довелося бачити, всі праці Дядченка зберігались в невідповідному місці, вони були складені гамузом у звичайній для подорожі корзині й зовсім не застережені від пилу й вогкості, в яких вони, без сумніву, були не один рік. І більшість з них так змінила й загубила назавжди свій первісний свіжий колорит, що лише можна здогадуватись про колишні сонячні гами цих загублених для нащадків акварелів.

Тут якось спадає на думку Врубель з його почорнілими полотнами. Через надмірну експансивність і незвичайну нервовість, він не розбирався в якості матеріялу і накидався на нього в патетичні моменти творчости, забуваючи про хемічну реакцію. Картини таких художників

вимагають, як казав Крамський про твори Куїнджі, протокола¹⁾ як найточнішого, щоб майбутнє покоління могло в уяві своїй зреставрувати їх, вернути первородний вигляд.

Дядченко надто спрощував форму, синтезував до останньої можливості. Часами ставало боязко за художника, що ось момент і праця його стане зіпсутим папером. Але чуття міри й вихований смак водили рукою Дядченка. І варто одійти від праці на належне віддалення, як перед очима вставав увесь овіяний поезією клаптик села або лісу.

Так само він підходив і до портрета і в олійних фарбах шукав зпрощеної гами, щоб при найменшій витраті матеріалу досягти максимум ефекту і, вірний своїй меті, він довів свою палітру до аскетизму. Аби взяти широку сонячну пляму, він нищив деталі. Його «Автопортрет» 1910 р. (24,3×31,5 см.) являється яскравим прикладом лаконічного мистецького вислову. Для неспокушеного в малярстві ця праця Дядченка може здатися незакінченою. Інколи здавалось, що увесь його діапазон кольоровий вкладається в три, чотири фарби, та це звичайно не так. Він вживав фарби, ґрунтуючи їх на теплі й холоді, і писав портрети або етюди, ставлячи собі завдання відповідно підібраної скалі фарб.

Писав він широко, додаючи своєрідної «лесіровки», яка буквально обливала саяйом поверхню тіла, волосся, матерії. Дозволяє глибокі тіні à la Рембранд і виліплював широким пензлем кольорові рельєфи голів, ніби кликав їх вийти з полотна, залишити раму. Або, взявши для виконання сепію, вандик, обгортав портрети серпанком легкого повітря, як Карієр, ховаючи їх у глибінні перспективи, щоб вони там у відокремленій рамою атмосфері жили своїм інтимним життям. («Автопортрет» 1910 р., «Портрет N.» 1912 р.).

V.

Літо 1904 року Дядченко живе в Керелівці й робить низку пейзажів олівцем, додаючи до них трохи акварелі й спеціально досліджуючи закони світлотіні. Об'єктом захоплення на цей раз стають інтер'єри хати, або окремі речі, як мисник, лави з посудом та дрібним хатнім начинням, а то й звичайний мотив, як от «материні паляниці».

На лаві, застеляній рядом, розкладені свіжо-спечені паляниці. Сонячні плями зайчиками посідали на білих горбах буханок, присипаних борошном. Варіант цієї композиції з акварельною «розцвіткою» є в Київському музеї.

В альбомі того-ж року знаходимо й такі граціозні малюнки, як «Полотна біляться», «Паркан», силуетно взятий на тлі яскравої зелени (Київський музей). До цієї серії відносяться й великі не альбомні акварелі: «Зелені свята», покутя оздоблено гілками клену, прекрасна ілюстрація старого побуту; «Гай»—зовсім безлисті, спустошені дерева прозорим визерунком чорного галуззя засновують осіннє небо, в тремтінню веселого *allegretto*, а земля з примерклим ізмарагдом трави сумує; «За хатою»—справжня повинь буйної, мішаної зелени дерев, куців, дебелого

¹⁾ Куїнджі. Текст А. Ростиславова. Издание Н. И. Бутковской. С.П.Б. 1914, ст. 12.

бур'яну та стрункого маку, заливає стару з високим дахом хату. Ягоди рябини червоними искорками зриваються з гушавини й розбивають її одноманітність.

Але за кращу річ 1914 року треба вважати чи не найбільшу акварель Дядченка: «Скирта» (67,5×51 см.). Срібна рама цього краєвиду з чітко розробленим, на першому плані обрисом старої, паламаної ліси і з не менш розібраним малюнком осіннього неба з хмарками-«баранцями», свідчить про майстерність і великий досвід художника. В цьому творі Дядченко виростає в епічного майстра-побутовця, а сам твір, безумовно, в шедевр українського мистецтва.

Завдання світлотіни розрішені в ефектних акварелях 1905—1906 років. У цій серії малюнків превалює олівець над акварелю, як от краєвиди Приорки з перспективою довгих сірих парканів, з покривленими баньками містечкового типу; або, навпаки, з більшим креном на акварель,—тоді олівець тільки підкреслює тіневі плями й навіть не «оконтурює» форми предметів, як то ми бачимо в невеликій ліричній акварелі «Пасіка» (35×22,5 см.), де контори розтопилися в жару сонячного проміння. До цього типу праць можна зарахувати й великі акварелі: «Снопи на току» (47,5×37 см.), «Подвір'я» (53×32,5 см.), «Віз з снопами» і знову «Подвір'я».

Иноді Дядченко покривав одним коліром виборно виконаний малюнок олівцем, і тоді досягає нового ефекту, малюнок ставав соковитим естампом—«Криниця» 1906 р. і «Дерева» 1907 р.

Та найбільшої досконалости в своєрідній техніці акварелі й олівця досягає Дядченко в краєвидах 1910 року. Беручи одно дерево, або верхів'я купи дерев, він, такий простий змістовно пейзаж, претворює в малярський шедевр. Особливо треба відзначити акварель «Останній промінь» (41×32,5 см.).

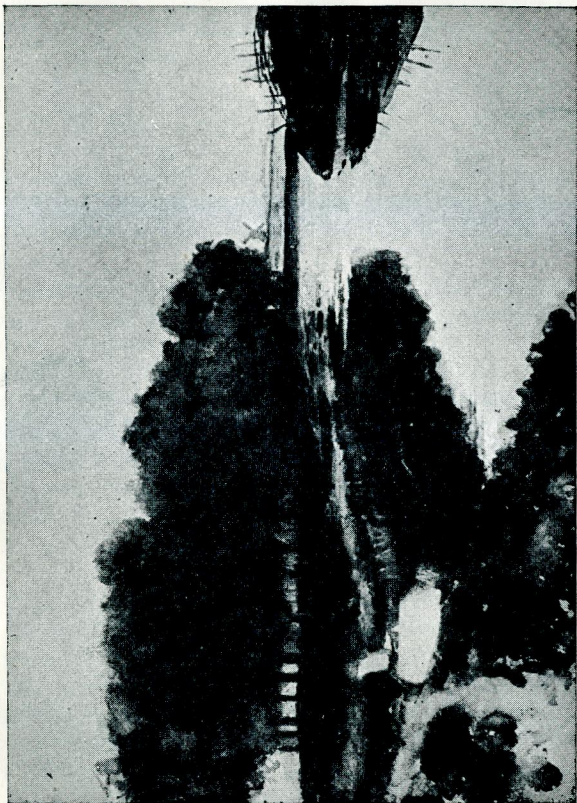
Кучерява корона велетенського дуба, зверху зогріта останніми проміннями сонця, внизу закуталася в оксамит тіней, що м'ярко плетуть визерунком темно-зеленої гами. Ця кольорова сильвета розкинулася на тлі спокійного вечірнього неба, ледве змережаного зеленкуватими смужками хмарок, в яких заплутався молодий місяць. Все разом дає такий урочистий і разом журний акорд вечірньої симфонії.

Техніка цього шедевра надзвичайно проста, здається, вся палітра складалася з ультрамарину, сієни паленої та зеленої ізмарагдової. Контур, власне плями тіней, детально розроблені олівцем.

Цей мотив Дядченко з перемінним успіхом повторював не один раз. Домінуючий перламутровий колорит згаданих акварелів ріднить їх з пейзажами Коро.

Дядченко не був графіком, але йому випало виконати ряд обкладинок і чимало внутрішніх окрас книги: заставок, він'еток та написів¹⁾. В своїх безконечних орнаментальних плетінках, що, безумовно, навіяні стародруками, він відчував майбутнє графіки і вже намацував новий шлях для неї. Але, як пейзажист «чистої води», він звичайно не міг провести рішуче тої межі, за якою, власне, починається графіка. І тому його праці в цій галузі можна кваліфікувати, як малюнки пером,

¹⁾ „В Мире Искусств“, 1907, 1908 рр. Киев.



(Ахсарелія)

Річка Стугна

Г. Дядченко

орнаментальні композиції, і їх треба розцінювати, як піонерський виступ художника в цій галузі.

На двох виставках—1911 р. і 1913 р.¹⁾—Дядченко експонує: на першій—дев'ять речей, а на другій—три праці. Вони нічого не виявили нового, ті-ж акварелі з сумішкою олівця і завжди з теплим відтінком олійні голівки і ті-ж знайомі сільські краєвиди. На виставці, що її організувало «Киевское художественное училище» в 1917 році, Дядченко в останнє показує свої праці Київу. На цей раз дванадцять виставлених речей були тою рисою, що проводиться перед визначенням підсумку. Тут він показав усі свої технічні досягнення в різному матеріалі: олії, акварелі, олівці та вугіллі.

VI.

На початку статті ми поставили епіграфом вислів Бюффона: «В стилі вся людина», бажаючи цим самим звернути увагу читача на характерні риси Дядченка й на те, що цей вислів як найкраще відповідає особі художника.

Нещасливий в особистому житті, Дядченко уникав людей, ховався з своїм чуттям від них і замкнувся в душевних тайниках, взяв ніби обітницю мовчання й увесь віддався німому спогляданню природи тихої, негаласливої, природи сільської. І та численна продукція сільських краєвидів—не що інше, як глибока туга за ідеальним життям, якого не мав художник. Він прагнув відпочинку від гризот і тривог і поринав у найглухіші, зарослі бур'яном і кущами, закутки.

В цьому його характер, його натуральність, його стиль. До кінця днів своїх він залишався селянином, місто не викликало в ньому творчих імпульсів, не торкало його ліри-палітри. Лише єдиний малюнок Києва, і то вечірнього Подола з Дніпровим розливом, занотувала його селянська муза. Вона перелетіла перший план, сірі силуети дахів і сягнула оком на долину Дніпра, заспокоєного, нічного, що голубіє, як люстро в оксамитово-темних берегах.

І тут Дядченко обійшов толокнечу міста, яке він не любив за його «жадність» визискувача й за те, що в ньому «надто помітна нерівність людська»²⁾. Правда, він малював Приорку і навіть Овручську вулицю «до проведення конки», як позначив він на малюнку, але в цих околицях ще немає Києва, немає міста з його гамором та галасами. Ці краєвиди могли бути і в Керелівці, і в будь-якому українському селі.

Дядченко був свободолобним, як справжній митець, і при першій нагоді спішив скинути з себе шкільні обов'язки, щоб взятися за малювання. Приміром, з листа до директора Київської Художньої Школи довідуємось, що Дядченко року 1919-го вирвався на село, до своєї Керелівки, не дочекавши різдвяної перерви і не взявши належного дозволу³⁾, вирвався на зимові етюди. Та не пощастило йому, за-

1) «Перша Українська Артистична виставка», Київ. Городський мезей. 1911 р. 10-І. «Виставка картин», Київ, Р. Б. 1913.

2) Зі слів Г. Дядченка.

3) Лист Г. Дядченка до Л. А. Козіка від 2-II—1919 р.

хворів він там на бронхит і мусів «одлежуватись на лежанці»¹⁾. В ряді вибачень за спізнення та льодових запитань про школу він не втримується й викрикує: «А яка тут краса зимою, Михайле Якимовичу»²⁾.

Закоханість в природу не покидала його ніколи, ради неї він міг, як ми бачили вже, забути про школу й обов'язки перед нею. Нижче поданий факт підсилює наше твердження. Йдучи на лекції, Дядченко забачив, як жовта-червоне листя клена, прибите морозом, впало легким золотим килимом на білу пелену першого снігу.

Прощай школа, учні, обов'язки. Дядченко раптово повертає назад, додому, до мольберту, щоб швидше закріпити фарбами цю оранжево-білу зустріч осені з зимою.

В останнє ми бачимо Дядченка в 1918 році на виставці картин³⁾; він не брав тоді участі в ній, але був запрошений до складу комісії, що мала вибрати речі для майбутньої картинної галереї.

Тодішня зовнішність його близько підходила до портрета, що поданий до статті. Задумливі розумні очі ховалися під густими бровами, а лагідна усмішка поринала в глибину майже біблійської бороди. І не спадало на думку, що через три роки ця кремезна, міцна людина, майже самотня, безглуздо загине від руки сільського бандита в Керелівці, в тій самій Керелівці, яку він надміру любив і оспівував все своє життя.

Весняний вечір. Селянська хата, блимає в ній каганець. Сидить художник на низенькому ослоні, малює, заносить на альбомні карти інтер'єри убогої сільської хати, розібрані клуні з подертими стріхами, ґанки з покривленими дверима, паркани, оздоблені глечиками, макітрами, або суvoями полотна. Малює...

З брязкотом розбиває камінюка шибку вікна і влучає просто в ногу нижче коліна. Падає художник з лави, ронить олівця; а за вікном п'яна, брутальна лайка. Нога перебита... гангрена... смерть. Дико, глупо.

А нині могила забута. Керелівка не знає, що в її недрах похований її надхнений співець.

Юхим Михайлів.

1) Лист Г. Дядченка до Л. Козіка від 2-II—1919 року.

2) Ibidem.

3) Виставка Т-ва Діячів Українського Пластичного Мистецтва—Київ. Червень—Липень 1918 року.

„Тарас Бульба“ М. Лисенка.

Опера М. Лисенка «Тарас Бульба», в зв'язку з постановою її цього сезону в Київському оперовому театрі, а так само й готуванням у Харківському, цілком природно стала в центрі уваги всіх, хто до української культури має те чи те ставлення, бо-ж це перша «справжня» українська опера,—отже, до певної міри, генеральний випробунок сил і надбань української музичної творчості. Безперечний успіх «Тараса Бульби» в широкого глядача не лишає сумнівів що-до сприймання цієї опери, але разом з тим викликає потребу обізнатися з історією її написання, значенням її, та тими обставинами, що в них композиторові довелося її творити.

Думка про українську національну оперу, що стала-б типовою для всього напрямку української оперової творчості, весь час була дуже привабливою для композитора, який усе своє творче життя скеровував на знайдення тих елементів музичних, що становили-б найхарактерніші риси національної музики. Опера, як найбільш ширша форма музична, де є великий простір використовувати всі елементи музичної формобудови, певна річ, не могла вийти з поля зору музики, бо в цій формі, кажемо, є усі можливості підкреслити з найбільшим ефектом ті моменти, що в характері, засобах і загальному стилі свого виявлення творять національне мистецтво. Надзвичайно складна форма взагалі серед музичних форм, опера завжди притягала увагу кожного композитора і то більше такого, що силою обставин мав стати за основоположника національної музики. Коли-б оперової форми у такого композитора ми не мали, він перед нами стояв-би зовсім іншим і, в усякому разі, його значення було-б далеко не прешорядне,—така вже тенденція музичного життя. Сметана в Чехії, Моношук в Польщі, Глінка в Росії, Лисенко у нас на Україні—типові зразки. Без опери композитор, що претендує на вплив у дальшому розвитку музики своєї країни, безперечно, втрачає дуже й дуже багато,—цю думку й надалі треба мати на увазі.

