

БІБЛІОТЕКА

Ж

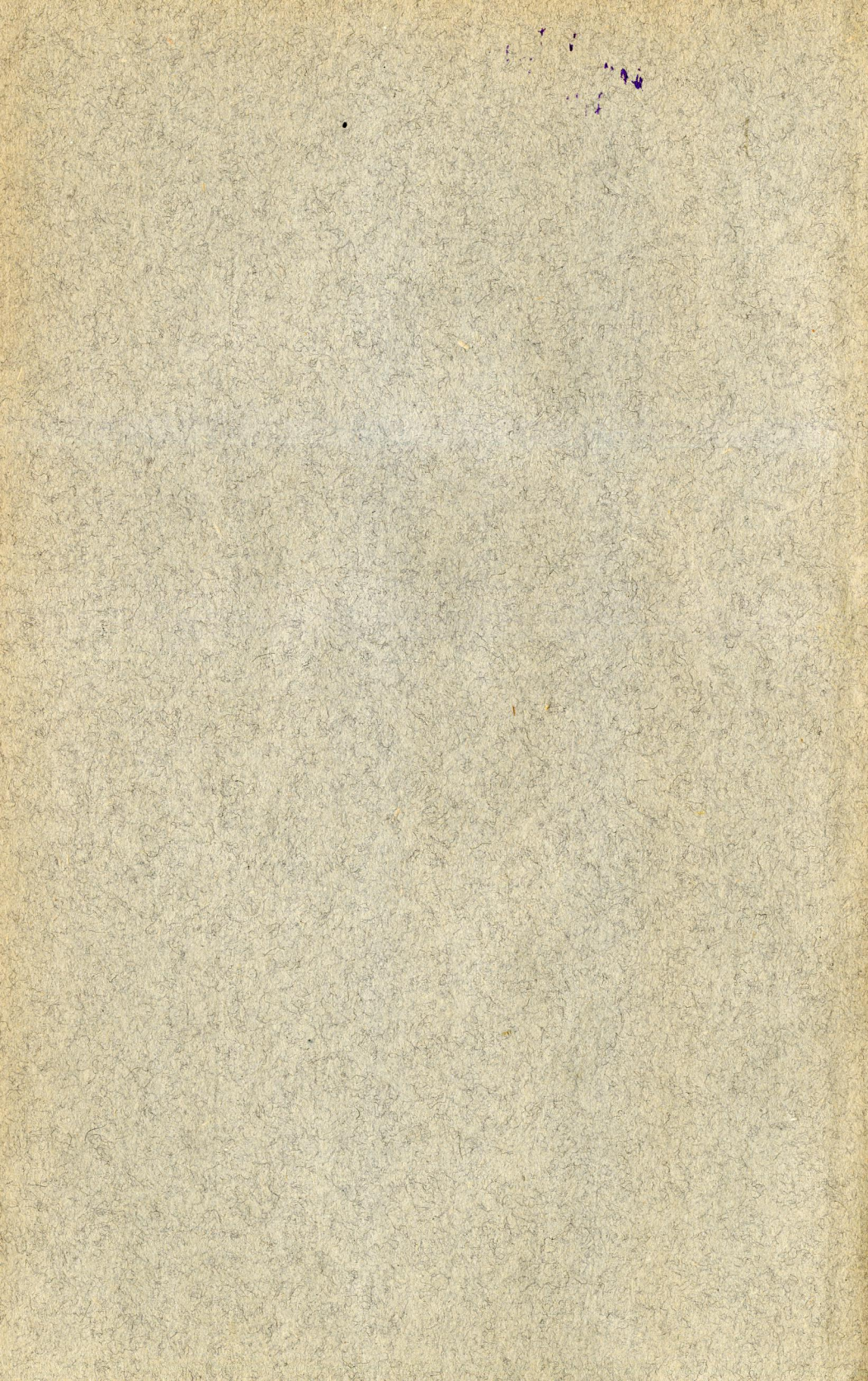
5.876

1928

7

БІБЛІОТЕКА
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА
ІМЕНІ
ШЕВЧЕНКА
У ЛЬВОВІ.

Ч. — 17619 / 1928, VII



04. 17619
Книжка VII

(NN 01)
Липень, 1928

№ 4
Рад. 17
дан. 114
8/11/502.

ЖИТТЯ Й РЕВОЛЮЦІЯ

МІСЯЧНИК

В. Сосюра. Сад. І. Микитенко. Торт. П. Филипович. Гурзуф. Б. Антоненко-Давидович. Печатка. О. Лан. Буде. Я. Лебідь. Весельчанські будні. М. Рильський. Сашко. Ш. Андерсон. Усі враз. М. Багданович. Межі. Сонет.

Б. Якубський. Творчий шлях поета. Я. Савченко. Вертер із партійним квитком. М. Драй-Хмара. Поет білоруського відродження. Г. Майфет. Критик цивілізації. В. Хмурий. Анатоль Петрицький. Я. Юрмас. До біографії М. Д. Леонтовича.

Нотатки: О. Озеров. Журнал „Кіно“. І. Миронець. Трагічна постать.

Бібліографія.

Нові українські письменники за 1927 р.

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

ЖИТТЯ Й РЕВОЛЮЦІЯ

МІСЯЧНИК

КНИЖКА VII, ЛИПЕНЬ 1928

ВИДАННЯ РІК ЧЕТВЕРТИЙ

17619



ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

Бібліографічний опис та шифри
для бібліотечних каталогів на цю
книгу вміщено в „Літописі Україн-
ського Друку“ та „Мартковому репер-
туарі“ Української Книжкової Палати.

Львівська державна
наукова бібліотека
№ 0770624

Київський Окріт № 710.
Держ. Трест „Київ-Друк“,
1-ша фото-літо-друкарня.
Замовлення № 2896—3000.

С а д.

В огні нестримної навали
рубали, різали наш сад...
А ми дивилися назад
і за минулим сумували.

Руками власними тюрму
творили ми собі одвічну.
О, будьте прокляті, кому
назад повернуті обличчя!

Брати нас брали на штики
за слово, правдою повите.
Ви-ж розумієте? Віки
не знали ми, чиї ми діти!

Хтось застромив у серце шило
в чеканні марному весни...
В саду розкішному лишилися
одні пеньки та бур'яни...

Кати на струни наші жили
тягли із рук, як сон, блідих...
І з нас співців собі купили,
щоб грали їм на струнах тих.

Ми йшли кривавими стежками,
нам, тільки снівсья волі звук.
І похоронно над полями
кричав і плакав чорний крук.

Він нам кричав про волі гнів,
щоб ми повстали, захотіли!..
Йі кривавий дзюб об струни-жили
в безкраїм розпачі точив...

Коли-ж приходили раби,
володарям на струнах грати,
серця не тисло від журби,
і не обурювали грати.

А струни плакали... Не в бій,—
вони нас кликали в утому...
Та от прийшов співець новий
і в струни вдарив по новому...
І ми здрігнули!.. Душі громом
залив музичний буревій,

що мчав, мов рокоти ріки,
що рветься в даль крізь піну шалу!..
І зацвіли старі пеньки,
і бур'яни травою стали.

Це в день було, коли цей спів
так схвилював серця всім хорі,
а уночі вже сад шумів,
і крізь гілля сміялись зорі...
Так несподівано і скоро
наш сад повстав і зашумів.

Його рубали, а він ріс!
На місці зрубаного дуба
росли нові, і навіть хмиз
угору дерся!.. Краю любий,

ми дочекалися весни,
ми вже підходимо до брами.
Це ти той сад, о, краю мій,
колись порубаний катами.
Над золотими берегами
ти знов шумиш, такий рясний.

Володимир Сосюра.



Торт.

Мудрі латинці вигадали прислів'я: «De gustibus non est disputandum». Дурниці! Не можна сперечатися про смаки, бо що, мовляв, одному до вподоби, те іншому може й ніяк не смакує? Та хіба-ж не довів геніальний Айнштайн, що не тільки закони Ньютона, а й це латинське прислів'я також підлягає відносності? Так. Нічого не можна приймати на віру, бо ось така річ, як хоч-би й торт, чудовий витвір кондитора, він перший заперечує наведене прислів'я.

Скажіть-бо: хто не любить торта? Хіба ви можете байдуже на нього дивитись? Ні. Ви не можете. Чому, скажіть, проходячи повз вітрину державного тресту солодких виробів, ви раптом зупиняєтесь? Не відповідайте! Це ясно. Це зупинив вас торт. Великий і круглий, він лежить на кришталевій полиці в райдугах бемського скла, сховавши своє пахуче, пухке черево в білу, рожеву або золотисту шабатуру. На вас дивиться тільки його ніжне кремове обличчя з тонкими, як фантазія, рисами. Вони міняються вам перед очима. Хвилина, друга,—ви ще змагаєтесь, як справжній стоїк. А далі—безсилю опускаєте ліву руку з портфелем, а права підіймається вам надхненно, наче справді вона уже тримає ніж справедливості і збирається розділити ним крихке тіло торта на рівні частини: собі, дружині, гостеві, його дружині й дітям.

Не крийтеся-же! Ви любите попоїсти чогось смачного, а від торту й поготів ви не відмовитесь. А тепер, коли ви майже відкрили нам вашу багатогранну душу і, мов ту урну для коштовної оливи, сповнили її бажанням, ви не відмовитесь вислухати коротеньку історію одного торта.

Був неприємний 19... рік. Саме тоді по тротуарах цокали дерев'яшки, хоч на бульварах дерева давно пожовкли і сипали вже золотим листям. Здається, це єдине, що було тоді в місті золотого. Бо тих, що носили золоті наплічники, вже не було, а решта ходили ще в лантухах і згаданих дерев'яшках, і навіть молоді, збираючись під вінець, віддавали данину цій бойовій моді, як про це сказано в пісні:

Ужасно шумно в доме Шнеерзона...

Тепле дихання Неп'и ще тільки ледь проносилося в повітрі й не могло зогріти всіх. Та виховані героїчною епохою військового комунізму ми

навчилися були цінувати реальний сухар, міцні дерев'яшки і добрий сірий лантух вище від ефемерного тарту, незручного «кантесу» і невловимого креп-д'ашину, що ними тепер ви тішите свої очі. Я хочу сказати, що ми були голодні, як два коні,—я і мій друг, Антон Гвоздь.

Я щасливий тим, що можу сказати: Антон Гвоздь—мій друг. Щасливий, бо з нього була незвичайна людина. Ніколи я не знав, і ніхто-б не міг узнати, коли саме він казав правду. Одначе, й ніхто на цілому світі не міг-би закинути моєму другові, що він десь, колись збрехав, а саме—отам-то й тоді-то—збрехав, хоч на макове зерно. Ні, рішуче ніхто не міг цього зробити! Бо очі й борода мого друга, яку він міг за тиждень відпускати на 2½ дюйми, завжди вас переконували. Його очі суворо проймали вас, чорна борода остаточно відкидала будь-які сумніви. Розповівши якусь неймовірну історію, він дивився на вас з таким виглядом, від якого вам ставало радісно на душі, хоч-би як перед тим ви були засмучені. І коли ви, сплеснувши руками, вигукували: «От! Ну, ти-ж дивися! Яке!»—то він у свою чергу відповідав: «Да, це прямо аж невдобно слухать...»—ніби цю історію розповів не він, а ви сами. Тоді він починав над вами реготатися, і вам ставало страшенно ніяково, що ви зморозили таку дурницю.

Ех, Антон Гвоздь, Антон Гвоздь. Де ти? І що з тобою сталося? Я переконаний, що твоє місце на верхів'ях слави. Бо хто з наших товаришів може похвалитися, що має твою фантазію? Але краще розповідати спокійно.

Нам було доручено: зібрати кошти на їдальню для голодних дітей. Зібрати кошти! Легко сказати, але ми сами хотіли їсти не згірш від дітей. Антон, принаймні, крім якоїсь дурниці з макухи, нічого не мав у роті ще від того дня, як ми одержали це складне доручення. Прошло вже днів з п'ять. До кінця терміну лишалось два дні, бо нам було дано тільки тиждень.

— Розгорни ініціативу, вигайдай, зроби що хочеш, нарешті, влаштуй спектакль, а гроші щоб нам були.

Так сказали Антону в Комітеті Допомоги.

Словом, гроші на післязавтра були потрібні, як недавня перемога під Перекопом. Отже місто, що в ньому ми тоді жили й діяли, мусило за два дні виявити найбільшу свідомість, велике почуття громадського революційного обов'язку. Воно мусило накидати нам добру торбу мільйонів і інших астрономічних «дэньзнаків» тих дивних років. Ми не мали жодних сумнівів що-до високого ступня свідомості наших громадян. Але спосіб, яким її збудити! Про це власне тільки й ходило.

До мого плану мій друг поставився надто скептично. Признаюся—він просто засміяв його.

— Хе,—сказав він.—От план! Та це не план, а... фур'єризм, коли хочеш наукового визначення твоєї нездатності. Придумав...

— А чим-же він нездатний?—спитав я.

— Він не сурйозний.

— Не сурйозний? Чому-ж він не сурйозний? А що на твою думку значить сурйозний план?

Гвоздь подивився на мене з відвертим призириством.

— Треба мати хоч крихту отут (він показав пальцем на лоб). Фантазії, хоч на копійку. Инакше діти їстимуть такий непридатний до вжитку харч, як твої плани. А що твоїм планом не будеш ситий, то дітей чекають муки голоду.

— Не сердься, друже,—відповів я з єхидством.—Бо й сам ти не можеш сказати, що-ж таке сурйозний план.

— Я? Не можу? Я? Цеб-то я не знаю, що таке...

Він з обуренням замовчав, а через хвилину кинув:

— За сурйозний план ми вважаємо такий план, який дасть гроші, а не комбінації з пальців. Пойняв?

— Гм. Не зовсім.

— Дурень, положим, цього й не розуміє. Треба базуватися на інтересі самих громадян. А дурень, як ось ти в даному разі, буде пропонувати замість того гру на їхніх духових якостях.

Словом—я пропонував зворушити місто палким, щирим, вогненим закликem: «Все на допомогу дітям». І ось цей мій план (збори, урочиста промова) Антон Гвоздь жорстоко засміяв.

Тоді я теж посміхнувся і кинув на нього убійчий погляд:

— Маючи таких мудреців, як Антон Гвоздь, революція, одначе, може бути спокійна. Бо вони саме й придумають те, що треба. Побачимо-ж. Я принаймні більше не втручаюся,—сказав я ображено і, впавши на ліжко, одвернувся до стіни.

Гвоздь посвистів біля вікна якогось військового марша, проспівав один куплет «Ужасно шумно...» і, не сказавши більше ні слова, вийшов з кімнати.

* * *

Я заснув. Соромно признатися, але голова мені відмовилася далі працювати. Я перебрав усі плани, які тільки може придумати людський глузд. Були хвилини, коли мені з'являлася майже геніяльна думка. Але крізь сон, що почав уже бороти мене, проступала Антонова борода й стирала мої думки недбало й скептично. Потім почали ввижатися зовсім уже позапланові картини. Мов крізь серпанок, побачив я свого друга верхи в часи минулих походів і відступів. Підвівшись на стременах, він сідає на задню луку свого розгойданого сідла й дає коневі на волю. Кінь

крокує ритмічно, помахуючи вороною гривною. Антон озирається на товаришів, від яких він навмисне трошки одбився, і виймає з чобота загризнений кавалок теслярського олівця. Що він робитиме? Ага, я знаю. Це він вивчає абетку. Схилившись над ремінем сидіння, ще теплого й вохкого від його збитого й розпареного тіла, Антон Гвоздь опирається лівою рукою об передню луку, а правою креслить на середині сидла назву Царинської газети:

Салдат рыволюції.

Креслить він її дуже довго, закреслює і знову креслить. Йому незручно сидіти, але він забуває за все і в такій непристойній позі їде цілу верству. Він страшенно впертий, цей колишній коваль, а тепер командир ескадрону, Антон Гвоздь. Чоло йому збіглося зморшками і в рівчачках стоїть творчий піт. Він починає всміхатися. Може він придумав «сурйозний план» і креслить його на реміні сидла?.. Так і є! Він щось придумав, а тому я можу тепер остаточно заснути...

І я спокійно заснув, захропив і засвистів так, наче жодного обов'язку не висіло наді мною ні в вигляді Дамоклового меча, ні в вигляді дитячої колонії, що голодна чекає на післязавтра грошей.

* * *

Я вийшов на вулицю, коли вже зовсім почало смеркати. Вогкий вітер ударив мені в лице, побіг по спині, засіяв пшоном мої відкриті груди. І я знову взявся серйозно думати. Так я дійшов до будинку колишньої гімназії. Тут я мимохіть зупинився: мою увагу спинили вогники, що спалахнули в заграєвних вінках. Я підійшов ближче. Ні, я мабуть помилився. Але ось знову чвіркає вогник і вириває з напівтемряви залі Антонову бороду. Так! Не може бути сумніву. Мій друг стоїть посеред залі—біля нього ще двоє незнайомих мені людей. Вони блискають «зажигалками» і обдивляються залю. Що це може значити?

Я підходжу до дверей і налягаю на них плечем. Двері відчиняються, я входжу в коридор, а звідти напонацки проходжу до залі.