Оперова творчість Лисенка в основі своїй має всі ознаки національної музичної творчості, як в аспекті сюжетному, так і наявністю специфічних способів техніки компонування: використання джерел народної музичної творчості та інтерпретування їх у своєрідному музичному обробленні. Про це свідчить усе, що ми маємо від Лисенка надрукованим у цій галузі, не виключаючи навіть і «Ноктюрна». Інакше, звичайно, воно й не могло бути—Лисенко почав з того, щоб бути національним композитором, і його опери є природне, органічне явище в усій його музичній діяльності, та конечна складова частина її, без

якої творчість цього найбільшого українського композитора багато втратила-б.

Найбільшими оперовими формами Лисенка є «Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба», «Енеїда», «Чорноморці»; найменшими—«Зима й Весна», «Нектюрн», «Коза-дереза». Що правда, де-які з них віддаляються від форм чистої опери і скоріше є оперети («Утоплена», «Енеїда», «Чорноморці»), але це данина часові й наслідок певних обставин як політичного, так і побутового порядку (українську музичну виставу дозволялося тільки в тому разі, коли разом з музикою були й «розмови»; спеціальної оперової української естради не існувало за браком відповідних кваліфікованих сил), і не будь їх, Лисенкова оперова творчість могла-б мати інший вигляд,—застереження, що його також треба взяти до уваги.

Отже, тепер про «Тараса Бульбу». «Тарас»—четверта опера Лисенка на Гоголів сюжет: перша «Різдвяна ніч», друга «Утоплена» і третя, що залишилася тільки в проєкті, але про яку згадують біографи композитора¹⁾,—«Страшна помста». При чому треба сказати, що всі ці опери як-раз треба віднести до першої групи його оперової творчості, групи, в якій форми опери виявляються в найбільш чистішому вигляді. Цікаво відзначити думку російської музичної преси про Лисенка й його оперово-музичний коментарій до Гоголя. В статті В. Баскина «Музыкальные комментаторы Гоголя»²⁾ читаємо: «Хотя Римский-Корсаков и подшучивал, рассказывая о прослушанных им отрывках из «Тараса Бульбы» в исполнении автора, его ученика, у которого он ел вареники («Не понравилось... т. е. «Тарас Бульба», а не вареники. «Летопись», ст. 305), однако, знакомые с этой оперой отзываются о ней, как о лучшем произведении Лисенко. Зная труды этого композитора в области малороссийской музыкальной литературы, можно, кажется, безошибочно согласиться с последним мнением и пренебречь шуткой Римского-Корсакова, вообще слишком отрицательно относившегося ко всем русским музыкальным деятелям, насколько можно судить по его «Летописи моей музыкальной жизни». Да и вообще нужно сказать, что Лысенко ближе всех подошел и по характеру своей музыки (в смысле местного колорита), и по духу ее³⁾ к иллюстрации Гоголя и его типов. Он не занимался никакими побочными задачами, взявшись за Гоголя»⁴⁾.

Це після того, як критик проаналізував опери на сюжети Гоголя таких композиторів, як Серов, Чайковський, Римський-Корсаков, Мусоргський, Соловйов, Сокольський та інших. Роблячи свій висновок із тої аналізи, критик зазначає: «Соединение двух необходимых условий для музыкального воплощения гоголевских повестей, а именно—комизма и местного колорита,—как мы видели из обзора вызванной гоголевскими пьесами музыкальной литературы, далеко не удалось нашим музыкальным комментаторам: северные уроженцы, мало знакомые

¹⁾ М. Старицкий. „К биографии Н. В. Лысенка“.

²⁾ Литературные и научно-популярные приложения „Нивы“, июль 1909 г. ст. 419—432.

³⁾ Підкреслення наше. М. Г.

⁴⁾ Ibid., ст. 431—432.

с Малороссией и ее музыкой, задавались не тем, что нужно здесь; кто искал спасения в Вагнере, кто—в нем да еще в мифических сказаниях славян, кто клонил в сторону итальянской музыки и т. д., южные же, хотя и соблюдали одно из этих условий—местный колорит,—не вполне совладали с комическим элементом. Все-же нужно сказать, что они ближе к цели, чем северные композиторы, слишком далеко стоящие от духа гоголевских произведений и от музыкального выражения этого духа». Не вважаючи навіть на де-яку поверховість і поспішність в твердженнях критика, взагалі таку властиву йому, ми всеж-таки маємо зазначити, що загальний основний підхід до української опери (певна річ, що тоді критик а-ніяк не думав про національну українську оперу, вона вважалася йому оперою композитора «южно-руської» групи) зроблено правдиво. Це підкреслює і Гн. Хоткевич у своїй статті про «Тараса Бульбу»¹⁾.

Думка про «Тараса Бульбу» вперше виникла у Лисенка ще р. 1874-го, після бучного успіху його першої великої опери «Різдвяна ніч», постави якої на сцені оперового театру остаточно переконала композитора в його творчих можливостях і актуально висунула перед ним велике діло — створення української національної опери. Але до писання опери Лисенко став багато пізніше: з одного боку, поруч з «Тарасом» його творчу уяву захопили звукові картини іншого сюжету (теж Гоголевого)—«Страшна помста», що притягали його таємничою фантастикою та глибоким драматизмом багатьох епізодів, які розгорталися теж на рідній йому оригінальній українській базі і для яких, «импровизуя на роялі, он уже намечал музыкальные темы» (М. Старицкий—«К биографии Н. В. Лисенка»), і, певна річ, тим самим перешкоджав появі звукового фундаменту для «Тараса», з другого—циркулярна заборона царського уряду на виставу українських творів на сцені відразу перетяла творчі пориви композитора, що не міг мислити про свій оперовий твір інакше, як тільки бачучи його на сцені. І фактично починає Лисенко працю свою над «Тарасом» лише з 1880 р., а закінчує її в році 1890-му, себ-то довгих 10 років, відходячи в цей час до іншої музично-творчої роботи, працює композитор над цим найбільшим своїм твором. І це, звичайно, не могло не позначитися на опері: вона, як форма, якась уривчаста й нерівна, і з цього боку багато більше переваг має його перша опера «Різдвяна ніч». Але треба відразу сказати, що тут провина не на одному композиторові, а й на лібретисті (М. Старицкий), який надзвичайно невміло підійшов до оперового лібрета. З цього ми й почнемо.

Невдалий самий сценарій-лібрето. Шматками його зібрано, шматками скомпоновано і тому так багато в ньому розкиданости; відразу відчуваєш старого майстра старих «малоросійських» вистав, що свого часу були такі типові для української сцени; відсутність стрункого драматичного розвитку заповнюється епізодами пісень, танків, окремими сценічними картинами, де актори повинні «грати». І ця штучність в побутові (ой, як багато ще є таких опер!) різуче випирає перед глядачем,

¹⁾ Гн. Хоткевич „Тарас Бульба“. Опера М. Лисенка, „Червоний Шлях“. 1924 р., № 11—12.

не даючи можности й композиторові зібрати все це і через музику надати йому суцільности, органічності. Настирливо виникає бажання більшої компактності, простоти, ув'язки. Опера велика і в плануванні її виразно проглядає тенденція сценариста-лібретиста наслідувати зразки традиційних оперових лібрето найбільш улюблених опер, зокрема опер російської школи, а звикла традиція старої «малоросійської» п'єси тягне ще більш в бік дешевої, іноді може й ефектної штучності. Почувається вплив оперових трафаретів, а не оригінальна думка лібретиста.

Дія 1-ша—майдан у Києві перед Братством на Подолі, вона потрібна, щоб показати перед глядачем синів Тарасових, з яких один тут-же говорить про своє кохання до красуні—воеводиної дочки. Картина 2-га—покій воеводівни, де пролазить у комін Андрій, з яким жартує панночка, але цю сцену несподівано уриває поява самого воеводи, що прийшов (коли вже спати лягає) покартати дочку за відмову багатому й вельможному нареченому. Дія II-га—на хуторі в Тараса. Сини повернулися з бурси; їх зустрічає мати, що все своє самотнє життя чекала на них; її мрії, її сни—то діти її любі. Але тут зразу група прибічників Тарасових оголошує похід на ворогів. Третя дія—Січ Запорозька, обрання кошового і виступ у похід на поляків. Дія IV—в таборі козаків під Дубном, яке вони обложили. Любовні мрії Андрія. Татарка, що приносить козакові звістку про воеводівну, і втеча з нею Андрія. Друга картина цієї дії—в каплиці воеводи, де з'являється з татаркою Андрій і, після розмови з воеводівною, все кінчається зарученням їх і зрадою Андрія. Остання V дія—смерть Андрія від руки Тараса і бій на стінах Дубна.

Така сценічна канва опери. Ми випустили лише окремі епізоди кожної дії або картини, що становлять певний потрібний, на думку автора лібрета, сценічний аксесуар, отже, тільки додаткові моменти опери. Про мову лібрета ми не говоримо: там такий стиль і такі «шедеври», що без виправлення їх ніяк обійтися не можна.

Отже перед Лисенком-композитором повстало завдання написати музику на таке лібрето. Ми навмисне підкреслюємо цей момент, беручи його, як третю передумову до дальших наших тверджень. Таким чином, нагадавши перші два — опера національна зміцнює композиторові право на його значення й ролю національного композитора, загальні обставини, в яких працював український композитор до-революційних часів, і, нарешті, зв'язаність готовим лібретом — маємо ті три моменти, що їх беремо до уваги, обговорюючи Лисинкового «Тараса Бульбу».

Зупинімося на першому моменті.

В процесі роботи над «Тарасом» і сам Лисенко, і українське громадянство були вже цілком свідомі, що він є перший справжній національний український композитор; бракувало лише виразнішої та міцнішої форми у фіксації цієї думки, і такою формою могла бути тільки велика опера, при чому така, якої зміст найвиразніше підкреслював-би ті своєрідні елементи, що становлять найбільшу типовість для визначення розуміння української національності. Ці елементи і лібретистові, і композиторові вбачилися найбільш оригінальними і найтиповішими

в романтичному минулому козацької доби. Тут і романтика релігійної боротьби, тут і романтика войовничого побуту (Січ Запорозька), тут і натяки на соціальні моменти (поляки—вороги і на ґрунті релігійному, і на класовому), тут і трагедія ренегатства, що в умовах тих часів була досить звичайним фактом, якого причина не тільки в коханні полягала,—і багато інших додаткових, але характерних для підкреслення національності моментів розкидано в змісті Тарасової епопеї. Висунути їх на кін, оформити їх відповідною музикою,—це й мало дати через мистецтво уявлення про національність, як малювалася вона перед старим громадянином-українцем передреволюційної доби. А для цього в композитора було надзвичайно багато цікавого, колоритного й ефектного матеріалу. Конденсація його в опері дійсно дає національний тип твору. Планування музично-тематичного матеріалу в «Тарасі» йде в такій послідовності: 1—войовничі теми козацької стихії, в яких розпливаються й теми самого Тараса, як окремого члена тої стихії; 2—сентиментально-ліричні теми Андрія; 3—лірика звичайного буденного українського побуту, в якому є свої наростання, свої пориви і 4—додаткові ілюстративні моменти, що так чи инак, але зв'язані й побудовані на національному тлі.

Темами першої категорії починається опера (увертюра), їх чути в картині «на хуторі Тараса», їх вкладено навіть у пісню Тараса «Гей, літа орел»; вони сповнюють картину Січі Запорозької, їх чути в останній дії перед бійкою і під час самої бійки. Ось найбільш типовіші з них:



Ці теми могли-б скласти основу опери, головну її базу, те, що зробило-б оперу героїчною епопеєю. Так, принаймні, було в задумі ком-

позитора, що виходить вже бодай із перших тактів першої теми (№ 1), якою починається інтродукція опери і яку далі ми чуємо в устах Тараса (ст. 329 клавiру). «Деруть, шарпають з усюди нашу бідну Україну». Надзвичайно цікава і оригінальна своїм національним колоритом тема № 3—сурми, що характеризують Січ Запорозьку. Увесь той вступ написано з надзвичайним творчим піднесенням. Корсаковський розмах, епічно-буйний, пахощі великого минулого відчуються тут із тих 3—4-х сторінок клавiру аж до моменту вступу хору—«Гей, не дивуйте!» (ст. 171—174). Майстер був Лисенко на відтворення в музиці таких саме моментів, глибоко розумів він їхню природу і надзвичайно тонко й високо художньо добирив він той музичний матеріал, що його так щедро розсипала перед ним народня музична творчість. І так жалкуєш, що цей матеріал не використано в тій мірі, як можна було-б, додержуючись навіть меж незграбного лібрета. Опера-«героїка»—це перший стимул «Тараса», це головна його думка, але вийшло так, що вона стала другорядною, розчинилася майже цілком в інтонаціях лірично-сентиментального Андрія, якого мелос запанував на всій опері, та ще й мелос неглибокий, поверховий, з виразними ознаками рис штучно-народнього українського романсу, з наявними відгуками дилетантизму. І ці теми поглинули героїку «Тараса» так, що вона стала лише епізодом, може трохи більшим, ніж усі інші епізоди цієї опери. Ось де-кілька мотивів Андрія.

№ 1. *f*

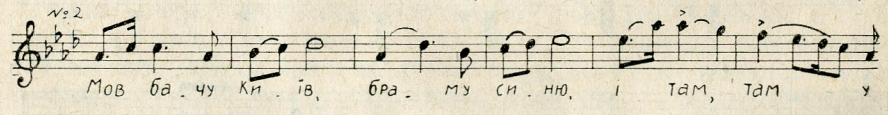


Круг янго. ли . но. го об. лич. чя єд. ва. бу хви. ля мов ря. сна,

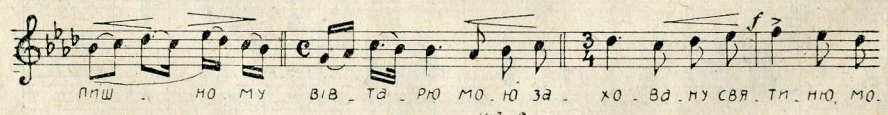


і ку. че. ря. ві. є й лести.ть. ся; до мармо. ро. во. го чо. ла,

№ 2

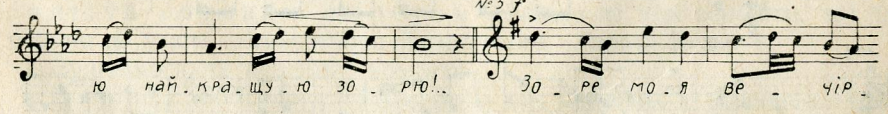


Мов ба. чу ки. ів, бра. му си. ню, і там, там у

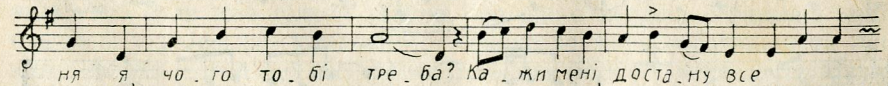


пш. но му вів. та. рю мо. ю за. хо. ва. ну свя. ти. ню, мо.