— Антошо,—кличу я свого друга не дуже сміливо.—Ти тут, Антошо? Можна мені увійти?

— Заходь, заходь,—весело обзивається він.—Подивись, яка прекрасна зала для танцюльки. Як ти думаєш?

— Для якої танцюльки?—питаю я, нічого не розуміючи. Але Антон не відповідає мені й звертається до чоловіка, що стоїть поруч нього:

— Так кажете, що тут була колись гімназичецька церква?

— Да, була. Все було колись. Була й церква,—Зідхає чоловік.

— А після того, що було?

— Та всього було за революцію. І клуб почали були, і так і далі.

— Ну, от, а ви кажете невдобно. Чудово! Ходім, друже.—Антон повертається до мене, і ми разом виходимо з помешкання.

Ми йдемо якийсь час мовчки. Антон насвистує марша, а я думаю: що це все має значити? Раптом він зупинився посеред вулиці й весело, непереможно, голосно заіржав.

— Що тобі, Антошо? Боже мій, що тобі подіялось?—скрикнув я, не знаючи, як зупинити цей регіт, від якого я боявся, що мій друг розколеться на шматки.

— Нічого! Нічого, братишечко! Ходім додому, і ти все визнаєш, навіть більше, ніж тобі годиться знати.

Я слухняно побіг за ним.

Ми увійшли в свою кімнату, засвітили олійничок (незабутній! де ти тепер?). Антон почав говорити надхненно й радісно.

* * *

— Братишечко! Було колись урем'я, до війни, до революції. Конешно, зголодався тепер народ, невдобно мені говорити. Ну, я згадю. Приїхали ми в город із Никоном, з ковалем. Я ще за підмайстеря був. Приїхали заліза купити на ход. Кували ми тоді ход Максиму Ширінці, путній ход, двадцять вісім карбованців без ящика. І от іду я по вулиці, а база в мене економічеська сам знаєш яка. Іду собі. Дивлюсь на вікна. І тут перед очима кандітурська. Став я, сили мені не вистачає. Лежить на вікні колесо без шпиць, під конфект розмальоване, і таке, що очі в нього пружнуть. А що вже з душею робиться, то про це не будемо говорити. Ну що, думаю, як-би його покуштувати! Трудно мені було побороти апетит. Заходжу я в кандітурську, виймаю 5 карбованців ковалевих—саме на дві шини дав. Почім, питаю, оця штука? А баришня дивиться на мене, бачить гроші. «Рубіль двадцять»,—каже. «Рубіль двадцять? Пустяк»,—кажу. «Дайте попробувать».—«Недзя, каже, починає, а єсть початое. Звольте». І ножиком-чик, подає мені скибочку, тоненьку, як п'ятак. Поклав я на язик, а воно, як дим, і розтало. Ну, до чого, друже мій, смачне! Виріс, революцію пройшов, а не забув. Питає мене баришня: «Ну, что-ж, завернуть торт?» А, так воно, думаю, торт. Не дивно-ж, що воно таке й смачне. «Ні,—кажу,—не треба. Не наравиться». Повернувся і вийшов.

Антоша знову заіржав, як на вулиці.

— Аж самому невдобно. Вийшов. Та ходу—по залізо. Прийшов,—Никон чекає мене і лається.

Я вислухав мого друга терпляче. Потім сказав:

— Я гадав, що ти щось придумав, а ти дурниці згадуєш. Торт... Навіть смішно.

— Почекай, — закричав Антон. — Почекай-же! Тепер у нас народ, можна сказати, ячкашу їсть і не мечтає. Та це тільки здається, що не мечтає. Насправді це зовсім не так. Бо як подумати за людську душу, то для неї торт, як-би тільки він був...

— Торт? Тепер?

Я зареготав не згірше від самого Антона.

— Ха-ха! Тут діти з голоду мруть, грошей на ячкашу треба, а він— торт.

— Да! Торт. Іменно, щоб ти знав, що торт! Слухай-же. В тій залі позавтрьому буде танцюлька. Публіка приходить повеселитись на «танці до утра» після перемоги на військовому фронті. Ми оголошуємо зарані грандіозну американську латарею. Великими літератами на ахвішах стоїть: між іншими штуками буде виграно ТОРТ. Поспішайте скоштувати! Я тобі говорю, я, Антон Гвоздь, ти побачиш, що значить чело́вече́цька душа. І що таке гіпнаті́чецький торт. От тобі план.

— Так, але де взяти торт?

— Буде, Я вже домовився. В місті зберігся майстер... А матеріял дістану я. Торт буде.

Що я міг відповісти? Я сумно впустив голову. Мені здалося, що мій друг занедужав.

— Торт?—спитав я тихо.—Антошо, лягай спати. Ранком видніше буде. А то ти договоришся ще до чогось.

Та Антоша й не думав спати. Він сказав, що зустрів тут, у місті, бойового товариша свого, Андрія Ключку, командира полка з Царицинського фронту, і зараз іде порадитись ще з ним. Той йому допоможе, коли я не здатний ні на що. Той притягне публіку, і сам перший візьме участь у розиграші.

* * *

Минула ніч. Минув день, день шаленої підготовки. Сліпо, не думаючи, я підкорився Антоші. Я робив усе, що він мені наказував. Зрештою, не лишилося вибору. Завтра ми мусимо мати гроші.

І от настає вечір. Я тільки-но повернувся з тієї проклятої залі, де завтра буде «танцюлька» і розиграш мітичного торта. Стомлений прибиранням залі, я ледве пересуваю ноги.

Відчиняю двері, входжу в кімнату і що це я бачу на столі? Ні, що це виграє там злотистим, зеленим, червоним кольором? Це велика, кругла шабатура, і в ній—торт. Антоша стоїть біля нього і всміхається в бороду.

— Не підходь,—каже він.

— Чому не підходь? Як це не підходь, коли...

— Не підходь, кажу. Дивись здалеку, не ближче трьох шагов.—І він серйозно кладе біля себе нагана.

— Антошо! Так я-ж хочу помацати.

— Хе! Много вас таких. Помацати. Зроби, а потім своє і мацай.

З цими словами він одмикає свого чемайдана, обережно спускає в нього шабатуру з тортом і два рази повертає ключ, і той ключ потім кладе собі в кешеню. Я не можу поворухнутися...

В цю хвилю в кімнату входить Ключка.

— Здоров, Ключко,—гукає йому назустріч мій друг.—Все готове! Бажаю тобі першому виграти.—Він ще раз одмикає чемайдана і показує нам від столу торт.

Ми стоїмо з Ключкою приголомшені. Нас немає. Ми—це саме бажання, подив, захват, нетерпіння. Але Антоша не дозволяє нам довго милуватися з цього дивного витвору невідомого нам майстра. Він знову, і вже остаточно, замикає торт в чемайдан. Я тільки бачу, як хлюпнула кришка над ніжною, блідо-рожевою поверхнею торта й заховала від нас його чудові рельєфні рубчики з білого та з червоного цукру, немов канти на дорогому матеріалі командирських штанів.

Ключка стоїть безмовний. Очі йому горять упертим вогнем.

— Гвоздь!—каже він.—Я граю! Хай там що, а виграє хтось із наших, коли не я сам. Нічого годувати тортом міщанство.

Антон урочисто відповідає:

— Хто платить на латарей, всяк має право виграти.

Тоді я підходжу до нього і з почуттям глибокої поваги й любови тисну його в обіймах.

Ключка повертається на закаблуках, дзенькає і починає схвильовано ходити по кімнаті. Від нетерплячки він аж здригається в плечах. Його кудлата голова вперто хоче виграти.

Ми знову забули з Антоном, що майже нічого, крім макухи, не їли.

* * *

Я не міг заснути. Три години я промучився, немов на гарячих вугіллях. Антон нічого не хотів розповідати. Він лежав нероздягнений на ліжку, тихо насвистував і на всі мої запитання відповідав:

— Завтра, друже. Завтра, як кінчиться вся історія.

Нарешті він заснув.

Тоді я тихо, мов тінь, підвівся з свого місця. Чоботи я навмисне скинув, ще як лягав спати. На самих пальцях я пройшов кімнату, підліз до чемайдана. Дихання мені перервалося. Серце калатало неможливо голосно. Я приклав до чемайдана вухо, немов я міг там щось почути. Та я нічого не почув. Звідти відповідала мертва таємниця. Тоді я озирнувся на ліжку і став поволі підіймати чемайдана. Дивно! Він здався мені

страшенно тяжким. Тим часом я-ж знаю, що крім торта в ньому є тільки повітря—більш нічого. Може мені здалося? Треба перевірити. Я знову взявся за чемайдана. Але в цю мить Антоша рвонув голову з подушки:

— Назад! Застрело на місці!

Я відскочив до столу й мимохіть зняв руки до гори.

— Та чого ти? Хіба я беру, чи що? Ну, хотів попробувати, яке воно, — чи важке.

— Гляди, щоб земля тобі не була важка. Лягай!

Я ліг. І якось, ніби в воду впав. Заснув. Спав до другого дня. До обід, після обід, майже до вечора.

* * *

Коли я встав, Антоша сидів уже коло столу і щось підраховував на клапті грубого синього паперу. Я подивився на нього тупо, щось пригадуючи. Я ніби спав три доби підряд. Нарешті, я пригадав. Але чому це в кімнаті темно? Що це, ранок? Вечір?

— Друзе, що ти робиш?—спитав я згодом.

— Я підраховую, скільки приблизно ми зберемо,—відповів він так, ніби між нами нічого не трапилось.

«Ну добре»,—подумав я.

— А що це, Антошо,—ранок, чи вечір?

— Який ранок? Вечір, братишко. Взувайся, будемо йти.

За півгодини ми вийшли. Антон сам ніс чемайдана з тортом і при тому вдавав, що він легкий, як пір'їна. Уже перед самим будинком колишньої гімназії, він узяв мене за плече вільною рукою і тихо сказав:

— Ти будеш при мені, як член комісії. Та гляди, щоб на лиці в тебе не було якого метафізичецького виразу, як придивишся до торта.

Я, не роздумуючи, кивнув головою і ми увійшли в будинок.

Публіка почала збиратися. Командир Ключка виконав свою обіцянку—прислав музикантів. Войовничі сурми наповнювали помешкання важким трепетом. Стільці швидко вкривалися людьми, жінками в нових строях, від яких ми так поодвикали, мужчинами в піджаках, молоддю і навіть старими. Я помітив, що на дверях перевіряють квитки.

— А кому будуть гроші за квитки?—спитав я мого друга. Він глянув на мене, як на безнадійного.

— Як? Ти не догадуєшся? Ми перекажемо їх телеграфом за кордон генералу Врангелю. Але що там тих грошей? Головне—торт.

Більше я нічого не питав. У залі згустилося повітря. Галас і гамір зростали що хвилини. Люди квітли в шумі й звуках маршів. Щоби їм наливалися кров'ю. В очах перебігали вогники. Пахло вже пудрою, навіть іще гостріше—одеколоном, духами, весною, нарешті, чорт забори! І влившись у цю схвильовану юрбу, я ще раз і ще раз сказав собі: Антон

Гвоздь—це геній. Як приємно бачити ці обличчя, на яких горить нетерпіння.

Мені пригадується, що перед тим, як почати танки, хтось виступав, хтось співав і хтось декламував. Словом, це був таки справжній вечір. А потім ударила перша команда.

— Мазурка!

Заля стрепенулася, як від магнету. Хтось навіть вибіг на середину залі й закричав, розштовхуючи публіку:

— Назад! Круг! Круг! Ле кавайє ангаже во дам пур ля мазурка!

Антоша сидів у цю хвилю за лаштунками, на чемайдані з тортом і часто поглядав на годинника.

В залі загупали. Музика різнула мазура. Серця всім підстрибнули живим сріблом і за кілька хвилин помешкання гуло, стогнало і шкварило, ніби ніколи ці ноги не знали «дерев'яшок», а на таліях, що зараз кружляли й підсакували, ніколи не висіла сіра лантухова «мануфактура».

Вальс.

Краков'як.

Па-де-катр.

Коханочка.

Хіавата.

Па д'еспань.

— Ле дам ангаже во кавайє пур ля краков'як! Пур ля краков'як!— гукав розпорядник танців. Це був природній, справжній розпорядник танців. Його ніхто не обирав, він сам виринув з публіки і почав командувати. Спочатку в нього була чудова зачіска. Чуб йому блищав по обидва боки проділу, немов його було полаковано. Тепер він розтріпався, манишка трохи висмикнулася, камізолька взялася брижжами, але він літав по залі, як справжній арлекін.

— Пур ля венгерка! Пур ля чардаш! Пур ля бальний козачок!— гукав він до хрипоти, до саможертви.

Нарешті, публіка змокріла. Затомилася. Тоді Антоша когось прикликав і сказав:

— Перерва.

Той метнувся до залі. Піймав розпорядника. Розпорядник нахилив одне вухо.

— Медам! Граждане! Товариші! Перерва! Ассее ву! Перерва, сіль ву пле.

І саме в цей час прийшли військові. З лаштунки прибіг командир Ключка.

— Гвоздь! Де торг? Пора починати лотерею.

— Пора,—сказав Антоша і штовхнув мене ліктем.— Виходь на екстраду, оголошуй, як член комісії.

— Що оголошувати?

— Так і так, буде розиграш торта, редкость у такий час. Іди.

Я вийшов. Публіка сиділа вже на стільцях, які всяк собі приносив з коридору, з других кімнат. Передо мною сиділо море людей і хвилювалося білими хустиночками. Я обвів їх очима і почав:

— Товариші! Діти, безневинні—голодають. Зараз буде ко... (я хотів сказати комісія, але вимовив): буде ко ж н и й мати можливість узяти участь у розигранні торта...

— Торта!—прокотилось по залі.

— Ах...

— Так, торта,—ствердив я, дивлячись у сотні розширених очей, в сотні ротів, що розкрилися назустріч моїм словам.

— Торт буде розіграно зараз. І хто бажає виграти в такий час торт, редкость, будь ласка, приготуйте гроші. Торт зараз буде розіграно! Зараз...

Я не знав, що треба казати далі. Але я бачив, як від кожного мого слова розширені очі фосфорично блискали; як термометр загального настрою підстрибнув, нарешті, до найвищого порога. Тоді я ще раз сказав:

— Торт...

і нетерпляче оглянувся в той бік, звідки мав з'явитися Антоша.

Він з'явився. Спочатку з-за лаштунків впливали руки, що тримали коробку, потім увесь Гвоздь вийшов на естраду і урочисто, повагом проніс свій скарб до столу, що стояв посередині.

— Торт!—крикнули в перших рядах. І вся зала раптом заніміла. Скільки безумного бажання відбилосся тоді на обличчях! Чи пам'ятаєш ти, мій друже, Антон Гвоздь?

Ти сказав, подумавши дві секунди:

— Мільйон. Хто больше?

І перший-же ти поклав на стіл останній «деньзнак».

Хвилина проходить в мовчанні. Я давно зійшов зі сцени, сиджу між публікою і стежу за виразом твого бородатого обличчя.

— Не будемо губити дорогого часу,—кажеш ти через дві секунди.— Хто больше... Ра-аз...

— Мільйон сто...—чується голос.

— Мільйон сто двадцять п'ять...

— Мільйон тридцять,—закричали із двадцяти місць.

— Півтора! — крикнув командир Ключка.

І деньзнаки почали лягати на остіл пухкою купкою.

— Півтора!—голосуєш ти.—Ррр...

— Мільйон шістсот...

— ...сімсот...

— ...вісімсот...

— ...дев'ятсот...

— Два!

— Два сто!

— Два сто сімдесят п'ять...

— ...Двіста! Триста... П'ятсот...

— Три

— Ррр...

Друже! Ти надаремне ведеш це грізне «рр»... ніби хочеш сказати «раз». Ти не хочеш сказати «раз». Ти знаєш, що робиш.

Публіка почала забувати себе. Ті, хто спочатку тільки дивився нервово, вже давно посилають руки в кешені, в гаманці, в редикулі...

— П'ять!..

— Десять!..

— П'ятдесят!..

— Хто більше? Р-рр...

— Сімдесят п'ять!..

— Р-рр...

— Сто!!

— Р-р...

Ах, Антошо! Помру не забуду. Ти підкорив собі юрбу, ти забрав у неї всі «деньзнаки», що вона принесла з собою на «танцюльку». І коли ти побачив, що вже треба кінчати, ти гукнув:

— Сто мільйонів! Рр-аз! Д-д-ва...

Тоді вискочив розпорядчик танців, що приберіг останні сто тисяч, і блідий і мокрий ледве промовив:

— Сто мільйонів сімдесят п'ять тисяч...

— Сто мільйонів сімдесят п'ять тисяч,—кажеш ти, забираючи від нього гроші.—Рр-аз! Д-д-ва! Сто мільйонів сімдесят п'ять тисяч трр...

Публіка злилася в одну істоту. В одну муку. В одну тремтячу душу. Хтось стиснув мене за плече безумними пальцями...

— Невже три?? Невже він?? Ах! Води! Води!

(Хтось знепритомнів. Але ніхто не звертає уваги).

Розпорядник танців стоїть біліший від своєї манішки, на яку йому капає піт із підборіддя. Здається, він переможець.