№ 3 *f*



ю най. кра. щу. ю зо. рю!.. зо. ре мо. я ве. чір.



ня я, чо. го то. бі тре. ба? ка. жи мені, доста. ну все

Ми не наводимо інших—нового матеріалу вони не дадуть; інтонаційна основа їх та-ж сама. Вражає тут якийсь топтання на одному місці всього звукового матеріалу і елементарна його обробка; крім того,

часто-густо маємо там такий невдалий текст (ст. 273—274), який а-ніяк не збігається з відповідною драматичною ситуацією—це вже провина лібретиста.

Із тем третьої категорії поміж усіма іншими не можна не відзначити такої зворушливої і надзвичайно глибокої в своїй драматичній ситуації теми старої Насті (ст. 92), що становить з музичного боку центральне місце усієї II-ої дії (хутір Тарасів). Композитор знайшов надзвичайної краси музичний матеріал для характеристики старої жінки-матери, завжди самотньої, завжди сумної, той матеріал, що з такою щедрістю дала йому українська пісня, зокрема та форма її, що входить до циклу так званих жіночих голосінь.



Ми не будемо зупинятися на епізодично-музичних моментах опери, цікавих самих з себе, цікавих і для композитора, що їх знайшов, цікавих і для першої великої української національної опери,—їх багато: дума кобзаря з її характерною музичною рецитацією, тонка мініатюра—шедевр—жіночий хор «Ох, і хилить, хилить буйний вітер калиноньку в полі», пісня Тарасова «Гей, літа орел», українські танки, пісня Татарки в стилі á la Бородін та де-які інші. Це все епізоди, яким бракує органічної звязаности з усіма іншими моментами опери, але епізоди, що вкупі з основним музичним матеріалом становлять досить виразну форму української оригінальної опери, «большого стиля», не вважаючи навіть на де-яку нерівність її форми. Це вже вина тих обставин, в яких писалася опера, і лібретиста, що скував по ногах і руках композитора, не давши йому можливости виявити ані головної думки опери, її героїчне «начало», ні опукло змальовати її видатніші типи.

Але по-при всі обставини, що стояли композиторові на перешкоді, від Лисенка йде справжня українська музична культура, саме він—перший український національний композитор серйозного напрямку в ній, і саме своєю оперою «Тарас Бульба» поклав він здоровий фундамент для розвитку українського оперового мистецтва. Після Лисенка стали неможливі ні «Запорожець за Дунаєм» Артемовського, ні «Вечорниці» Нищинського, ні «Катерина» Аркаса. Лисенко зробив перші кроки на шляхах до Європи, вийшовши за межі територіальної замкнутости.

Мик. Грінченко.

Чотири листи М. Коцюбинського.

Українська культура поволі сприймала нові літературні течії, що так швидко зростали на заході, набираючи як нової форми, так і змісту.

Літературна школа, що почала Марко Вовчок у нашому письменстві, панувала майже до XX віку. Етнографізм Марка Вовчка змінився побутовим реалізмом. Франко успішно натуралізував його. Нові шукання вже пробивались у нашій літературі, але вдосконалення художньої прози випало на долю М. М. Коцюбинського, отже постать його являє величезний інтерес в історії нашого письменства.

Коцюбинський не любив давати про себе відомості і на прохання такого роду відповідав: «Не думаю, щоб це було кому цікаво»¹⁾. Тому ще й досі так скупко матеріялу до характеристики великого таланту нашого письменника, тому кожна дрібниця з життя письменника набуває великої ваги.

Що-до цього великий інтерес має листування Коцюбинського з доктором І. Липою, автором кількох оповідань і видавцем українських альманахів у Одесі. Листи ці припадають на період 1903—1904 р.р., коли творчість Коцюбинського досягла найвищого ступня: письменник відчув вузькість рамок нашого письменства. «Селянин, обставини його життя, його нескладна здебільшого психологія,—писав він,—от майже і все, над чим працювала фантазія, з чим досі оперував талант українського письменника. Винятки, очевидно, минаємо»²⁾.

Отож, Коцюбинський задумує видати літературний альманах (новелі, поезії, повісті, драматичні твори), в якому хотілось-би помістити нові, ніде ще не друковані твори переважно з життя інтелігенції.

Разом з М. Чернявським він пише листа-заклик до українських письменників, де викладає свої погляди на сучасну літературу й на нові для неї шляхи. До участі в цій справі Коцюбинський закликає й доктора Липу, що відгукнувся на заклик, приславши Коцюбинському оповідання «До п'ятого коліна», але цьому оповіданню не судилося побачити світ³⁾.

Альманах був зустрінутий тепло. Рецензент «Утренняя Заря» В—ко за 1906 рік, докладно з симпатією зупинившись на окремих авторах, що брали участь у «З потоку життя», дав таку загальну його оцінку: «В общем сборник хорошо подобран и тщательно редактирован. К не-

¹⁾ Ак. С. Єфремов, Коцюбинський, ст. 168.

²⁾ Лист од 30-І—1903 р.

³⁾ Разом з цим листом Коцюбинський дістав від д-ра Липи запросини на участь в збірникові „Багаття“ і, хоч обіцяв дати щось, але в зазначеному збірникові твору Коцюбинського немає; очевидно Коцюбинський не встиг до певного терміну виконати свою обіцянку (лист від 30-І—1903 р.).

достаткам его следует отнести некоторую монотонность впечатления, получающегося от прочтения подряд многих миниатюр и стихотворений в прозе».

Проектувався й другий збірник, куди Липа надіслав своє оповідання «Чужа жінка».

Листи М. Коцюбинського.

30/I—903. Чернігів.

Високоповажний добродію!

Останніми часами літературний рух на Україні стає помітно жвавішим. Про це свідчить і зріст літературної продукції, і збільшення видавничої діяльності, і розповсюдження української книжки не тільки серед народних мас, але і в інтелігентних сферах. Як російська, так і європейська критика усе частіше звертає своє око на наше письменство, ставить йому свої вимоги. За сто літ існування новіша література наша (з причин, вияснення яких належить до історії) жила переважно селом, сільським побутом, етнографією. Селянин, обставини його життя, його нескладна, здебільшого, психологія—ото майже й усе, над чим працювала фантазія, з чим оперував досі талант українського письменника. Винятки, очевидно, минаємо. Таке обмеження сфери творчості не раз підкреслювалось не тільки критикою, але й інтелігентним читачем, який, до слова кажучи, в останні часи значно виріс. Вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатої не лиш на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільности, бажав-би зустрінутись у творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних та інших.

Відносячись з повною повагою до студій життя простонародного і навіть думаючи, що література наша далеко не вичерпала для своїх цілей того життя, нижчепідписані, однак, беруть на себе сміливість скромним почином задовольнити, з одного боку, потреби сучасного інтелігентного читача, а з другого—викликати серед українських письменників більший інтерес до намічених тем. Власне—ми маємо на меті видати літературний збірник (поезії, новелі, повісті, драматичні твори), в якому хотілось-би помістити нові, ніде ще не друковані твори переважно з життя інтелігенції, а також на теми психологічні, історичні й інші. Чистий дохід за видання визначаємо на премії за видатніші твори красного українського письменства по курсу, який буде в свій час об'явлено.

Коли ви, високоповажний Добродію, спочуваєте нашої меті, то, будьте ласкаві, надсилайте матеріали не пізніше 1-го мая 1903 року по адресу г. Чернігов, Северянская ул., 3, собств. дом, Михайлу Михайловичу Коцюбинському.

Сподіваємося, що справи української літератури не менше дорогі Вам, як і нам, і через те наш заклик не лишиться без відповіді.

З правдивою повагою М. Коцюбинський. М. Чернявський.

30/I—903. Чернігів.

Ласкавий брате!

Тільки що вкладав у конверт оці записки, як дістав Вашого дружнього листа. Сердечне спасибі за пам'ять. З дорогою душею відкликаюся на Ваш заклик і хоч не маю зараз нічого готового, постараюся написати в лютому хоч невеличку річ для Вашого збірника.

Не забудьте-ж нас. Будьте ласкаві, нагадайте д. Вороному його обіцянку вислати мені коректу «На камені», що конче мені потрібна.

Бувайте-ж здорові і прийміть найсердечніші бажання

Вам усього найліпшого. Ваш *М. Коцюбинський*.

3/XI. 904. Чернігів.

Ласкавий пане брате!

Простіть, що не зараз одписав на Ваш лист: зовсім не мав часу. Тепер трохи вільніший і першому одповідаю Вам. «З потоку життя», в якому уміщено і Ваше оповідання «До п'ятого коліна» ще й досі в цензурі. Маю надію, що вже скоро дістану його. Другий альманах, до якого ласкаво прислали «Чужу жінку» (велике спасибі за те), ще не виготовлений, знов таки через цілковитий брак часу. З самої весни я не мав ні одного вечора вільного і тільки з учорашнього дня трохи вільніший. Зараз таки захожуюсь готувати до друку.

Думаю, що до нового року встигну одіслати до цензури. Дуже мене інтригує Ваш збірник. Коли буде готовий, прохав-би Вас вислати мені примірник з «наложением платежа».

Що тепер поробляєте? Може написали щось новеньке? Похваліться. Чи вже пішло з Адесу прохання про дозвіл «Села» та газети? У нас А. П. Шелухін збирається теж прохати цензуру дозволити йому український часопис. Не відомо тільки, чи скоро збереться. Ще мене цікавить, як там стоїть у Вас справа з альманахом, який улаштовує д. Шелухін? Чи вже послали його? Чи багато гарного матеріялу ввійшло у той збірник? Мені писав д. Єремєєв, що послав до того збірника свою п'яну «Шляхту», і немає звістки, чи Ви прийняли її. Мені теж цікаво знати про те.

У нас ніяких новинок. Або краще признатися, що я нічого не чув, бо мусів останніми часами закопатися у свою роботу та зовсім не бачився з людьми і ні до кого навіть не писав.

Здоровлю Вас та бажаю всього найкращого. Ваш *М. Коцюбинський*.

8/XII. 904. Чернігів, Северянская, соб. д., 3.

Ласкавий брате!

Дістав я сими днями альманах з цензури—і мушу Вас засмутити, «До п'ятого коліна» цензура викинула цілком, те-ж вона зробила і з оповіданням М. Левицького та новелькою Лесі Українки, найкращою, на мій смак, річчю з усього присланого до збірника. Викинула також де-які вірші Старицького, Грінченка, почеркала опов. Чайківського, Чернявського і др. Взагалі була дуже немилосердною. Вже як-не-як, мушу, з стисненим серцем,

друкувати збірник. Так, по різдві пушу в друк. А що-ж Ваше «Багаття», невже не побачить швидко світу? Це було-б дуже жалко. А я оце хочу звернутися до Вас з великим проханням і, правду мовити, дуже рахую на Вашу ласкаву поміч. Видав я, як бачите з посилки, яку рівночасно з листом засилаю Вам, своє оповідання «Для загального добра» (ц. 20 к.). Хотів-би частину того видання продати в Одесі і був-би дуже і дуже вдячний Вам, коли-б допомогли мені це зробити. На комісію я не хочу давати книжки, бо з цим багато мороки, волюю краще зробити великий % скидки, аби взяти готові гроші. Мої умови такі: коли куплять 100 або більше примірників, можу зробити 35% скидки з номінальної ціни при моїй пересильці. Коли-ж не менше 10 примірників—25% і пересилка моя. На таких умовах я хотів-би продати хоч частину другого свого видання—«Fata morgana» (ц. 15 к.). Ви його маєте, я якось послав улітку примірник Вам. Замовляення міг-би вислати наложним платежем. Отже, коли захочете допомогти мені в справі продажу обох тих книжечок, буду дуже і дуже Вам вдячний. Я-б не турбував Вас своїм проханням, та думаю, що ніхто з одеситів не зверне на моє прохання такої ласкавої уваги, як Ви, любий брате. Велике спасибі сказав-би, коли-б Ви не змогли не одкладати сеї справи, бо, признаюся Вам, що маю у друкарні довг (книжка видана на кредит), і друкарня довго чекати не хоче. Чи не збіраєтесь до Києва на ювілей І. Левицького, що має одбутися, здається, 18 с. м.? Я навряд чи буду. Щось погано почуваю себе. Та ще побачу.

Бувайте здорові обоє з Вашою дружиною. Жінка засилає Вам привіт.

Ваш щирий М. Коцюбинський.

Подав Микола Рашів.

Нотатки.

З в е н и г о р а.

(Сценарій М. Йогансена та Хортика, режисер О. Довженко, художник В. Г. Кричевський, оператор Завелев).

Ми не звикли про кінематографію говорити серйозно. Вона, мов та втирша настирлива, стояла досі в передпокої, і її призириливо звали «театром для дурнів». Їй не вірили, коли вона говорила про своє майбутнє. Її штовхали, коли вона продиралась наперед:—«нахабне байстря!» До неї принципово не хотіли звикати, як до порядної людини.

Зокрема це стосується України. Бо-ж українська кінематографія народилася на світ пізніше за кіно Китаю. І то спершу народилася де-юре, не встигнувши народитися де-факто. Тому то й фактами вона похвалитися не може. Факти ці існували в справозданнях ВУФКУ й на сторінках журналу «Кіно», факти, що, на жаль, не мали реальної ваги, хоч і мали, часом, голосні назви.

Дуже поволі, по одинці, часом навіть і цілком випадково йшов український культурний робітник до роботи в кіно, що стояло осторонь од битой дороги української культури.

Українська громадськість не знала кінематографії, цього напівмистецтва, напівтехніки. Вона не мала тих технічних знань і звичок, що монополістами їх були старі спеціалісти передреволюційної російської кінематографії. Російська буржуазія, що посідала всі засоби виробництва на Україні, мала й кінематографічну індустрію в своїх руках. І продукти кіно, ці продукти технічно-ідеологічного порядку, могли творити агенти лише цієї буржуазії, й ніхто інший.

Українська буржуазія не виховала своїх кінематографістів. Українські-ж трудящі й поговті! І тому інерція російської буржуазної кінематографії, інерція російських буржуазних кіно-форм тяжила над кінематографією України.

Творчий кіно-процес характерний тим, що останнє рішуче слово в ньому має режисер. Режисер дає остаточний продукт. Хай решту щаблів цього процесу заповнює радянський літератор, маляр, оператор і, навіть, актор, але всі їхні прагнення не-радянський режисер може звести на нівець. Отже боротьба за українського радянського режисера, за цього диктатора й завершувача кіно-процесу, є боротьба за український радянський фільм.

В цій боротьбі (будьмо одверті!) ми зазнали більше поразок, ніж перемог. Такою поразкою був і «Тарас Шевченко», і «Тарас Трясило». Не зважаючи і на українську тематику, і на українську (часом навіть аж надто українську) натуру їхню, вони довели, що неукраїнський режисер, себ-то

той режисер, що знає Україну лише з географії Іванова, не може, органічно не може дати потрібного нам фільму.

Режисер нового фільму ВУФКУ «Звенигора»—Олександр Довженко, та й самий твір його—величезна несподіванка для української культури. «Звенигора» поставила шкереберть українське кіно, яке досі ще робило старанні акробатичні вправи, щоб встояти на голові, не бажаючи твердо стати на ноги, на реальний, конкретний ґрунт радянської України.