Раптом підводиться Ключка.

— Сто мільйонів сто тисяч!

Публіка захлинається... Мені здається, що їй не стає повітря. Я від-

чуваю: як-що в Антоші щось не чисто, тут може статись трагедія. Юрба вже не юрба. Вона вже стоголовий звір. Він тяжко дихає, немов збираючись кинути на здобич. Розпорядник танців—їхній розпорядник. Але командир! Командир... Що він собі думає цей командир?

— Швидше! — кричить чийсь голос. — Швидше кінчайте! Чуєте? Ш-ш-видше, вам говорять!!!

— Трр...

— Стійте! Сто мільйонів сто двадцять п'ять тисяч,—стогне розпорядник танців і кладе останні двадцять п'ять на стіл.

Антоша зблід. Чого? Чого ти зблід? Віддавай швидче розпорядникові танців торт. Він його заслугував. Він виправ. Чого-ж ти тягнеш?

— Сто мільйонів сто п'ятдесят тисяч!—гука в цю хвилину Ключка і кидає на стіл свої двадцять п'ять—також останні.

Розпорядник падає на стілець, як труп.

Публіка дійшла останнього ступня. Як-що зараз торт дістанеться командирю Ключці, Антошу розірвуть. Я це відчуваю і підводжусь, наче мене підймає якась невідома сила. Антоша обводить очима залю.

— Р-р-аз!.. Д-два!! Трри!!!—гремить його сталевий голос.

Публіка зривається з місць. Божевільно простягає руки. Антоша згрібає гроші й сходить у залю, скакає через рампу. А командир Ключка вибігає на сцену і хапає в свої руки коробку.

— Бере!.. Бере!.. (Публіка зараз когось розірве).

Але командир Ключка не хапає, він справді бере, і так само, як і я, не зразу може її підняти. Йому горить обличчя! Ха! Він не може підняти... Торт такий важкий... І раптом командирове обличчя розпливається в неможливо широку посмішку. Він шукає очима Антошу.

— Гвоздь!—гукає він.—Скільки тут фунтів?

— Тридцять вісім,—відповідає Антоша.

— Макуха?—питає знову Ключка.

— Да, — відповідає Антоша.

— Яка?

— Обнаковенна. Свиріп'яна,—подає Антоша останню відповідь.

Тоді командир Ключка виймає з коробки макуху і, замахнувши над кудлатою головою своїми сильними руками, пускає її чим дуж у залю в прохід між рядків—по підлозі.

«Торт» падає, мов камінне колесо, котиться між рядів і гуркоче:

— Гур-гур-гур-гур...

Раптом публіка зрозуміла. Раптом вибухає велетенська електрична розрядка.

Стіни дрижать від реготу. Я боюсь, що вони впадуть на наші голови від цього стрясіння. Я шукаю Антошу.

— Що-ж тепер?

Антоша виходить наперед. Глянувши на нього, заля гремить ще дужче.

Тоді він кланяється самою бородою, немов каже:

«От! То-ж таке одколоть. Аж невдобно слухати». Ні, він каже инше:

— Громадяни! Товариші! Від імени Комітету дітей, дякуємо за...

— Торррт!—лягає заля.

Антоша зробив знак музикантам і страшенно ввічливо й поважно сказав:

— Дайош польку!..

* * *

Ах, мій любий Антоне!

Вогонь і Гвоздь.

Іван Микитенко.

Гурзуф.

Півдня п'яного задуха,
А від моря—легкий бриз.
В тихій пристані Гурзуфа
Ти струнка, мов кипарис

Угорі під небом синім
Сизу смугу провела
Вкрита лісом несходимим
І горбами скель Яйла.

Нижче, мов чудної птиці
Прямо в небо вільний лет—
Над дахами з черепиці
Білий-білий мінарет.

Там ліворуч Одаляри—
Пара горда і сумна,
Наче вічності примари
Із морського встали дна.

Генуезької фортеці
Сплять руїни кам'яні.
Хвиля плеще і сміється,
І качає нас в човні.

— Глянь, за нами випливають
Татарчата молоді,
То регочуть, то пірнають,
То хлюпочуться в воді.

Кинь тепер в морські глибини
На розвагу мідяків,—
Враз пірнуть, і в мить єдину
Буде здобич між зубів.

Чи не краще я умію—
У незнаній глибині
Душ чужих нудьгу і мрію
Ловлять думи мовчазні!

Ти поглянула і чари
Віють усміхом ясным.
Засміялись Одаляри
Під промінням золотим.

І ніхто мене не слуха,
Тільки радісно мені
В тихій пристані Гурзуфа
В золоті серпневі дні.

Мов журбу і сни немили,
Що в житті моїм були,
Деся навік одгородили
Гребні сивої Яйли.

Павло Филипович.

Печатка.

(Нотатки просвітянського агітатора).

З Андрієм Осадчим я познайомився за досить несподіваних обставин. Одного липневого ранку до маленького дому, де я прожив своє дитинство і юнацтво і саме оце тепер видряпувався на вищі щаблі свідомости, під'їхав автомобіль. Це була справжня сенсація. Адже в нашому повітовому місті не то що ніхто, навіть із найбагатіших купців, не мав свого власного автомобіля, а взагалі, автомобіль на вулиці—це було таке дивне видовисько, що про нього потім кілька днів охоче говорили місцеві й вуличні хлопчиська.

Моє життя досі текло по-повітовому зразково. Цієї весни я закінчив гімназію й готувався до університету. Розуміється, я зроду не їздив іще автомобілем; він був для мене такою далекою абстракцією, що я й не намагався ближче з ним обізнатись. Ішов шостий місяць лютневої революції, але мало що змінилось у спокійному, врівноваженому темпі життя нашого повітового міста: купці, як і колись, їздили фастонами, запряженими парою вороних рисаків, офіцери й директор гімназії їздили на візниках, а я ходив пішки.

І от увіть собі, що цей чистенький, чорний, з тьмяним відлиском автомобіль зупинився саме коло мого дому! З автомобіля вийшов худорлявий чоловік у кепці й робітничому піджаці і запитав у моєї матери, що саме поверталась із базару, нікого іншого, як мене. Розуміється, це страшенно вразило мою матір, а про наших уличних сусідів годі й говорити! Мене знали досі за доброго репетитора й тихого парубка, що вибивається в світ і колись таки дійде свого, але автомобіль перевернув мою репутацію шкереберть. Очі моїм сусідам, що виглядали майже з кожного вікна й хвіртки, були страшенно зацікавлені й навіть трохи стурбовані. За кілька хвилин коло автомобіля зібрався цілий натовп, немов допіру тут стався якийсь кримінальний злочин. Все це я чув і бачив із свого одчиненого вікна і спочатку зовсім був розгубився. Мій внутрішній стан не змінився й тоді, коли мати, оговтавшись і заспокоївшись (вона встигла обдивитись автомобіль і на власні очі переконатись, що там ніяких бомб і рушниць нема), привела цього чоловіка в кепці до моєї кімнати. Він був низенький на зріст з худими, запалими

щоками, зашпарований і, видимо, підточений уже сухотами, але на прочуд жвавий, веселий і симпатичний. З його лагідних блакитних очей, напівсхованих під скісними повіками й поголеного навколо рота не сходила усмішка... Він, перехняблюючись по-качиному з боку на бік, підійшов до мене й навіділ ляснув мене по долоні так, ніби ми з ним давним давно вже знайомі.

— Ну, товаришу Федоренко, збирайтесь! Їдьмо!

Те, що він був у робітничому піджаці й разом із тим звернувся до мене по українському, відповідно вплинуло на мене, але я все ще стояв спантеличений і не знав, на яку ступити. Коло дверей кімнати стояла моя мати, схрестивши руки, й знову перелякано дивилась на мене. (Ви пробачте їй це—я-ж був у неї одинак, а про мою діяльність у Просвіті й звязок з Українською Повітовою Радою вона зовсім нічого і не знала). Певно, в мене був тоді страшенно здивований вигляд, бо чоловік у робітничому піджаці ласкаво постукав мене по плечі й пояснив:

— Такий агітатор, а вдома маринується, трясця його матері!.. Та в нас, на цукроварні, аж кипить—подай українського промовця! Сьогодні-ж у нас мітинг. Ну, гайда, матері його ковінка! Ми сьогодні покажемо їм, сто чортів за пуп!..

Я зовсім не міг добрати, що то буде за мітинг і кому це їм ми маємо показати, але мене почали серйозно турбувати оці «трясці» й «пупи», що ними цей робітник щедро пересипав свою мову. Я знав, як це все могло вплинути на мою матір і, певно, вона вже гірко думає, що я потрапив до кепського товариства. Мені треба було, насамперед, якось утихомирити цього бентежного чоловіка й гаразд дізнатись, чого йому, власне, від мене треба, але я не знав, як це зробити. Від цього я ще більше зніяковів і єдине, на що я міг спромогтись в тому кумедному стані, це—я з хвилину безпорадно бігав очима по кімнаті, вибираючи, якого саме стільця дати гостеві, і, з кінцем, присунув йому більш-менш певного що-до пружин і ніжок—старомодного фотеля. Ви не дивуйтесь цьому: після того, як умер мій батько, що служив за діловода в повітовому суді, в нашому домі, крім моїх небагатьох книжок та одягу, не з'явилося ні одної нової речі. Поволі все зуживалось, втрачало всяку придатність і його давно-б уже слід було кудись викинути, але моя мати цупко держалась старих, нікудишніх речей, як колись батько—свого звання «колежського регістратора». На наших речах лежала якась печать «колежського регістратора» і вони без потреби й мети терпляче тягнули своє життєве тягло. Отже всі ці стільці й фотелі стояли по кімнатах, таки справді, «для мебелі». На них було небезпечно сідати й кожної хвилини вони могли скомпромітувати мене. Я побоювався навіть і за цього фотеля, але, на щастя, гість махнув рукою й закашлявся. Він таки добре

розбухикався. Я подав йому води, а моя мати насупилась: без сумніву вона гадала, що такий кашель може бути не інакше, як від перепюю.

— ... Ат, сучого сина! Та що там ви зо мною маніжиться?.. Під три чорти!.. Ну—ніколи!

Він сказав це так рішуче, що я не міг уже його допитуватись чи заперечувати. Я одяг свою новеньку студентську тужурку з синіми петличками, такий-же новий студентський кашкет і слухняно подався за ним на вулицю.

Я вкрай спантеличився і не знав, як його треба матися, коли ми спорохнявілими патріархальними східцями нашого дому зійшли до автомобіля. На мене звідусіль дивились очі сусідів і навіть начальник пошти, цей єдиний представник вищого повітового світу на нашій улиці, що саме на той час, не поспішаючи, йшов до своєї пошти, зважив за потрібне зупинитись. Я поважно застібнув на своїй тужурці блискучі гудзики з золотими орлами й удавав, що зовсім не помічаю того нічого. Я дивився на м'яке порожнє місце в автомобілі, де я оце зараз маю сидіти, але в той-же час я відчував на собі багато здивованих, вражених, цікавих і заздрісних очей, що дивились були так тільки на приїжджого архієрея, коли він сідав у свій ридван. Я сміливо і якомога твердіше ступив на автомобільну ступійку, ніби це мені не первина і взагалі ні по чому, але... Тут трапився невеличкий скандал: мій гість чогось затримався коло шофера, а я смикнув автомобільну клямку, але, леле, дверцята не одчинялись. Я зашарився і нервово сіпонував кляту клямку вдруге, втретє... Дверцята так само не подавались.. Мій стан був одчайдушний: адже за кожним моїм рухом пильно стежили довкола. З моєї невдачі зрадів уже де-хте в натовпі, і я навіть почув чийсь глузливий голосок:

— Ич, студент, а в автомобілі не вмiє їздити!..

Мені було так соромно, що я вже волів-би краще шугнути мерщій назад до своєї кімнати, аніж безпорадно стояти перед зачиненими дверцятами, але тут від шофера до мене ступив цей робітничий піджак із сухотною добродушною усмішкою і привітно кивнув мені головою:

— Чого-ж ви не сідаєте? Ну, рушаймо!

Він метко одчинив дверцята, легенько штовхнув мене під лікоть і ми посідали. Автомобіль заричав, засмердів бензиною всю нашу невеличку вулицю і від нього врозтіч розсипалися навісні вуличні зіваки. Під галаси та крики дітвори ми рушили. Серед того гамору я почув на останнє десь із пішохода чийсь поважний літній голос:

— Смотріте, як Федоренку повезло: на автомобіле, а?..

Ми мчали через наше повітове місто, збиваючи позад себе хмари куряви й диму. Чоловік у робітничому піджаці вільно розвалився на своєму сидінні і стомлено поклав на дверцята руку. Вітер, що летів нам

назустріч, забивав у роті слова й говорити було важко. Через те мій сусіда мовчав, а я тільки тепер почав остаточно оговтуватись.

Цей мій сусіда в робітничому піджаці й заялозаний кепці і був Андрій Осадчий. Виявилось, що він чув мою промову на просвітянському концерті в Тростянці, куди я спеціально їздив з доручення повітової Прогресивної, і вона справила на нього досить приємне враження.

— Ви говорите—ну чисто, як Порш (я був у квітні на Національному Конгресі в Києві), тільки що у вас тенор,—слабше виходить, як у нього.

Тоді ще мене не спокушали всякі партії, і ім'я Порша важило для мене не більше за прізвище самого Осадчого, але — Київ і Національний Конгрес приємно залоскотали моє шанолубство. Я, розуміється, сказав Осадчому, що «нічого подібного, я дуже погано промовляю», але з того часу я почав про себе краще думати. Ба навіть мушу признатись, що зустріч із Осадчим нагнала на мене такого оптимізму, що, далєбі, якби не ті бувальці й перипетії, що їх я мусів згодом зазнати, я й досі дивився-б на світ лагідними, життєрадісними очима без найменшої дози скепсису, який тепер отруєм розлився по всій моїй істоті.

Підїхали ми до закуреної фабричної брами саме тоді, коли пролунав і заплутався в сусідньому бору фабричний гудок «на зміну». Ми пройшли через контрольну будку на широке подвір'я цукроварні. Струмки чорного натовпу точились із одчинених дверей похмурої кам'яниці й заливали подвір'я. Все це мене мало тишило, я навіть почув якесь тривожне хвилювання. Я не любив машин і фабрик. Чорними перстами якогось безвихідного прокляття вони лягли на наших незайманих колись степах, щоб, мов гвинтами, прищипити Україну до єдиного центру. Ці всякі трансмісії, величезні казани й вагонетки, від яких вічно смердить горілим і шмаровилом, були такі далєкі до вільних степів відродженої України, що я обминав про них думати. Для цього є Центральна Рада, Генеральний Секретаріят і партії. Я просто—за Україну, взагалі. Але тепер я мусів про це думати. Адже перед цією замурзаною масою я мусів виступати й навертати її на українство. Я напевно знав, що успіху не буде, і мене турбувало тільки одне—як його пристойніше й непомітно вийти після мітингу з цукроварні. Нема сумніву, що для них я—буржуй, і мене терзало—на якого чорта я одягнув цю новеньку студентську тужурку з золотими гудзиками!

Моею останньою надією і розрадою був Осадчий. Він їм—свій, йому все вільно говорити; він по-товариському балакав із стрічними й мені здалося, що він може навіть впливати на робітників. Я слїдом за ним робив по подвір'ю між натовпом кривульки, поки ми, з кінцем, не знайшли голови заводського комітету.

— Студента привіз,—урочисто проказав до голови Осадчий і тикнув на мене пальцем. Він вимовив це «студента» занадто підкреслено і навіть з побожністю, але мені це зовсім не подобалось: найшов чим пишатись перед ними!

Нас оточили щільним брудним колом робітники й цікаво розглядали мене. Я спробував зробити серйозне й разом із тим приємне лице, а Осадчий атестував мене далі:

— Там такий оратор, що гай-гай та ще й зелененький!

Голова заводського комітету наказав скликати робітників, і ми рушили до фабричної трибуни—високого конторського ґанку, над яким висіло червоне полотнище з великими білими літерами:

— Земля крест'янам, заводи рабочим!

Немов до дантиста, що має оце зараз проробляти неприємні й болючі маніпуляції над моім хворим зубом, я йшов крутими східцями на ґанок. Я відчував неминучий скандал, що ось-ось зараз станеться, знав, що мене освистять, висміють і хто-зна—може й просто виженуть. Якщо на селах нашим промовцям не скрізь щастило, то що вже говорити за цукроварню! Мене брала досада:—ну, як це я не одчепився від Осадчого одразу!.. Але було вже пізно. Голова звернувся до натовпу:

— К нам приїхал товарищ із української повітової ради, он хочет поговорить с нами.

Натовп ворухнувся. Серед ближчих до ґанку лиць почувлось було стримане «пожалуйста» і зараз-же завмерло.