Перша й найбільша заслуга «Звенигори»—це її безпосередня звязаність з тим ґрунтом, на якому вона виросла. В ній бувають ідеї нашого дня, вона—твір сьогоднішньої людини, ліричний, найліричніший твір людини «неліричної» доби.

Коли рекомендують кінематографію, то, звичайно, кажуть:—Ах, це найоб'єктивніше мистецтво!—І чомусь запевняють, що оця славетна об'єктивність і є її найбільша заслуга перед сучасністю. Вся, нетерпима що-до інших, теорія левівського «кіно-ока» (Дзига Вертов) і побудована на тому, щоб усунути активного суб'єкта та його індивідуальну волю від продукта кінематографії. Об'єктивність кіно-хроніки, цей вигляд своєрідного кіно-репортажу і—«нема бога, окрім бога!»

Заперечувати сьогоднішність «Звенигори» не наслідують ніхто. Про її соціальну вагу сказано багато. Але-ж «Звенигора»—це як-найсуб'єктивніший твір у кращому розумінні цього слова! «Звенигора» реабелітує кіно-творця, кіно-режисера, як творчу й активну силу. Вона не ставить законів і приписів, вона відшукує в гамі кінематографічних способів такі ноти, які досі ще не бринули.

В сценах слав'яно-варязьких, у сценах, повитих туманом легендарної історії, не шукайте побожної об'єктивності історика, що спинається перед тим, чого помацати він не може, не шукайте також і дитячої віри старих сільських дідів. Довженко «нахабно» дивиться на історію, він іронічно примружує очі, влітаючи в трагедію дідової легенди гротеск і буфонаду.

Навіть у цій легенді, що вкладає в уста старого діда, ми бачимо іронічну посмішку сьогоднішньої людини, тактовну й не настирливу посмішку.

Вона, «Звенигора» оця, суб'єктивна наскрізь. І щастя, величезне щастя її, що суб'єктивність тут як-найщільніше, як-найглибше підійшла до суб'єктивної правди наших днів.

Наївні слова 18-го року про «колективну творчість» тепер уже майже забуто. «Звенигора» це раз велично довела, що може творити суб'єкт для колективу і від колективу. І саме тому цей суб'єктивний твір «Звенигора» є як-найбільш колективістичний та колективний. І саме тому «Звенигора» не фільм, як це слово звикли розуміти, а поема, не репортаж, а лірика. Ви-сока кінематографія.

Кінематографія в «Звенигорі»—це гнучка та різнобарвна система способів, це все багатство кінематографічної техніки, скероване до того, щоб як-найповніше виявити той різнобарвний і в той-же час монолітний зміст, що його в фільм укладено. Не спосіб сам для себе, а спосіб для найглибшого виявлення змісту. І тому—від реалістичних кадрів (проводи на війну), через символіку спен слав'яно-варязьких, до експресионістичного монтажу хронікальних моментів (радянська індустрія).

Кажучи про Довженка, не можна не згадати й за проф. В. Г. Кричевського—винахідливого, культурного, з глибоким смаком та відчуженням

кінематографічності художника, що оформлював декорації цього фільму. Оператор Завелев, що фотографував «Тараса Шевченка» й якого ми досі знали за не досить сміливого, занадто «естетного» та обережного митця, примусив свого кіно-апарата служити сміливому, зухвалому навіть часом, задумові режисера. Служити не за страх, а за совість. Бездоганно служити.

Перший український фільм створено. І це велика перемога всієї української радянської культури.

М. Бажан.

Бібліографія.

НАТАЛЯ ЗАБІЛА. ДАЛЕКИЙ КРАЙ. «Плужанин», 1927. Стор. 31. Ціна 35 коп. Тираж 2000.

Чиста лірика зараз «в небезпеці»: і друкують, і критикують її з обережністю, часом з надмірною суворістю. Причин цьому доволі. Коли-б не головна—нещодавній «запал боротьби», коли було просто не до лірики: *inter arma silent musae*—вірно зауважила антична мудрість. Зараз на сцену виступили інші причини: лірика, в силу певної традиції, коріні якої зрозумілі, була найменше звязана з виразом громадських почуттів, з акцентуацією ідеології; для відокремлення існував ніби підвідділ цього жанру—так зв. «громадська лірика». Тому перед сучасним ліричним поетом стоїть альтернатива: або спрідомо йти на «конфлікт із жанром» і бути громадським поетом, або-ж залишитись вірним традиціям жанру і вимогам своєї художньої натури, отримуючи обвинувачення в ідеологічних ухилах, занепадницьтві то-що. Наслідок од такої альтернативи теж подвійний: чисті лірики сходять зі сцени. Як зазначає М. Хвильовий у своїй передмові до збірки поезій Еллана:

зовсім не випадково, що «псаломщик» Єсенін повісився, а «бард революції й пролетаріату» (Еллан—Гр. М.) за кілька років до своєї фізичної смерті повісив у собі лірика (20).

З другого боку, залишається лірика, мовляв, «омоложена» впорскуванням ідеології, міцно насичена лозунгами, схематизмом, часто й густо позбавлена елементарних естетичних норм,—«лірика» в лапках, що справляє вражіння «дани кесареві».

Отже, не зважаючи на всю суворість вимог ортодоксальної критики, інстинкт лірика, ця владна «воля до творчости», іноді дає себе почути,—звичайно, в тоненьких збірках, що рідко, ніби контрабандою, з'являються на ринкові.

Як приклад, можна назвати збірку, означену в заголовкові цієї рецензії.

Передмову Хвильового, дуже цікаву й симптоматичну, згадано не випадково,—в другому місці він так характеризує сучасне становище лірики:

Сучасна лірика або мусить переродитись на псевдочервоне триндикання, або стане тим «вертинським» закутком, куди почвалають із усіх кутків республіки слабовольні дегенеративні елементи нашого часу (21).

Всяка лірика... прямує, коли не до цілковитого песимізму, то, в усякому разі, до напів-песимістичних елегійних мотивів (18).

Спробуємо з даним критерієм підійти до тематики збірки. По-перше, сум:

...Далекий синій півночі зажурено несучу

Із краю полуденного я осени пісні (ст. 5).

Нагадує цей сум Вертинського, чи ні, спробуємо відповісти далі.

Далі «революційне триндикання». Єсть ніби наближення до нього: балада, що звичайно бере сюжет з минулого, наповнюється сюжетом сучасності («Балада півночі»), так-би мовити, «в старі міхи та наливати нове вино». Друга «Балада» має сюжет з минулого, отже з підкреленою класовою ворожнечею. До цієї-ж тематичної категорії можна віднести «Лену», де мати, на спогад про ленський розстріл, називає свою сироту-доньку (батька вбито підчас повстання) Леною. Не хотілося-б уважати весь цей тематичний розділ за реверанс сучасності з боку поетеси; отже, зі згаданих віршів, найменше вражають: «Лена» та «Балада півночі».

Але дві категорії, що їх знаходимо в цитаті з Хвильового, не вичерпують тематичного матеріалу збірки.

Ще маємо малюнки природи—«Липень», «Грудень», «Осінь», почасти «Далекий край», що з них коли-б не найкраще «Осінь». В «Грудні» рельєфно відтворена біла атмосфера зими («білий птах», «сріблясті крила», «білі руни», «біле пір'я», «срібні груди», «крила біло-голубі»); що до «Далекого краю», то він своїм тоном, тембром справляє інше враження в порівнянні до других віршів збірки: як-що цим останнім, на мій погляд, властиве меццо-сопрано, то «Далекому краю» більш властивий так зв. теноріно—дуже рідкий жіночий голос, що наближається до чоловічого тенора. Між іншим, цій ділянці ліричної тематики (природа) здебільшого закидають «невтральність», позбавленість громадського значення. Отже, з другого боку, незрозуміло: невже поет, чи взагалі людина, ідеологія якої витримана «на всі 100%» (теж один із досадних штампів), повинна, сприймаючи ту чи іншу картину природи, неодмінно закінчувати це співом Інтернаціоналу?

Зрештою, залишається ще, так би мовити, інтимний, камерний жанр в тематиці збірки; це: «Сестрі», «Чорним оком», «Казки колискові», «Один вечір». Найбільше враження справляє мініатюра «Один вечір»; далі по силі йдуть «Казки колискові»; «Чорним оком» коли-б не найменш цікаве своєю досить банальною тезою—«где сила, там и право».

В цьому—четвертому—відділі тематики хист поетеси виявився коли-б не найбільше. І саме за нього можливі обвинувачення в індивідуалізмові, «замкненості», занепадництві,—обвинувачення, що нагадують анекдот про того редактора, який на оповідання з темою кохання написав: «Кохання до окремого індивіда давно здане в архів і замінено коханням до людства».

З другого боку, згадуєш незабутнього Еллана:

...Невже-ж хто сумнівається, що й Ленінові потрібна инколи хустка до носа?..

Невже мати не може проспівати колискової своїй дитині? Невже жінка не може сказати про своє кохання, особливо, коли вислів дано в «чеканному» слові? Невже еротична порнографія, як «Топь» та «Мощи» цінніше за прекрасні, хоч і не в т р а л ь н і рядки?

Поетеса, ніби в передчутті ригоризма ортодоксальної критики, зазначила в програмовій увертюрі до своєї збірки:

...І для чужої півночі зажурно понесу

Чужі, незрозумілі їй осінні пісні... (5).

Отже, що є спільного в її сумі з «Ладоном» та «Кокаинеткою» Вертинського? І чи не дійсно її пісні брешуть, як *ferne Klang aus fernem Lande*? Не

далекої, а забутої... Справжній *raison d'être* цих пісень—не реставрації естетизму й ідеалізму, а дійсної лірики—висловив ще Гоголь:

Забирайте-же с собою в путь, виходя из мягких юношеских лет
в суровое ожесточающее мужество, забирайте с собою все человеческие движения: не оставляйте на дороге,—не подымете потом...

Формально вірші досконалі.

Поетеса не вживає плутаних ритмів того *vers libr'y*, що часом нагадують лише шатковану капусту: здебільшого подибуємо класичні розміри, дольник; отже обвинувачення в естетизмові ритму для ритму було-б безпідставним: так, в «Баладі» дуже вдало вжито амфібрахія,—розміру, властивого цій формі.

В цьому-ж вірші маємо композиційне «коло» з цікавою варіацією. Починається «Балада» так:

Шепчуться трави в хитливій красі,
Ой, трави, стрільчастії трави,
І дивні казки стародавніх часів
Сплітають в вінок зеленавий (13).

Після цього іде сюжет з елементом кривавої ворожнечі поміж князем та народом; і відповідно до цього друга, кінцева частина «кола» має таку варіацію:

Гойдаються трави в кривавій росі,
Ой, п'яні, схвильовано-п'яні,
І дивні казки стародавніх часів
В вінки заплітають багрянні (15).

Дуже цікавий з композиційного боку «Один вечір». Всі перші періоди його трьох строф уявляють з себе фон:

В синім місті гомони послули,
Цілувалась з присмерком земля...
Мовчазних будинків сонні лица,
Десь у сині—мрії дальніх сіл...
Прорізали промені трамваїв
Лихтарів сріблястії мости...

На фоні цього пейзажу, в захованому звязку з ним, розгортається лірична тема—в других періодах строф:

Ти мені на розі темних вулиць
Кинув гостро:— Діти або я!..
Любий мій! Я перш за все—самиця,
І для мене діти—перш за все.
Ти пішов... А я уже не знаю—
Може, перш за все на світі... ти?

Таким чином, перша строфа ставить альтернативу; друга—повторює перший член цієї альтернативи; третя—повторює другий її член. Для рельєфу альтернатива й обидва її члени займають кінцеву позицію в строфі; з тою-ж метою в третій строфі перед запитанням «ти» кілька крапок виконують функцію ретардації, «пред'єма», після яких спалахує кінець.

З музичного боку вірші здебільшого витримані. Єсть гарні алітерації; какофонічні рядки трапляються рідко—не в кращих віршах.

Витримання дактилічної системи рим вдало імітує хвилі в «Осінньому»; оригінальну систему рим (ААВА) в кожній строфі дає початкова увертюра. Чергування чоловічої та дактилічної рими вдале в першій «колисковій казці»: уривчасте закінчення чоловічої рими в поєднанні з глухою та затриманою дактилічною дає ефект справжнього Wiegenlied'a. З цього боку менш вдала друга «колискова казка», в якій чоловічі рими чергуються з жіночими. Хоч ритм в обох «казках» однаковий (хорей), отже відсутність затриманого дактилічного закінчення в зв'язку з іншою строфічною будовою (4 рядки зам. восьми) надає цій другій п'єсі надто бадьорого тону.

Найменш опрацьованою формально здається «Лена» (розтягнуто).

Видання пристойне що-до паперу, шрифту й друкарських помилок. Одна з них була дуже досадною в альманахові «Плуг» (II), де, в четвертому рядкові останньої строфи першої «Коліскової казки», натомість

Тане сонце-птах

було надруковано:

Так сонце-птах,

що робило речення безглуздом і нівечило ритм.

В форматі й обкладинці з малюнком видавництво наслідує ті традиції російських видавництв, яким вже давно бракує оригінальності.

Гр Майфет.

ВАСИЛЬ ЯБЛУНЕНКО. НАД ДНІСТРОМ. Передмову написав Р. Заклинський. «Західня Україна». Київ, 1927 р. ст. 80.

Хоч у підзаголовкові стоїть—«балади й оповідання», але це є збірка віршованих творів. Автор передмови, статті про творчість Василя Яблуненка—Р. Заклинський свідчить, що Василь Яблуненко—це псевдонім Василя Атаманюка,—довідуємося, отже, таким чином, кого ми в особі автора даної збірки маємо. Це річ потрібна—знати, бо поет відомий більше із своїм справжнім прізвиськом, а ще тим паче, що хотілося-б збірку «Над Дністром», останню хронологічно, в ряді його інших збірок найновішу, уважати за певний етап його путі до відшукування себе самого, свого літературного «Я».

На Радянській Україні дебютував поет збіркою «Чари кохання», що її він видав року 1921 в Катеринославі—Січеславі—Дніпропетровським,—найгірше дебютував, бо тая його збірка була сама нездорова еротика, майже порнографія, і радянська українська критика прийняла її (вірніш відкинула) з гострим осудом (див. ст. Пилипенка в «Червон. шляху» за 1924 рік).

Дальша поетова діяльність мада і має вже «ухил» в «ідеологію» (зб. «Жовтень» 1924 рік, «Дума про Степана Мельничука» 1924 р., «В кістях білого орла» 1924 р., «Галичина» 1925 рік і ця остання збірка—«Над Дністром»).

Що-ж являє собою останнє, як там кажуть, слово поетове? Який це етап? Щабель висхідний чи нисхідний?

Книжку поділено на два розділи: «Над Дністром» та «Різня синів» (!)—в першому п'ять чималих балад, у другому—чотири (з чого один переклад). Тематично всі речі зв'язані з Зах. Україною, власне, з Галичиною—від епо-

німної п'єси «Палац над Дністром», до твору з непоетичним у поезії заголовком «Український Університет у Львові».

«Майже всі твори»,—каже у супровідній статті Р. Заклинський,—«вміщені в цій збірці, являються баладами».

Якою мірою така думка слухна?

Як відомо, балада—це тепер ліро-епічний жанр, який не має сталого канону. Що-до строфічної будови, взагалі канону, це фабульний вірш уже без обов'язкової містики романтичних балад, але з обов'язковим «романтичним серпанком», «баладним настроєм»; дарма, що цей «серпанок» є річ теоретично неспіймана—він конечний у баладі.

Більшість віршованих творів у збірці «Над Дністром» будь-що-будь фабульні таки—отже, з цього боку, згідно з вище сказаним—балади, та коли ми спробуємо відчутти, читаючи, «баладний настрій», це ultimo ratio балади, ми не відчуємо...

Але тут доводиться перебити мову про жанр—і говорити про поетичні якості збірки взагалі.

Візьмімо «непоетичну тему в поезії» «Український Університет у Львові»,—що це за твір? яка йому ціна?

Автор узяв до цього свого твору за motto «історичну довідку» про те, як з 1900 р. українська студенська молодь у Галичині розпочала активну боротьбу за український університет у Львові, потім з газет—як польська влада пропонувала утворити університет у Кракові на 5-му поверсі над поштою, або в хоч якому селі, і, нарешті, як де-які українські професори готові за солідну винагороду продати справу укр. університету. Хто, відважний, візьметься скомпонувати поему за такою схемою?!

В. Яблуненко ні балади, ні оповідання, ані поеми не створив.

Ще з 1900 року
То-ж цілих 25 літ
Нівроку
Мужицьке
Галицьке «бидло»
Репетує,
Кричить на весь світ,
Аж обридло—
Пустить—

Ще в Шевченковому стилі:

Хай знають:
Не круль же в нас, як в Букарешті;
В нас воля всім
Для темних небораків...

І в результаті:

На Галицькій землі
І досі
Ні взад, ні вперед.
Стоїть питання,
А не університет

«Український Університет у Львові»—це найслабкіший твір у збірці і наївний, вражає відсутністю будь-якого смаку. Але такий, мовити-б, «несмак» є

майже в усіх вміщених творах. У кращому з поміж творів збірки «Палац над Дністром» читаємо таке:

Пані в попелі зотліла
З нею й доня чимала!
Не знайшли ні сліду тіла,
Мов живую полетіла
До чортячого кубла.

Тут примітивне побудування речення, наголос у слові—«чимала», рима і все таке...

Рима, як і вся загалом віршова техніка в В. Яблуненка, не панує.

А хіба не «несмак» виявляється в назві другого розділу книжки «Різня синів», що його ми вище відзначили знаком оклику?!

Письменник мусить дбати й опрацьовувати найменшу подробицю в своїм писанні, зокрема, мусить уміти назвати вірш, оповідання, розділ, книгу. Серед українських письменників це трапляється, на жаль, нечасто, таких письменників не гурт, а В. Яблуненко всіх перевершив!

Першою в розділі «Різня синів» стоїть балада—небалада «Про маму і трьох синів», річ написана на сюжет, що його можна вважати за класичний; на цей сюжет писав О. Олесь, Тичина, здається, Черкасенко—тяжко, отже, тепер на цю тему сказати «нове слово», і В. Яблуненко його не сказав...

Не можна сказати, щоб В. Яблуненко так таки й не дбав про свою, як тепер кажуть, кваліфікацію—ні, він, очевидно, дбає і вивчає видатніших митців слова, та тільки йому й тут зле йдеться: він наслідує зразки. От строфка, що нагадує Павла Тичину:

Що-року ждуть нового
Од нової весни
Прийди о, перемого,
І радощів плюсию.

(«Свято в Заболотові»).

Кращі твори в книжці «Над Дністром» це: «Мати», «Балада про невідомого салдата (переклад з Станіслава Ришарда Станде).

Підсумовуючи ці кілька уваг, мусимо прийти до не дуже сприятливих для автора висновків: книжкою «Над Дністром» В. Яблуненко (В. Атаманюк) не досягнув ще супроти своїх попередніх досягнень нових можливостей. Симптоматичними здаються слова Ростислава Заклинського, коли він у передмові каже: «Останніми двома роками В. Яблуненко менше пише, а більше займається редагуванням альманахів, впорядкуванням збірників та організаційною й видавничою роботою». Чи це, часом, не свідчить про занепад, про відхід від поезії?

Але наприкінці треба зазначити, що по-за спробою характеристики, книжка В. Яблуненка, як видання, присвячене Зах. Україні, становить певне придбання й має вагу.

У книжці дано «дереворити» худ. О. Рубана, цікаві, в стилі давніх «штихів».

В. Чапля.

ОЛ. КОНИСЬКИЙ. ВИБРАНІ ТВОРИ. Під редакцією і з переднім словом акад. С. Єфремова, кн. I, кн. II, р. 1927. В-во «Час» (бібліотека «Час»), ціна по 1 карб.

Ім'я О. Кониського досі не фігурувало серед канону українських класиків, і тому з легким здивуванням спиняє увагу на цих двох невеличких книжечках «вибраних творів», хоч дороженьких ціною (бо класик!). Ще більше дивно, що автор вступної статті, академик С. Єфремов, і сам-же говорить, що О. Кониський «не створив, та й не міг створити, нічого вікомного»... (ст. XXXI), хіба, що Кониський добре орудує українською мовою і її можна вважати за класичну. На це вказував ще М. Драгоманов, оцінюючи писання О. Кониського і вважаючи, що «вони могли-б мати досить велику заслугу: з огляду на мову, над котрою д. Кониський, видимо, багато працював і котру добре виробив, так що вона могла-б служити приміром для молодих писателів і читателів». Але мова може бути класичною не тільки в писаннях белетристичних, і тому чи не зависокий «пост» для Кониського бути українським класиком? Ще більше й тому так гадаємо, що його жанр белетристичний не творить помітного зрушення в загальній еволюції української літератури. В дрібних оповіданнях він формально наслідує Марка Вовчка своїми розповідями від першої особи, а більші повісті Кониському рішуче не бдалися. Цю сторону творчости Кониського в свій час критика не раз характеризувала негативно. Так, Куліш писав: «Кониський ні єдиної форми не ввів у нашу мову, а котору брав готову, то так, як та жінка, що казала чоловікові: «не журись, чоловіче, що люди пізнають крадене борошно пшеничне: я так спечу, що воно здаватиметься гірш житнього». Розуміється, що погляди Кулішеві можна інколи приймати *cum grano salis*, але це саме можуть підтвердити і Драгоманов, і Франко, на якого посиляється С. Єфремов (тільки на інше місце, а не на «Молоду Україну»). В «Большой Энциклопедии» читаємо: «Большая продуктивность мешала Конисскому отрабатывать эти вещи (белетристичні твори—Ор.) в должной мере»... (т. XI).

Гадаємо, що Франко міг стати по-над суб'єктивну оцінку письменської діяльності Кониського, нехай всупереч Драгоманову, а тому не розуміємо, чому, завівши Кониського до канону українських класиків, не взяти до уваги Франкового твердження: «Певна річ, Кониський ані у нас (у Галичині—Ор.), ані на Україні школи не зробив і глибокого сліду в літературі не лишив»... («Молода Україна», Льв. 1910. 42).

Не мало віддав місця С. Єфремов екскурсові в сучасну критику й вияснення ідеологічної концепції Кониського, так здескредитованої, на його думку, від О. Дорошкевича. Але дивна річ: сам, кінець-кінцем, доходить тих же висновків, з чим так завзято воює. Як політик, Кониський сам себе здискредитував славетною його «угодою» з польською шляхтою, яка коштувала так багато галицьким радикалам. С. Єфремов кваліфікує цю «угоду» Кониського «великою помилкою». А де-ж тоді гарантія, що і його (Кониського) ворогування з Драгомановим, розходження з громадою, компромісова тактика і так далі,—не були теж великими помилками. І, нарешті, у Єфремова читаємо таке: «Рік 1900-й, рік смерті Кониського, застав його на тій самій позиції народньої роботи, на яку він став року 1858-го: з тієї позиції він і не сховався ніколи протягом цілих десятиліттів» (ст. XXI). Страшно стає за наше молоде покоління, коли воно послушається голосу минувшини, змертвіє і стоятиме на тій самій позиції «цілі десятиліття!». Звернімо тільки

увагу, що рік 1858, початку діяльності Кониського, припадає перед знесенням кріпацтва, а рік 1900 припадає на час консолідації революційних сил. Який великий перебіг фактів, ідей і змагань, а Кониський, за характеристикою С. Єфремова, стояв увесь час на місці, непохитний у своїх переконаннях!

Коли звернемось до соціологічного еквіваленту творів Кониського, то побачимо, що він справді, за характеристикою М. Сумцова, був «один из самых ревностных украинских националистов», бо раз-у-раз проріскає в творах національна тенденція. Це може й не так зле на той час. Але от пригляньмось до позитивних героїв Кониського. Хоч-би, для прикладу, націонал Семен Жук («Правда» 1875—«Семен Жук і його родичі») має добрі такі засоби як для народника-ліберала: півтори тисячі десятин землі з прибутком вісім тисяч карбованців. І цей Жук заводить, розуміється, ощадну касу для народу, то-що, через те він «золотий пан», а чин у нього «колезький реєстратор».

Про повість «Юрій Горовенко» М. Драгоманов у свій час давав уїдливі характеристики. Не без уваги її лишила й тодішня російська українофобська преса («Киевлянин» 1885, № 212). Річ невдала з усякого погляду і замість агітаційного значення відіграла протилежне.

В дрібних оповіданнях якась просторікуватість і підсоложеність селянських типів. Забагато моралізаторства.

За браком місця не можна довше спинитися на характеристиці белетристичної творчості Кониського й дозволимо кінчити словами Куліша, сказаними про Кониського в листі до О. Барвінського:

«В російській словесності багато було таких писателів, що бгано у всяку читанку, і критика їм низько вклонялась, а потім їх відкинуто, і критика не соромиться признатись, що не зразу зрозуміла прислів'я: «не все те вовк, що сіре». От так же й Вам, Добродію, треба сміятись із свого давнього погляду, та й годі».

На сам кінець мусимо ще зауважити, що самий тон у II розділі вступної статті С. Єфремова підтверджує нашу думку, що автора зрадила об'єктивність. В статті шановного історика літератури тон повинен бути відповідний до поважно ставленого завдання.

І. Оришкевич.

О. КОБИЛЯНСЬКА. В НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА. Твори, том 7. Кооперативне видавництво «Рух». Харків, 1927. Стор. 240. Тираж 4000.

О. КОБИЛЯНСЬКА. У НЕДІЛЮ РАНО ЗІЛЛЯ КОПАЛА. Вступна стаття П. Филиповича. «Книгоспілка». 1927. Тираж 4000. Стор. LXIV+253. Ціна 1 карб. 25 коп.

Кобиланська не може тепер поскаржитись на невелике поширення її творів на Радянській Україні. З'являються все нові й нові видання її творів. Після цих видань, вийшла повість «За ситуаціями (вид-во «Рух»), виходить «Царівна». Ми виконуємо до де-якої міри свій обов'язок перед занедбаною досі письменницею. Доля Кобиланської де в чому подібна до Стендала, що ним тільки тепер починає захоплюватись літературна Франція. Так само й наша буковинська письменниця, що стоїть на вершинах творчості, талант, що не має собі подібного в сучасній літературі, досі була в затінку, осторонь. Хіба не є показником цього блідий 40-річний ювілей письменниці, коли

де-які газети не відзначили ювілей нічим, крім хронікальних заміток. Але що далі, то Кобилянська матиме більші звязки з нашим читачем. Інтерес до її творчості, безперечно, зростатиме.

«У неділю рано зілля копала» з'явилося одразу в двох пристойних виданнях (вперше видруковано ЛНВ. 1909). Видавництво «Рух» почало цим сьомим томом видання «Творів» Кобилянської (вийшов ще один том). До такого видання, що повинно мати солідний характер, безперечно, годилося б додавати коли не передмови, то, принаймні, примітки. Читач бере книгу в руки й не знає, чи це останній твір письменниці, чи давній. Перевага книгоспілчанського видання в тому, що до нього додано велими цікаву передмову «Історія одного сюжету». П. Филипович дуже вдало розробив цікаву тему, що найбільш підходить для цього видання «Літературної бібліотеки». Обличчя Кобилянської, як письменниці в цілому виявлено в передмовах до попередніх видань її творів («Новелі», «Земля»). І хоч передмова на цей раз переважає всі, звичайні для «Літ. бібліотеки» розміри (LXIV стор.), проте тут її читач з цікавістю прочитає.

Motto твору відома пісня «Ой не ходи, Грицю, на вечорниці». Відома вона з давнього часу, бо з'явилась в друку ще року 1805-го. Пізніше друкують її інші видання, згадують Шевченко, буковинські й навіть переспівують польські письменники. Далі йде цілий ряд драматичних переробок сюжету пісні: К. Тополі, кн. Шаховського, Бораковського, що їх гостро засудила тогочасна критика. Використав «Гриця» і В. Самійленко, а за ним кілька епігонів на зразок Куліди. З драматичних переробок найбільшого поширення набула п'єса Александрова М. Старицького. Сюжет знайшов навіть відгук у польській драматичній літературі (Олександр Гроза). Така цікава історія сюжету, що їй присвячено дві третини статті.

Проте нас ще цікавить, як розвинула цей сюжет Кобилянська? І на це ми знаходимо відповідь. «Для нас немає великої ваги,—справедливо зауважує П. Филипович,—знала Кобилянська попередні обробки чи ні!...» Різні епохи, як різні літературні школи, мають свої улюблені, найбільш їм властиві сюжети. Сюжет народньої балади про отруєного Гриця найбільш міг дати поживи для письменників романтичного напрямку і це найкраще довела Кобилянська... Треба погодитися і з дальшими думами, що головний інтерес твору... «не в розвиткові інтриги... а в ліричній єдності окремих епізодів, умотивованих психологічно і припасованих до цілого майстерною рукою за допомогою свідомо вжитих літературних прийомів». П. Филипович доводить це на розгляді ідеї, композиції твору та характеристики дієвих осіб.

Приємно вражають скрізь глибока аналіза, широкі порівняння з іншими літературними творами, напр., такий момент, як цигани—літературні персонажі розроблено до деталей із екскурсами не тільки в українську, але й російську й західну літератури. Цілком задовольняє стилістична аналіза твору, що особливо вражає своїм ритмом, символікою, тісно сполученою із основним мотивом кари. Надто м'яко автор «пом'ягшує» суворі присуди української критики, що, як каже сама Кобилянська, «або не розуміють мене, або не хотять розуміти». Загалом же вступну статтю П. Филиповича треба відзначити, як дуже вдалу спробу вичерпуючо опрацювати історію сюжету «Гриця», як дуже приємне явище в нашій критичній літературі останніх часів. Такий історико-літературного характеру дослід дає надзвичайно багато для зрозуміння твору й місця самої Кобилянської в укр. літературі.

Хотілося-б тут зачепити одне питання. Пишучи про Кобилянську, дослідник мусить спиратися майже виключно на її творчість, бо критична література про неї надзвичайно бідна. Хоч Кобилянська письменниця й сучасна, але вона вже тепер більше належить історії літератури, аніж критиці. І ось історико-літературний матеріал для її характеристики надзвичайно бідний. Ми, напр., знаємо, що в її творах дуже багато автобіографічних рис, але коли ходять о якийсь певний факт, «про це ми не маємо відомостей», як говориться завжди в таких випадках. Я гадаю, що тепер вчасно було-б заходитись коло збирання цих матеріалів. Насамперед просити письменницю скласти докладну автобіографію, передати, принаймні, частину свого листування до наших архівів, позбирати весь инший матеріал про письменницю, що більше характеризував-би її літературну постать.