Ця передмова голови мене ще більше спантеличила: власне, що значить «хочет поговорить»? По-перше, я нічого не хочу, то тільки отой Осадчий... а по-друге, вже коли пішло на те, то я маю казати промову, а не «поговорить». Не знаю, чому, але це «хочет поговорить» породило в мені якийсь глухий, внутрішній протест і—дивна річ—це мене підбадьорило. Я ступив до краю ґанку наперед, заступивши своєю студентською тужуркою голову, й міцно взявся за поренчата. Я пильно глянув на натовп, що з ним мав оце змагатись, і знову мене підточили зневіра й непевність. Я навіть подумав—може, почати говорити російською мовою? Мене стиснула така розпука, що я махнув на все й пустився берега. Не бачучи нікого перед себе, крім невиразних тьмяних плям, я почав говорити так, якби промовляв у Просвіті. Хоробрість і пристрасть одчаю, коли нема вже куди тікати, ввійшли в мою мову. Я палко говорив із належними епітетами, метафорами й метоніміями, з придикуваннями й вибухами голосового грому. Про що я говорив? Це важко передати. Я говорив про все, і це все була Україна. Я не бачив, як вони реагували. В кожному разі, не чути було, щоб хто перемовлявся чи шепотів, а це вже була прекрасна ознака. Певно, я захопився ще більше

й під кінець, коли я почав виголошувати «хай живе», мій голос прибрав такої дикції й експресії, що після цього вже не можна було не плескати. І, справді, коли я скінчив свою промову, мені несподівано заплескали. Ці оплески були досить рясні як на байдужу до України робітничу публіку.

Я злегка вклонився натовпові й помітив Осадчого, що жваво роздавав на всі боки якісь брошурки й газети. Я тепло подивився на його вузькоплечу згорблену спину, на якій блискавками лягали від рухів бганки, і, мабуть, відтоді він здобув цілком мою любов і пошану.

Мене частували в «приїжджій» обідом, підчас якого, правда, ні голова, ні ще якісь робітники, ні навіть Осадчий (і поготів, розуміється,—я) не згадували жадним словом України. Я навіть боявся, щоб вони якось не навернули на це, бо ми могли-б зайти в нетри непотрібної дискусії і цим самим зіпсувати той блаженний настрій, що легким серпанком пройняв мене після мітингу. Ми щиро попрощалися, мене запрошували приїздити ще «проводить культуру середі робочіх» і я нишком дивувався, як усе-ж таки легко здобувається популярність і як, кінець-кінцем, усе на світі влаштовано просто й приємно. Мене назад знову одвезли автомобілем. Дорогою ми заїхали до Осадчого і втрюх—я, шофер і Осадчий, перехилили кілька чарок злеочищеного, розбавленого спирту. Дарма, що вони були неможливі на смак і на нюх, мене після них охопила така радість і вдячність життю, що я, мабуть, молився-б богіві, якби моя віра не захиталась після лютого. Ми на останнє навіть поцілувалися із Осадчим. Я ще більше зрадив, коли дізнався, що Осадчий залишається вдома: це-ж мене самого везтиме автомобіль додому! Самого, чорт-би його забрав! Яке прекрасне життя і яка чарівна ця революція!..

Солодко похитуючись на цератових автомобільних подушках, я лагідно думав тепер про індустрію і помалу приходив до висновку, що все-ж таки Україні, очевидно, не обійтись без тих заводів, машин і робітників.

Я навіть не встиг сказати за потребу українізувати школу, а мені ще треба було, хоч кількома словами, згадати за суд і церкву (аграрні й військові справи я з охотою погодився віддати Осадчому), як мені почали перебаранчати поодинокі ворожі вигуки. Я запнувся і мені впала в очі пишна, чорна борода в огрядному сіряку, що неподалеку вперто торочила:

— Ми не можемо вашого малоросійського язика!.. Не можемо!

Еге-е, тут нагвинчено вже машину!—подумав я:—не инакше, як місцеві вчителі, кацапня, розагітували ще до нас дядьків.

Але думати мені довго не довелось. Ворожі крики, ніби скористувавшись моєю павзою, тепер наповнювали лементом волосне подвір'я.

— Та що там їх слухати! Брешуть!..

— Поодягали вишивані сорочки й думають, що не бачимо вовка—паничі приїхали!..

Становище наше кожної хвилини гіршало. Я з Осадчим стояли на імпровізованій трибуні—звичайному селянському возі, що на ньому волосний писар поставив маленького стола; воза вивезено на середину волосного подвір'я і він тільки єдиний, маленький острівець серед мішанини селянських голосів, свиток, сорочок і де-не-де жіночих хусток. Людська хвиля натискає на віз і, здається, ось-ось розчавить його, принаймні, я чую, як під ногами мені щось коливається і тріщить. Невеличка купка наших прихильників, місцевих просвітян, як сектанти, туляться боязко один до одного і тужно дивляться на нас. В їхніх поглядах—розчарування, і прикрість, і турбота, і остання надія на те, що ми якось викрутимось.

Але я вже не сподівався викрутитись. Було ясно, що тут нічогоісінько не вийде і що скорше ми подамось відціля подалі, то буде краще. Але як це зробити? Звідусіль нас стиснув натовп і нам годі вислизнути кудись з воза. Я спробував ще раз вплинути на дядьків і що-сили, аж мені закололо в глотці—крикнув:

— Так хочете ви, щоб у нас була українська школа, наша школа, така школа, що не калічитиме наших дітей «чтоканнями» та всякими там «избами» й «гумнами»?..

Певно, мої слова, чи скорше голос, справили на них враження. На подвір'ї притихли й нашорошились. Я миттю скористувався з цього і ще дужче, не жаліючи до свого голосу сарказму, крикнув:

— Чи може вам треба, люди добрі, панської школи, московської?..

Я поставив питання руба, і мої «люди добрі», що не звикли міркувати на педагогічні теми, трохи спантеличились.—А воно й справді,—якої нам треба школи?—Я певний, що наколи-б наші просвітяни були сміливіші й розторопніші і вчасно підтримали-б мене належними вигуками,—я виграв-би. Але просвітяни стояли мовчки. Серед лункої тиші хтось поблизу в'їдливо процідив:

— Ну й хитрі-ж пани: хочуть, щоб ми й далі були темні,—по мужицькому нас учити!

Навколо нього зареготали. Чорна борода, що кричала була проти «малоросійського язика», протовпилась наперед і роздратовано кинула до нас:

— Нам треба такої школи, щоб язика не ламала, о!..

Зненацька відкілясь із середини натовпу виліз салдат у розхристаній

«гімнастюрці». Він, не панькаючись, добрими штовханами плечей і ліктів розпихнув собі дорогу й підійшов до воза. Навіть не спитавшись нас, він спокійнісінько зліз на воза й став спиною саме перед нашими лицами. На подвір'ї стало занадто тихо. Я нутром відчув усю грандіозність моменту й мені неприємно стиснуло десь під серцем. Салдат одсунув далеко на потилицю свого кашкета з репаним дашком, сплюнув набік, розмахисто махнув руками перед себе й почав:

— Хоть я, канешно, тьомний, як пивная бутлика, но впрочім тоже завсїгда могу ізобразить понятіє. Ми, братці, товариші дорогії, ще не вбили, сказать, ведмедя, германець на фронті стоїть, уп'ять-же война не скончена, а шкуру вже делім...

Кілька голосів стверджуюче загуло: — Правильно! — А салдат пристукнув на потилиці кашкета, щоб той був не впав, розмахнувся правицею і казав далі:

— К примєру сказать—Україна і малоросійський язык. Воно, канешно—да і, як по простому виражаясь, то, сказать-би, ми вроді, як хахли. Но тут буржуазєя діло портить, вона понімає, што Україна—це значить—край усьому, кінець і больше нікакїх гвоздей, уп'ять-же: ні землі і нікакой, вопче, свободи. Буржуазєя це, гавару, понімає і потому агітирує, щоб писались в українці. Потому—щоб без землі, а которий, пролетарія тьомная, ету контр-революцію не розбере, то й поступа в Просвіти всякі та Ради...

Дядьки аж подались головами наперед і жадібно ковтали кожне салдаське слово. Наше і без того скрутне стансвище вже цілком виразно погрожувало небезпекою. Нас могли просто на просто—попобити. Я запитливо й нетерпляче подивився на Осадчого: мусімо-ж ми колись забратися відділя!

Але Осадчий і на думці того не мав. Він цілком спокійно слухав салдаську белькотню й тільки іноді, видимо, і йому уривався терпець; тоді він смикався наперед і намагався спростувати салдата. Та куди там! Салдат не звертав на нього жадної уваги, що далі він говорив, голос йому все більше й більше ставав крикливіший і грізніший. Ніби не ми, вдвох з Осадчим, були його єдиними опонентами, а тут, у волосному дворі зійшлася вся всеросійська контр-революція, яку він мусить розтрощити на друзки.

Я вже перестав покладатись навіть на Осадчого. Я гаразд знав, що все це скінчиться недобре, і мене вже не цікавили деталі цього кінця. Я навіть звикся за ці кілька хвилин салдаської промови з неминучістю небезпеки і вся гострота відчуття її—для мене вже минула.