Євг. Кирилюк.

Г. БРАСЮК. В ПОТОКАХ. В-во «Маса», Київ, 1927, стор. 215, тир. 3000, ціна 1 крб. 25 коп.

Перед нами сливе вся авторова літературна продукція, яку останніми роками можна було бачити на сторінках різних українських часописів та в де-яких неперіодичних виданнях. В цій книзі маємо п'ять невеликих прозових творів й одну довшу повість «В потоках». Розмірами своїми повість забирає більшу половину збірки й що-до її задуму становить спробу молодого автора вийти на ширше сюжетне полотно.

Тематично Г. Брасюк стоїть в метах пореволюційного часу. Його головні персонажі—то молоді віком люди, переважно інтелігенти, що здебільшого своїм походженням або роботою зв'язані з українським селом.

Перший твір у збірці—«Темної ночі»—відразу звертає увагу читача своїм вступом *ex abrupto*: десь біля гаю лежить з простреленою головою красуня, а повз неї проходять люди, розглядають її, цінують. Далі автор розповідає історію оригінального кохання бандита з освіченою панною. Невдоволений з поведінки панни бандит її застрелив, а сам віддався до рук міліції й кінець-кінцем опинився у в'язниці. За ґратами він «побачив власну підлоту»,—переживає психологічний злам. «Ах, яку любов він виніс би з собою»,—тужить суворий бандит і в розпуці кінчає з своїм життям, вішається.

Художня недоконченість цього твору відразу впадає в очі. Автор, не вмотивувавши психологічно вчинків дієвих осіб і не змалювавши їх характеристик, поспішив позбавити їх життя. Тут маємо, власне, етюд, повний загадковості й кінематографічності.

Довше спинається автор на переживаннях головного персонажу з другого етюдю «Сни і дійсність».

Хворий на тиф полонений більшовик лежить під доглядом польської влади в лікарні. Він видужує. Поляки намагаються підкупити його, але більшовик з огидою відкидає їхні пропозиції. Дійсність у нього—сумна, «проклята»; уві-сні-ж—«життя таке гармонійне, прекрасне!» там він духовно єднається з любов'ю Валею й від цього стає бадьоріший. Більшовика засуджено на розстріл, але він здобув бравнінга й, забивши двох жовнірів, спромігся втекти на волю.

На контрастах в настрої більшовика і побудовано цей етюд. Певна темпераментність цього твору може зацікавити читача, але неприємно вражає

трафаретність у висловах, що виявляють емоціональність дієвої особи. «Ах, яка прикрість той тиф, як ломить тіло, колеться голова!» (ст. 14).

«Ах, чому я не заснув навік?» (ст. 17).

«Ах, життя мало бути таким прекрасним, а я його не побачу!» (ст. 18).

«Ах, жити, жити, за всяку ціну!» (ст. 19).

У Брасюкових творах подибуємо чимало подібних стилістичних штамів. В оповіданні «Ядзя» знов бачимо доволі часте вживання «ах», «ех», «ух». Так само тут впадає в око автора манера доводити когось з персонажів конче до смерті. Передніше автор змалював трагічне вбивство панни і самогубство бандита (повісився), в другому творі примусив утікача застрелити двох жовнів, в оповіданні-ж «Ядзя» смерть виступає трохи инша—Ядзя отруїлась. В цьому оповіданні читаємо про любовні пригоди молодого сільського вчителя Василя, пізніше студента, що закохався в пані Ядзю, колишню поміщицю, вже зовсім літню жінку. Автор висвітлює Ядзю, як тип негативний. Василева постать вийшла доволі бліда. Кінець оповідання—подорож до Польщі й поворот на Україну—надуманий.

В «Помилковому поїзді» автор дає побутовий малюнок із студеньського життя. Головний персонаж, студент Юрко, якого за незграбну ходу прозвали «Бегемот», дуже нагадує своєю вдачею вайлуватого студента Василя з оповідання «Ядзя». Так само, як Василь, що, задовольнившись ласкою Ядзі, хоче її позбутися, так і Юрко, довідавшись, що його Ната вже стала вагітною, тікає від неї. Юрко кінець-кінцем повернувся і до Нати, і до того міщанського середовища, від якого тікав. Починає цей нарис автор доволі штучно: Юрко сів у «помилковий поїзд» і випадково приїхав до чужого далекого міста; там він розташовується і навіть вчиться у місцевому Виш'ї. Юрко є студент, а не безпритульний хлопчисько, й коли останньому властиві і подорожі в «помилкових поїздах», і цілковита байдужість до того, в якому місті і в якому дитячому будинкові доведеться спинитися, то не можна-ж цього надавати дорослій людині, студентові.

«Безпутні» — ширший розміром від попередніх творів психологічний нарис з життя безпритульних дітей. Тут автор виявив спостережливість щодо своєрідних інтересів дітей вулиці, до їхньої психології, змалював доволі добре низку реальних сцен з життя цієї безпутньої малечі, накресливши разом з тим і шлях до її виправлення. Але численність однотипних дитячих пригод обтяжують цей нарис, особливо на початку, а смерть двох дітей в кінці твору (знов смерть!) свідчить за певну примітивність сюжетного розв'язання.

Переходимо до найбільшого Брасюкового твору—повісти «В потоках».

Центральною фігурою повісти є художник Сергій—«надхнений ідеаліст», безвільний «інтелігентик». Поруч щирої, палкої, а згодом і рознузданої натури цього художника, автор ставить чисту з морального погляду і наївну вчительку Олю. В першій частині повісти на тлі некультурного сільського оточення часів військового комунізму змальовано боротьбу двох сил; там бачимо художника—вчителя Сергія, який бореться з сільськими деморалізаторами і який провадить на селі з невеликим гуртком своїх однодумців культурницьку роботу. В другій частині повісти маємо історію морального Сергієвого падіння.

Обидві частині композиційно ув'язані слабко і становлять, власне, два оповідання. В цьому полягає, на нашу думку, найбільша хибя повісти. З ин-

щих слабших місць цього твору впадає в око брак пейзажів або часто-густо недостатня їх мальовничість і де-яка шабляновість фіналу—в першій частині повісти супротивника Сергієвого кінець-кінцем засуджено на розстріл, у другій частині останнім акордом є трагічна смерть Олі. Так само трохи задовга історія любовних пригод Сергієвих. Автор допустився тут розтягlosti, на низуючи окремі епізоди та ускладнюючи й без того вже складну натуру свого героя.

Проте, в повісті маємо і низку позитивних моментів, що виявляють хист авторів насамперед, як прозаїка, що манерою писання найбільше наближується до реалізму. Його герої — Сергій, Оля—є люди живі, натуральні.

Вся збірка Г. Брасюка, не вважаючи на зазначені вище хибки, все-ж читається легко й цікаво. Залежить це здебільшого від авторового стилю—уривчастого, згущеного, повного динамічності. Збірка свідчить про зростання молодого письменника, який в певних етапах своєї творчості перемагає технічні труднощі письменницької науки й де-далі виразніше окреслює для своїх спостережень тематичне коло.

В. Покальчук.

Д. ТАСЬ. ВЕДМЕДІ ТАНЦЮЮТЬ. Оповідання. «Маса», Київ, 1927 р., ст. 141, ц. 55 к.

Зміст збірки оповідань Д. Тася характерний тим, що поведінка героїв у них визначається двома суперечними рисами: ті самі особи виявляють себе і як самотні, і як душевно-порожні люди.

Але в самотньої людини неодмінно є свій внутрішній світ, гостро протилежний об'єктивному оточенню; він стоїть стіною між суб'єктом та навколишнім життям. Душевна-ж порожнеча властива людям, що їм як-раз бракує внутрішнього світогляду. Між оточенням та психікою порожніх людей нема ніякісної стіни, і життя легко впливає на порожню психіку, викликаючи в ній такі-ж суперечні реакції, як суперечна й сама дійсність. Отже, душевно порожні люди ні в якій мірі не можуть бути самотніми. Проте, автор, не наслідуючи у своїх оповіданнях змалювати героїв душевно-порожніми, малює їх, як людей самотніх. Звідси й походить неможливе сполучення двох різних психологій в одній особі.

Найхарактернішими з цього боку є оповідання «У туманах», «Апсни» та «Полонені шуми». У героя першого оповідання, Юри, ніби-то з'являється кардинальна прикмета самотності—свій внутрішній світ, а саме, виплеканий у мріях героя образ дівчини. Юра закохався в Таню, аж «молвився на неї», але, коли Микола, товариш Юри, сказав йому, що Тані любить не слід,—Юра перестає любити Таню, потім одвідує проститутку, а потім фатально закохується в Галю. Галя не відповіла на кохання Юри, і він, пересвідчившись у цьому, кінчає самогубством.

Річ видима, Юра поводить себе, як душевно порожні люди на зразок безпритульних дітей. І це цілком зрозуміло. Бо такий убогий душевний скарб, як тільки улюблений образ дівчини, не може ще зробити людини самотньою. Потрібні додаткові психологічні умови, щоб такий образ дівчини став, нарешті, за ознаку самотності. Треба, щоб людина була вже відгороджена від життя таким могутнім чинником, як ворожий сучасній дійсності світогляд. Та й крім того, «улюблені образи» дівчат в оповіданнях Д. Тася зовсім

не виміряні,—вони зустрічаються в житті дуже часто і ніяка принципова чи моральна стіна героя від них не відгороджує. Правда, Юра носився з де-якими шовіністичними переконаннями, але вони не стали-б йому на перешкоді зробити комуністом, якби комуністка Галя відповіла Юрі на його кохання. Але Галя для нього втрачена і Юра повинен умерти. Шкода, звичайно, що Микола не встиг сказати Юрі, що Галі не слід любити—тоді Юра, певно, лишився-б живий!

Д. Тась, беручи психічний механізм порожньої людини, штучно обробляє його, як психологію людини самотньої. Але, не вмючи виправдати оту накинуту героям самотність динамікою оточення й конфліктом із ним, Д. Тась надає самому оточенню чарівної сили викликати самотність у психіці героїв. «Між холодних гранітів ходить самотність і снує болотами тайну» (Муріке). У «Білій плямі» божевільне почуття самотності створює брехлива чутка про душегубство коханої дівчини. У «Ведмеді танцюють» «самотній у темних фарбах пейзаж північного лісу» на картині Рериха дає усвідомити героям оповідання їхню обстанова, як щось таємне, містичне і т. инш.

З восьми оповідань збірки чотири—«Біля мосту», «Апсн», «У туманах» та «Полонені шуми», безумовно, цікаві своїм змістом, бо в них героями з'являються вибиті із життєвої колії юнаки, душевно-порожні люди, властиві нашому зворушеному грандіозними подіями соціальному життю. Але подати їх обгрунтованими, психологічно правдивими авторові, через основну хибу трактовки їх, не пощастило. Решта оповідань збірки—це, в найкращому разі, літературно оброблені життєві випадки.

Описи самотніх переживань позначаються в збірці настирливими повторюваннями, як от на стор. 74: «осінь прийшла несподівано, заворожила, зашептала»... «осінь прийшла несподівано і захопила»... «осінь не має розуму»... «осінь шепче»...— і все це для того, щоб показати фатальний вплив осені на душевно-порожнього Андрія, щоб виставити його самотньою людиною з чистою душею, але поганими вчинками. Звичайно, тут відчувається нахил автора замінити цим повторенням слів ту соціальну динаміку, яка тільки й зумовлює поведінку порожньої людини, але яку авторові важко художньо обробити.

А. Вадимів.

А. ПУШКИН. ВИБРАНІ ТВОРИ. Редакція і вступна стаття П. Филипповича. Книгоспілка. 1927. Стор. XI+204+10. Ціна 2 крб. 25 коп.

«Переклад не є відтворення первотвору, але створення чогось нового», зазначає А. Федоров у цікавій статті своїй «Проблема стихотворного перевода» («Позтика», II. Л. 1927). Цілком справедливо, що всякий творчий (не механічний, ремісничий) переклад не копіює тексту, бо він один із тих шляхів, якими «одна література наближається до другої», він красномовний «показник розуміння, засвоєння творів чужої літератури, обумовленого характером розвитку тої чи іншої національної літератури».

З цього саме погляду варто підходити до перекладів з Пушкіна у виданні Книгоспілки. В цінній вступній статті «Пушкін в українській літературі» П. Филиппович зазначає, що книжку призначено «не для того, щоб замінити Пушкінські первотвори», але значіння збірки, на наш погляд, поля-

гає не тільки в тому, що вона може «збільшити інтерес українського письменника і читача до великого поета і бажання знати і студіювати цілу його літературну спадщину». Значіння її далеко глибше. Книжка мусить звернути увагу широких кол українських читачів, як знаменний «показчик розуміння» великого поета, як блискучий доказ розвитку художнього українського слова за ціле століття й зокрема за десять останніх років.

На перекладах з Пушкіна визначаються яскраво головні етапи в упертій боротьбі за вільне рідне слово, що їх накреслює докладна стаття П. Филиповича. Від наївного, безпорадного Гребінчиного перекладу «Полтава» (1831), де він «продовжує традицію Перелицьованої Енеїди з її навмисне простацьким стилем, «вульгаризмами», і до бездоганного в цілому, майстерного перекладу «Бенкету в чуму» М. Рильського і низки перекладів, де використано здобутки українського слова від Шевченка до Лесі Українки,— яка величезна віддаль, яка тяжка путь! Звичайно,—і ці сучасні переклади не без хиб, але, здебільшого, обумовлює їх природа перекладу, як такого, а не якісь специфічні труднощі українського перекладу. Перекладач-поет,— зауважив ще Жуковський,—не раб, а супротивник, особливо, можна додати до цього, коли він має чітко визначену поетичну вдачу.

«Забути свою особистість» (Гумільов)—ця вимога від перекладача здійснюється лише до певної міри і не завжди, бо творчий переклад відбиває неминуче власну художню манеру перекладача, особисте його сприймання даного твору, ту складну аперцепцію, що її зумовлено літературно-громадськими прагненнями й досягненнями сучасності. Низку цікавих доказів цього подає стаття П. Филиповича, в якій він не обмежується хронологічним оглядом перекладів з Пушкіна українською мовою протягом XIX-го й XX-го вв., але ставить їх у тісний, органічний зв'язок з течіями української літературно-громадської думки. Які характерні, наприклад, зниження Пушкінських стилів й ідеології в Гребінчиній «Полтаві». («Лякається моя небога, Всім молодим—гарбуз як тут»—«Но от венца, как от оков, Бежит пугливая Мария»), пісенні стереотипи Руданського в «Віщому Олегові», народницькі тенденції Старицького, в ампліфікаціях перекладу «Деревни» якого відбивається стиль громадської поезії Некрасова. Кожна епоха на свій лад розуміє й оцінює образи великих поетів, і чи не яскраво свідчать за те сотні тлумачень Шекспірового Гамлета. Має рацію С. Обручев, автор цікавої статті «Сучасне обличчя Гамлета», коли закликаючи нас вийти на новий, вільних шлях—до Гамлета-героя, людини волі й почуття, додає—«бо така є наша епоха, таким треба нам уявляти Гамлета»¹⁾.

Можна було-б простежити характерні зміни ставлення і російської критики до Пушкіна та його образів, починаючи з Белінського і кінчаючи Гершензоним, з моментами різкого «зниження» (Гісарев) і піднесення (Достоевський, Ап. Григорьев). Знаменне є тяження сучасних російських поетів до Пушкіна, що в їх поезіях незрідка фігурує образ «сонячного» поета (Жаров Казін, Маяковський).

Цензурні утиски 90—900-х рр., імперіялістична війна, Революція (до 1920 р.) внесли,—відзначає П. Филипович,—«новий антракт» в розвиток українського письменства, що відбилось і на перекладах з Пушкіна, чимало яких зглишилися ненадрукованими.

¹⁾ «Печать и революция», 1925. V—VI.

Лірику Пушкінову репрезентовано в збірці 22 поезіями, які не досить повно виявляють усе тематичне багатство поета, що був луною своєї доби і разом з тим творив для вічності. Наприклад, не знайдемо в збірці гострих політичних епіграм, характерних для ставлення полум'яного поета до царської Росії, якоюсь блідою видається промениста й прозора Пушкінська еротика. Майже половина перекладів (10) належить М. Рильському, решта П. Филиповичу (3), М. Старицькому (4), М. Чернявському (2), М. Зерову (1), Б. Грінченкові (1), П. Грабовському (1). З поем перекладено—«Циганів», «Бенкет у чуму», «Моцарта і Сальєрі», «Скупого Рицаря» та «Кам'яного Гостя». «Цигани» в перекладі М. Драй-Хмари, як і всі маленькі трагедії, крім «Моцарта і Сальєрі» в перекладі М. Вороного (в його ж перекладі «Скупий Рицарь» і «Кам'яний Гість») надруковані вперше. Прозою переклав «Вистрел» Е. Титаренко, «Мятель», «Станционного смотрителя» та «Пиковую Даму»—А. Харченко.

Точність перекладу, як уже зауважено, поняття досить умовне. Перекладач-творець, переймаючись думками та настроями поетовими, вибирає з багатьох творів те лише, що гармонує з його власним поетичним «я» світовідчуванням, художньою його манерою. В кожному перекладі можливі випадання елементів лексики даного поета, внесення нових, зміни в семантиці, синтаксичній конструкції, але всі ці відхилення від тексту не повинні, розуміється, нівечити ідей, образів, провідного конструктивного завдання поетового, ефонії віршу, ритмічного його малюнку.

В перекладах П. Филиповича—«Село», «Анчар», «Знов я відвідав»—можливе, максимальне наближення до тексту сполучається з умінням зберегти ритмічні й синтаксичні особливості оригіалу. Зокрема, чудово звучать «Анчар» і «Знов я відвідав», карбований вірш яких та мужній патос думки відповідають власній поетичній манері перекладача. Цікаво зрівняти другу половину «Села» в його перекладі з перекладом Старицького, де ампліфікації тексту декламатійно-реторичного характеру, відбиваючи народницько-українського письменника, порушають філософсько-поетичну концепцію «Села». У Старицького знаходимо «змертвіле серце», «друг человечества» перетворюється на «прихильця до людей окривжених», що вбачає «темноту дику скрізь, ганебу», «гвалт від мук», замість чого в Пушкіна стисле, енергійне «везде невежества губительный позор». Один Пушкінський рядок—«о, если-б голос мой умел сердца тревожить» у Старицького надмірно розпухає—«коли-б мій глас здолав людські сердца зрушати,—вогнем-би їх спалив і стрілами проняв—за лемент, стогін, плач, за ті обдерті хати». Це вже навіть не ампліфікація, а якийсь цілком антихудожній наріст. У перекладі П. Филиповича ампліфікацій майже нема (панство—«байдуже у гульбі»), збережено всі центральні образи, додержано юнацької Пушкінської патетики, хоч своєрідний її відтінок—архаїзми—(сей, рыбарь, вопрошаю, бразды, почто) зникає в перекладі. В «Анчарі» вражає максимальне наближення до тексту, що не призводить перекладача до прозаїзмів (Стешенківські переклади). У двох випадках спостерігаємо де-яке ускладнення Пушкінових образів, але в органічному погодженні з загальним похмуро-урочистим тоном поезії—«і від коріння до листків» («и зелень мертвую ветвей»), стріли «грозою згубною летіли» замість абстрактного «гибель разослал». Тонко відтворено розмовний і разом з тим глибоко ліричний, пройнятий осіннім сумом спогадів і юнацькою, ще палкою любов'ю до життя, до його творчого водо-

спаду—стиль «Знов я відвідав» (деталь—не зовсім відповідає «опальному домику»—«скромна та господа»).

Переклади М. Рильського не всі однакової довершености, але кожен з них має в собі щось дійсне «пушкинське»—таку просту і вишукану одночасно мелодію. Тонкий лірик, який добре вміє вловляти «нові ритми», «голоси життя людського», бачити «поєдинок невлотимий поміж смертю та життям»,—він уловлює й ритми Пушкинських поезій, їх своєрідний мелос. Мабуть у цій Пушкинській мелодії й гармонії є щось суголосне з творчістю самого поета—якесь дитяче-чисте, гармонійне світовідчуження, що в його сонячній саяві сум і тягар власного нашого життя стає прозорим (недарма епітет «прозорий» один з улюблених у поезіях М. Рильського).

І не важко було поетові, який писав «хай щастя, друже, не знайшов ти, але нащо тужить за ним», який закликав поета припасти теплим ухом «до ласкової землі», щоб «почути шум далекий», слухати «голоси і лживі й праві»,—перекладати «Безумных лет угасшее веселье» чи «Примети», де лунає той-же бадьорий заклик—«Учись постерігати ознаки й віщування».

В своїх перекладах М. Рильський незрідка відступає від тексту, але майже ніколи не виходить за межі його семантики та ритмики. Найкращі переклади, на нашу думку, це «Поволі рідшає хмарок легкий туман», «Ознаки», «Я пережив свої бажання», «Аріон», «Елегія», «Жарт». В «Аріоні», як і в більшості перекладів, не порушено Пушкинської евфонії-алітерації л-р, характерних enjambements. Своєрідні ритми останньої строфи—ою—ою, ою—ою (грозою, пою, мою, скалою), що в них ніби-то бренть морський прибій, зберегти в перекладі, мабуть, не можна.

Звернімо увагу на де-які деталі лексико-семантичного характеру. В «Споминах» «рядків ганебних» не відповідає «строк печальних» (за виданням «А. Пушкин. Сочинения. Гос. Изд. Л. 1924. Редакция Б. Тамашевского и К. Халабаева»). В «Кавказі»—«німий і самотний край яру страшного» це надто романтична перифраза «один в вышине стою над снегами у края стремнины». Наприкінці цього віршу не витриманий образ Терека—молодого звіру. Терек «шумить» замість «играет», «нет пищи ему» подано в перекладі, як риторичне—«стін суворих йому не розбити». В «Аріоні» вихор має епітет «таємничий» замість «шумный» і він не пасує до того революційного вихору (повстання декабристів), що його розуміє тут Пушкин.

Чудесно переклав М. Зеров «Труд» (на жаль, тільки один його переклад). У перекладах Старицького та Грінченка Пушкинська мелодія набирає якоїсь тяжкості, повільності, зосібна в «Пам'ятнику», де не все гаразд з семантикою. Напр., «шлях людський» не відповідає «народной тропе», неприємно вражає прозаїзм «словом скривдженім сприяв» («милость к падшим призывая»). У досить точному перекладі Грінченка «Брожу ли я...» дисонансом бренть, порушаючи стриману патетику Пушкинську, вульгарне «всі в ями ляжемо глибокі» («мы все сойдем под вечны своды»). У «В'язні» (взагалі не поганий переклад) наївно бренть «якраз під вікном» і невідомо з якої причини в останній строфі замість «гуляет ветер» маємо «гуляе лиш буйний... та я».

З поєм перекладено тільки «Циган» (цікаво було-б і доцільно перекласти «Медного Всадника»). Перекладачеві, М. Драй-Хмарі, пощастило, не відходячи, майже, від тексту, зберегти різноманітність ритмів, своєрідне сполучення пісенного, драматичного й епічного стилів. Зокрема, гарно звучить про-

лог, пісенька про птичку, оповідання діда-цигана (в оповіданні про Маріулу відтворено знаменитий асонанс на у). Що-до семантики,—де-який сумнів викликає «тягар важких провин». Ми знаємо, що Алеко «преследует закон» у розумінні законів суспільства, його лицемірства, але навряд чи мав Алеко якісь «важкі провини». Можна заперечувати проти епітету «м'який» що-до Алекової душі—«жага горіла в душі покорній і м'якій». У Пушкіна немає останнього епітета та й не відповідає він загальній характеристиці Алеко, що сам признається—«в змаганні я мого права не зрекусь». Він мстива й немилосердна людина («ти злий і гордий чоловік»). Досадний дисонанс це—бездієсловні речення, які модернізують Пушкінську поетичну синтаксу,—«Весною дід на сонці гріє—старечу, ледве теплу кров. Колиска. Пісня про любов» («У люльки дочь поет любовь»). Цієї конструкції, як-що не помиляємось, не вживають російські поети до Фета («Шопот. Робкое дыханье. Трели соловья»).

М. Вороний у своїх перекладах драматичних творів Пушкіна сполучає можливу точність з тонкою інтерпретацією психологічного й поетичного стилю «маленьких трагедій». У перекладі гнучким з боку лексики й синтакси не зникає екстатичний патос баронового монологу, складна тканина діалогу в «Кам'яному Гості», не спрощуються софізми й похмура, складна з фразеологічного боку риторика Сальєрі, що нею прикриває він свою душевну драму.

Переможцем у боротьбі з великими труднощами перекладу «Бенкету в чуму» виходить М. Рильський, відтворюючи з майстерністю всю гаму настроїв цієї драми, пройнятої страхом оповідань Едгара По,—жагу забуття за всяку ціну, передчування неминучої смерті, підкреслений цинізм Луїзи, романтизм Мері, дивні чари, що є в бою й «страшної прірви на краю». Знаменита пісня голови бенкету, дика вакхична мелодія чотирьохстопного ямбу звучить не як переклад, а оригінальний поетичний твір. Залишається в ній і своєрідна фонічна домінанта—панування голосівки о з наголосом і без нього, що надає мелодії характеру тривоги, штучної веселости.

Багато ще можна було-б сказати за технічні досягнення і хибі перекладів з Пушкіна, але це слід зробити в спеціальній статті, як і оцінку перекладів Пушкінської прози, точних і старанних, що висувують, проте, низку питань що-до принципів прозаїчного перекладу (синтаксична структура тексту, її особливості в перекладі, то-що). Слід ще відзначити, що до перекладів додано стислі, але змістовні примітки редактора (в пр. 17 варто було-б дати де-які пояснення що-до сюжету «Пікової Дами»). З зовнішнього боку книжка справляє дуже приємне враження (стильна обкладинка в стилі 20—30-х років, гарний шрифт).

С. Родзевич.

З ч. 3-го журн. «Життя й Революція» починається друком новий роман

ПАНАЙТА ІСТРАТИ

„LE CHADRONS DU BARAGAN“ (Степові будяки)

переклад з французької.

Зміст.

	стор.
Іван Багряний. Далечинь	3
Олекса Слісаренко.	4
С. Бен. День як глибока криниця	14
„ „ Чи не сніг.	„
Михайло Кутинський. Остання видра	15
Грицько Коляда. Ти прийшла	23
Дмитро Тась. Сад	24
Яків Жарко. З єгипетського циклю	29
Ольга Кобилянська. Автобіографія	34
Конрад Беркович. Щастя	38
Дмитро Загул. Дорога до мети	54
Григорій Майфет. Аналіза детективної новелі	66
Дувид Гофштейн. Про „київський“ період у новій єврейській літературі .	73
Сергій Родзевич. Еміль Золя та французький реалізм дев'ятнадцятого віку	75
Юхим Михайлів. Григорій Дядченко	89
Микола Грінченко. „Тарас Бульба“ М. Лисенка	99
Микола Рашів. Чотири листи М. Коцюбинського	106
Нотатки: Микола Бажан „Звенигора“	100
Бібліографія: Н. Забіла. Далекий край. Гр. Майфет (113). В. Яблуненко. Над Дністром В. Чапля (116). О. Кониський. Вибрані твори, І. Оришкевич (110). О. Кобилянська. В неділю рано зілля копала Є. Кирилюк (120). Г. Брасюк. В потоках. В. Покальчук (122). Д. Тась. Ведмеді танцюють А. Вадимів (124) А. Пушкін. Вибрані твори. С. Родзевич (125).	

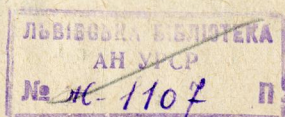
В ч. 2-му журналу „Життя й Революція“ буде вміщено:

ПОЕЗІЯ: М. Терещенка—Республіка. В. Сосюри—Чого це так сумно мені... В. Ярошенка—Шкиці. М. Дубовика—Вежі. В. Ковалевського—Ще на долівці...

ПРОЗА: М. Івченка—Світляки. І. Микитенка—Номо sum. Г. Орлівни—Іллішва. Д. Бергельсона—На 101 верстві. Б. Антоненка-Давидовича—На шляхах до легкої слави.

СТАТТІ: А. Ніковського—Ю. Яновський (літпортрет). І. Лакизи—Десять років післяжовтневої революції. П. Филиповича—О. Кобилянська. П. Балицького—Харківські видавці та їх укр. видання першої половини XIX віку. Одарченка—Недруковані поезії Лесі Українки. Є. Перліна—Десять років російської літератури. В. Глухенка—Матеріалістична діалектика та її категорії

НОТАТКИ. БІБЛІОГРАФІЯ.



СЕКТОР ПЕРІОДИЧНИХ ВИДАНЬ УКРАЇНИ

ВИДАЄ ТАКІ ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ В 1928 р.

НАЗВА ВИДАНЬ	Періодич- ність	Передплата				Окреме число
		На 1 рік	На 6 міс.	На 3 міс.	На 1 міс	
I. Літературно-художні, політично-громадські та науково-популярні						
1. „Червоний Шлях“	Місячник	13 50	7 —	4 —	1 60	1 80
2. „Красное Слово“	„	7 —	3 75	2 —	— 70	— 75
3. „Гарт“	„	6 —	3 25	1 75	— 65	— 75
4. „Нова Генерація“	„	7 —	3 75	2 —	— 70	— 75
5. „Літературна Газета“	2-хтижн.	2 —	1 10	— 60	— 20	— 0
6. „Життя й Революція“	Місячник	8 —	4 25	2 25	85	1 —
7. „Плуг“	„	4 50	2 50	1 35	— 45	— 50
ДОДАТКИ ДО ЖУРНАЛУ „ПЛУГ“ за окрему плату: 1) 12 книжок (по 1 книжці на місяць) з серії видавництва „Плужанин“—„Весела книжка“—1 крб. (замість 1 крб. 80 коп. за номіналом). 2) Альманах „Плуг“ ч. IV, що вийде в 1928 році розміром 15 друкованих аркушів—1 крб. 50 коп. (замість 2 крб. 50 коп. за номіналом). Ці пільгові умови на додатки встановлюються для річних передплатників журналу „Плуг“.						
8. „Ді Ройте Велт“	„	8 —	4 25	2 25	— 85	1 —
9. „Знання“	2-хтижн.	4 90	2 50	1 30	— 45	— 25
ДОДАТКИ ДО ЖУРНАЛУ „ЗНАННЯ“ за окрему плату: 1) Данилевського „У віки крилаті“—1 крб. 60 к. (замість 3 крб. за номіналом). 2) Данилевського „Нариси з історії техніки“—85 коп. (замість 1 крб. 50 коп. за номіналом) Ці пільгові умови на додатки встановлюються для річних та піврічних передплатників журналу „Знання“.						
10. „Самоосвіта“	Місячник	7 —	3 75	2 —	— 70	— 75
11. „Селянський Будинок“	„	3 50	1 80	— 90	— 35	— 40
12. „Безвірник“	„	3 50	1 80	— 90	— 35	— 40
13. „Геть Неписьменність“	2-хтижн.	— 48	— 24	— 12	— 4	— 2
II. Педагогічні та наукові						
14. „Шлях Освіти“	Місячник	13 50	7 —	4 —	1 60	1 80
15. „Радянська Освіта“	„	3 50	1 80	— 90	— 35	— 40
16. „Робітнича Освіта“	„	6 —	3 25	1 75	— 15	— 75
17. „Дитячий Рух“	„	3 —	1 50	— 75	— 25	— 25
18. „Вісник Експеримент. Педаг. та Рефлекс.“	3-хмісячн.	8 —	4 50	— —	— —	— 25
19. „Україна“	2-хмісячн.	8 —	4 25	— —	— —	— 25
20. „Науково-Технічний Вісник“	Місячник	15 —	8 —	4 50	1 75	2 —
21. „Прапор Марксизму“	3-хмісячн	8 —	4 50	— —	— —	— 25
22. „Бюлетень НКО“	Щотижн.	4 50	2 40	1 20	— 40	— 10
23. „Сільсько-Господарська Освіта“	Місячник	3 50	2 —	1 25	— 45	— 50
III. Політико-економічні та історично-революційні						
24. „Більшовик України“	2-хтижн.	6 50	3 40	1 75	— 60	— 40
25. „Летопись Революции“	2-хмісячн.	8 —	4 50	— —	— —	— 1 75
IV. Дитячі газети та журнали						
26. На Зміну“	Щотижн.	1 80	— 90	45	— 15	— 5
27. „Юный Ленинец“	„	1 80	— 90	— 45	— 15	— 5
28. „Червоні Квіти“	2-хтижн.	4 80	2 40	1 20	— 40	— 25
29. „Октябрьские Вспомы“	„	4 80	2 40	1 20	— 40	— 25

Передплату приймає: Київська Філія ДВУ, Київ, вул. Карла Маркса 2, Головна Контора Періодсектору ДВУ, (Харків, Сергіївська пл. Московські ряди, № 11).

УПОВНОВАЖЕНІ ПЕРІОДСЕКТОРУ ПО ОКРУГОВИХ МІСТАХ ТА ФІЛІЇ Й КНИГАРНІ ДЕРЖАВНОГО ВИДАВНИЦТВА УКРАЇНИ, А ТАКОЖ ЛИСТОНОШІ ПОЧТИ

НОВА ГРОМАДА

ДВОХТИЖНЕВИЙ ІЛЮСТРОВАННИЙ КООПЕРАТИВНИЙ НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИЙ ЛІТЕРАТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ ЖУРНАЛ

Виходить за відповідальною редакцією А. Е. ГЕТТЛЕРА.

Завідує Редакцією С. П. КРАВЦІВ (КРИГА).

Видає „КНИГОСПІЛКА“ Харків, Горяїновський, 2.

В ЖУРНАЛІ ПОСТІЙНІ ВІДДІЛИ

Кооперація. Літературний розділ. Сільське господарство. По кооперативній Україні. Книжкова полиця. Новини науки й техніки. Розвага на дозвіллі.

Постійна інформація про нові видання Книгоспілки.

Л И С Т У В А Н Н Я

з читачами й дописувачами. Поради в справі читання й кооперат. самоосвіти.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ.

На рік	5 крб. — коп.
На півроку	2 крб. 75 коп.
На 3 місяці	1 крб. 50 коп.
Ціна окремого числа	— крб. 30 коп.

ПРИЙМАЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТУ НА 1928 РІК

на журнал Відділу Преси ЦК КП(б)У та УЦБ
і Харків. Бюра СРП.

„ЧЕРВОНА ПРЕСА“

„ЧЕРВОНА ПРЕСА“ висвітлює професійне життя робітників преси.

„ЧЕРВОНА ПРЕСА“ дає українській пресі ідеологічний провід і технічне керівництво.

„ЧЕРВОНА ПРЕСА“ містить провідні рецензії на газети й журнали.

„ЧЕРВОНА ПРЕСА“ повинна бути настільним журналом кожного робітника радянсько-партійної преси.

„ЧЕРВОНА ПРЕСА“ виходить щомісяця розміром на 4—5 друк. арк.

ПЕРЕДПЛАТА НА „ЧЕРВОНУ ПРЕСУ“: на 1 рік—7 карб., на 6 міс.—3 карб. 50 коп., на 3 м.—1 карб. 75 коп., на 1 міс.—60 коп. Окремий номер—60 коп.

АДРЕСА РЕДАКЦІЇ: Харків, вул. К. Лібкнехта, 64, ЦК КП(б)У, Від. Преси.

АДРЕСА ВИДАВНИЦТВА: Харків, вул. Вільної Академії 5, кооперат вид-во „Пролетарий“.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ: філії вид-ва „Пролетарий“—Київ, Одеса, Дніпропетровське, Артемівське, Луганське—всі філії „Вістей ВУЦВК“ та всі поштово-телегр. контори УСРР.

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

ПРИЙМАЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТА НА 1928-Й РІК

НА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ І МИСТЕЦЬКИЙ МІСЯЧНИК

„ЖИТТЯ Й РЕВОЛЮЦІЯ“

(видання рік четвертий)

що виходить книжками 8 аркушів, за редакцією
І. Лакизи (гол. ред.), В. Підмогильного, М. Терещенка.

„Життя й Революція“ подає кращі твори з української та
чужоземної літератури.

„Життя й Революція“ містить критичні огляди поточної
української й чужоземної літератури.

„Життя й Революція“ освітлює питання образотворчого, те-
атральн. і кінематографічн. мистецтва.

„Життя й Революція“ відгукується на головніше з політич-
но-економ. і науково-технічн. питань.

Протягом 1928 року річні передплатники

„Життя й Революція“ ОДЕРЖАТЬ **БЕЗПЛАТНО:**

1) „Альбом сучасних українських письменників Радянської
України“ (36 портретів); 2) „Альманах сучасної західної
літератури“ (10 арк.).

ПЕРЕДПЛАТА НА ЖУРНАЛ:

На 1 міс. — крб. 85 коп.		На 6 міс. 4 крб. 25 коп.
„ 3 „ 2 „ 50 „		„ 12 „ 8 „ — „

Окреме число 1 крб.

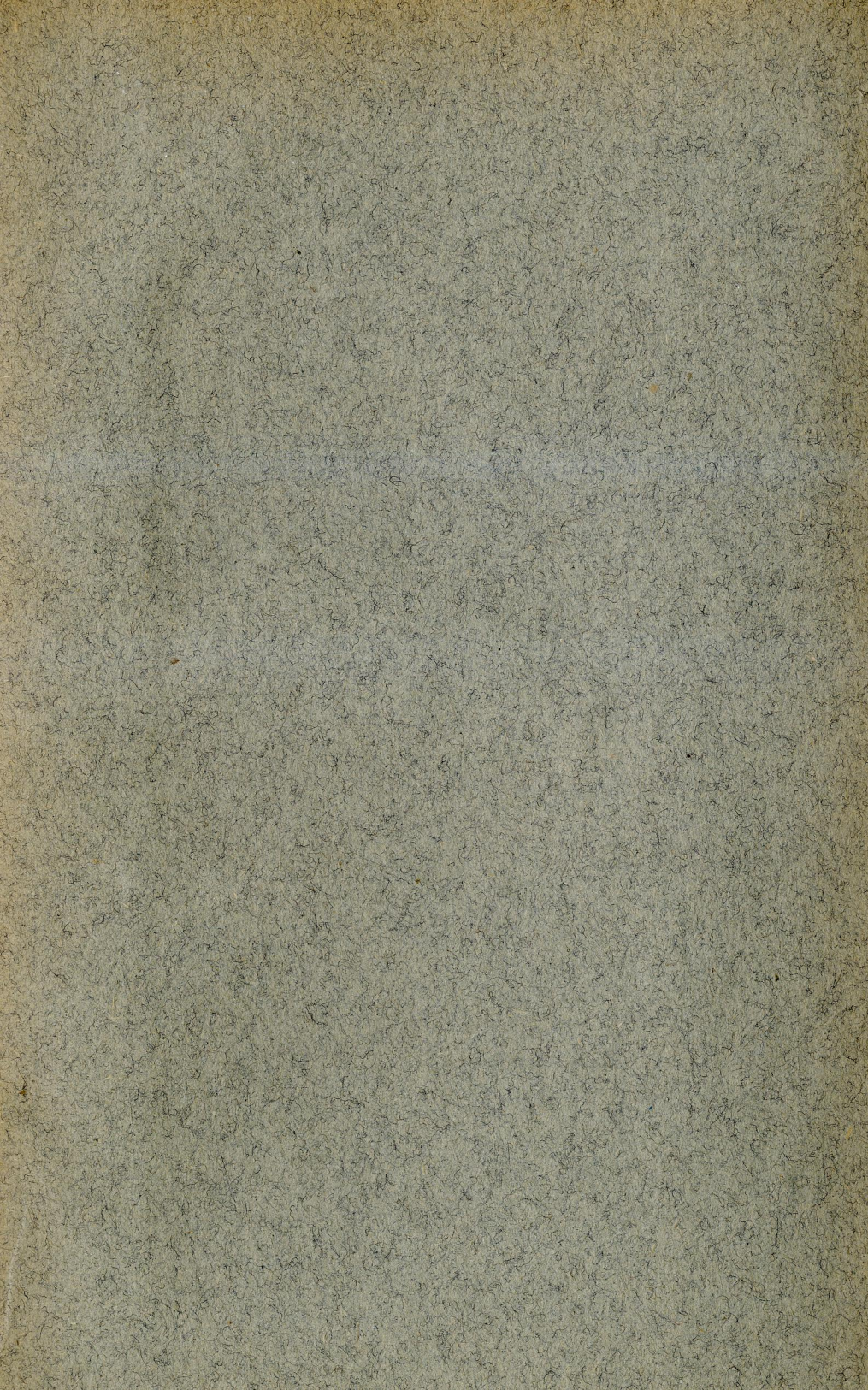
Передплата за кордон на рік 5 дол.

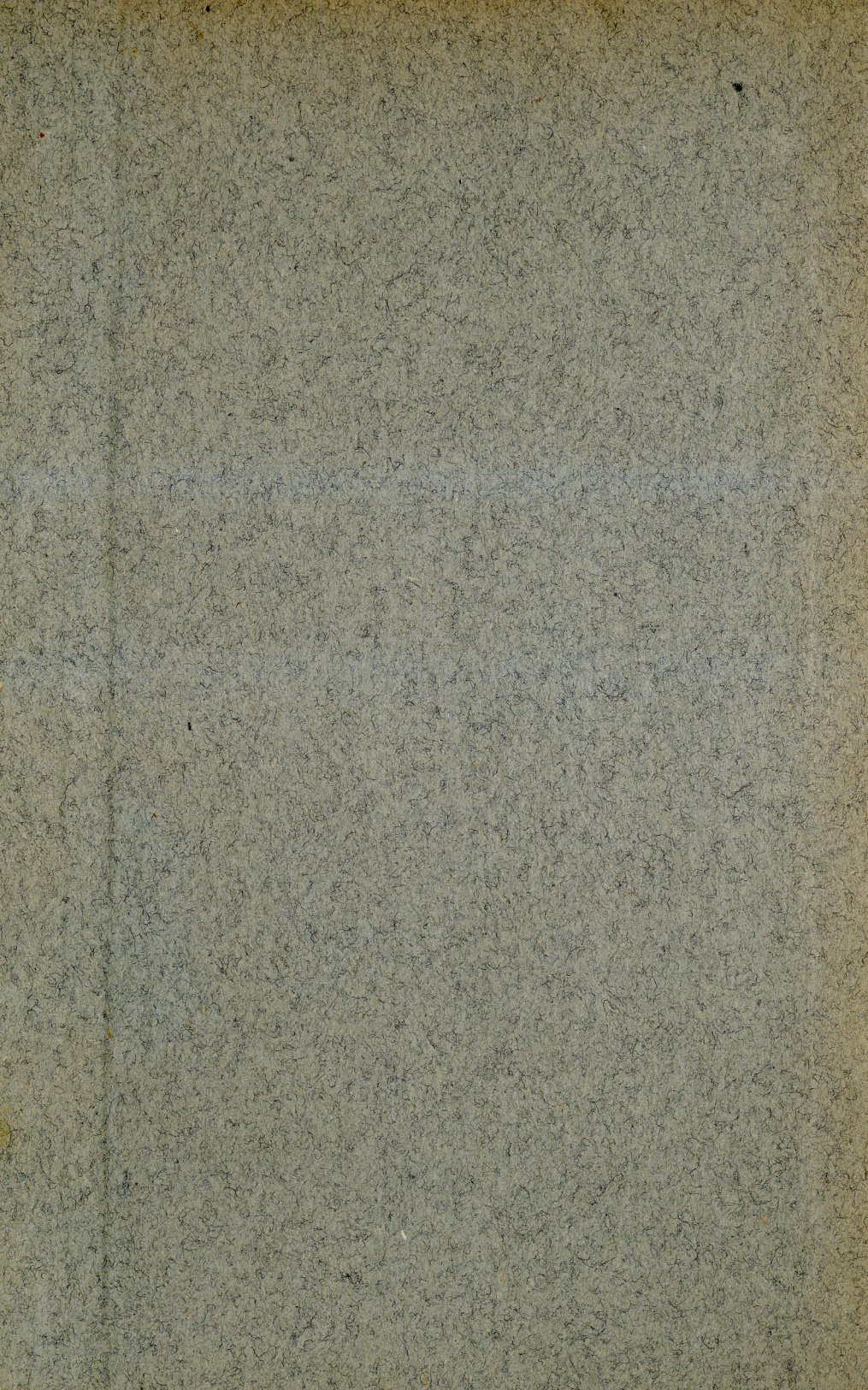
Річні передплатники можуть вносити передплату в кілька
строків, а саме: при передплаті 4 крб., до 15 квітня 2 крб.,
до 15 липня 2 крб.

Адреса редакції та контори: Київ, вул. К. Маркса 2.

ПЕРЕДПЛАТА ПРИЙМАЄТЬСЯ ПО ВСІХ ФІЛІЯХ ДЕРЖАВНОГО
ВИДАВНИЦТВА УКРАЇНИ, ЗОКРЕМА

Київська філія Д. В. У. — вул. Карла Маркса 2.





БІБЛІОТЕКА

1107 / 1928
I

Ж 5:876

1928 1

1779
5
28