З височини нашого воза було видно далеко за волосне подвір'я. Сонце спускалось до обрію і в багряному океані бовваніли за слободою

далекі вітряки й байрак. Мов із в'язниці, я задивився на ті неосяжні простори, де нема ні натовпу, ні Осадчого, і не чути салдата, і ту-ж мить згадав чомусь за кавуни, що я їх купив був на базарі перед сходкою і залишив у сторожевій комірчині волосної хати. Я сумно подумав, що кавунів тепер нам, без сумніву, не їсти й мене опанувала досада. Щоб якось розрадити себе, я почав гадати, що-б оце я робив удома. Я міг-би піти до Просвіти, там я побачив-би Нюсю і ми пішли-б з нею за місто—в поле, або на соборний цвинтар. Для цієї Нюсі я потай від матери замовив одній черниці вишити українську сорочку і на іменини, що будуть через півтора місяці, я подарую їй цю сорочку. Якщо мої справи з репетиторством будуть і в Харкові нічого, куди я переїду з осени до університету, я, певно, поберусь із Нюсею. Мені трохи прикро, що вона—«Нюся», а не «Ганна», бо «Ганна» попри всі мої старання ніяк до неї не прищеплюється: я давно вже помітив, що Нюся взагалі ще не гаразд усвідомилась, а з другого боку вона боїться, що її ім'я будуть плутати з «Гапкою». А «Гапка»—це-ж!.. Це то так, але я хотів-би спитати Нюсю, чим ім'я «Гапка» гірше від її прізвища—Соломаха? А свого-ж прізвища вона не соромиться, хоч, правда, її батько на вивісці своєї залізо-бляшаної крамниці написав—Соломахов. Я розумію, власне, чого Нюся так часто натякає швидче нам побратись, і це дратує мене вкрай. Я прекрасно бачу, що вона й за чорта ладна-б піти, аби тільки мерщій позбутись свого жакливого прізвища...

Леле, я не знайшов утіхи в своїх міркуваннях про Нюсю. Мене, навіть, розсердили вони. Тепер я міг-би вже, не зважаючи ані на що, байдуже злізти з воза й проштовхати собі дорогу на вулицю, щоб найняти першого стрічного дядька одвезти мене до міста. Та саме в цей час салдат кінчив свою балаканину і під співчутливий і заохотливий гамір зліз із воза. Тут саме-б і мені з Осадчим злізти та піти собі подалі, хоч і переможеними, але все-ж таки не зганьбленими й цілими,—мовчки вислизнути від небезпеки під загальний гамір. Але не з таких був Осадчий! Він почекав поки навколо більш-менш утихомирилось, і тоді вже, не зважаючи на глузливі, а то й просто ненависні погляди дядьків, він виступив. Він почав свою промову зовсім спокійно і незалежно, ніби нічого й не трапилось допіру.

— Люди добрі, братці, товариші! Я, розуміється, не вмію так балакати, як оцей товариш, що тут говорив, я буду просто, по-мужицькому, без математик... Хто ми такі? Я вас питаю, хто ми такі?..—Він стукнув себе у сухотні увігнуті всередину груди і від того кінець останнього його слова одломився й трагічно забренів камертоном. Щось незвичайне дмухнуло з тих Осадчових грудей на дядьків, вони затихли, як і перед цим, коли слухали салдата, і тільки моя постать у вишиваній сорочці під

студентською тужуркою муляла їм очі. А Осадчий запалювався далі. Все нутро йому клекотіло, голос де-далі гучнішав, йому бракувало іноді потрібних слів, тоді він допомагав собі мигами й усякими вихиласами.

— Ми українці!—гордовито відповів він сам собі й переможно подивився навкруги. Я гадав що сама тільки ця згадка за навісних «українців», після салдатської промови, збурить сходку, але Осадчий не дав їм оговтатись. Він перейшов у контр-наступ і сміливо кинувся назустріч супротивній хвилі:

— А хто такі українці?—я вас питаю!—І знову-ж сам собі відповів:

— Та це ті, що їх гнітила цариця Катерина та цар Петро ще двісті років тому! А хто така була цариця Катерина?—я вас питаю! Та це, не вам кажучи, була така курва, що...

Тут Осадчий знизив свій голос і по-домашньому почав розповідати соромітські подробиці з любовних царициних пригод. Його не аби-яка фантазія допомагала йому в належний спосіб змалювати розпутний образ легковажної цариці, гнобительки славних запорожців. Він оповідав про неї такі бувальці й пригоди, що, я певен,—наипедантичніший і найсумлінніший історик, який-би присвятив усе своє життя Катерининській добі, не знав-би все-ж таки й сотої частки з того всього, що тут так образно й щедро подав Осадчий дядькам у своїй промові. І—хочете вірте мені, хочете не вірте,—але цим він переміг їх. Скоро зайшла мова про ті любовні авантури, як лиця дядькам пояснішали, стали приязно посміхатись і, з кінцем, дружній регіт на увесь двір покривав нові дотепи Осадчого. Навіть салдат, що недавно тут розносив нас на всі заставки, тепер, забувшись, роззявив рота і уважно слухав Осадчого, щиро посміхаючись разом із іншими. А Осадчий гатив далі й далі. Слухаючи його, я мимоволі подумав, що коли-б йому ще освіти трохи,—з нього, далєбі, вийшов-би непоганий порнографічний белетрист. Скінчивши свої філіпкі, Осадчий зідхнув і підбив підсумки:

— Оці полубовники Катеринині, оці блюдолизи прокляті (дядькам чогось подобалось це «блюдолизи» і вони знову зареготали) і порозбирали запорожські землі, а нас, українців, обернули в московську, кріпацьку неволю!..

Дядьки тепер жадібно слухали кожне його слово. Але що я кажу—«слухали»! Вони ковтали, всмоктували, вбирали ці слова, що їх, не запинаючись, кидав на всі боки Осадчий. Сталась метаморфоза, яку я не годен був зрозуміти. Цей Осадчий не тільки привернув їх до себе, ні—владно поодмикав їм душі й вільно похажав там, як у себе в господі.

Хіба треба, після цього, казати, що він переміг! Коли взяти на увагу все те, що могло з нами скоїтись, після моєї невдачі й салдатської агітації і цей фінал, що ми його тепер мали,—це буде щось більше за перемогу.

Осадчий провів постанову про добровільний податок із десятини на користь Центральної Ради, сходка ухвалила визнавати за єдиний свій уряд тільки Центральну Раду, вітала всі її універсали, протестувала проти вислання Богданівського полку на фронт і, я запевняю вас, що наколи-б Осадчому замайнулось, він міг-би тоді запропонувати й не такі ще резолюції, і вони, без сумніву, пройшли-б. Їх також-би ухвалили одностайно, як і ці, але думки про самостійність і сепаратний мир із німцями ще не вкладались тоді Осадчому в голову.

Назад із воза Осадчий злавив тріумфатором, а за ним і я, хоч і не такий урочистий, як він, але, так-би мовити,—«при своїх».

З пропозиції Осадчого секретар місцевої Просвіти розпочав тут-же записувати нових членів і навербував їх під гарячу руку щось близько п'ятидесяти. Серед привітних, веселих селянських очей ми йшли з Осадчим обідати кудись до голови Просвіти, але мені, признатись, було сумно. Я просто-на-просто заздрив Осадчому. Мене пекла досада: ось я скінчив мало не з медальною гімназією і вся моя старанно придбана наука, як виявляється, для України, отут серед селян, на сході, зовсім непотрібна, вона завалюючий, нікудишній крам...

А ось цей невіглас, Осадчий, що здатний тільки плести теревені про Катерину й запорожців, може зробити з дядьками чорт-зна-що. Він може з цією єдиною тільки сміховиною об'їхати увесь повіт і я тепер певен, що його успіх буде скрізь такий самий, як і тут сьогодні.

Де-які сумніви й розчарування стали мені входити в душу, коли ми йшли вузьенькою вуличкою, одбиваючись від собачні, до голови Просвіти. Життя завертає останніми часами зовсім не туди, як я планував це собі, ставши свідомим українцем і вступивши до Просвіти. Я міркував собі так: я скінчив оце гімназію, досі гімназія була російська, тепер вона буде згодом українською, коли я скінчу університет, я буду за вчителя в цій гімназії, але, щоб гімназії не треба, щоб уся її наука була так-таки ні до чого—я зовсім не думав, та й не хочу так думати! Треба, щоб у нас усе було, як у кожного культурного народу. Це добре діло, нема чого казати—анекдотами привертати дядьків до своєї нації!..

Я подивився на Осадчого, що йшов поруч мене і жваво інструктував голову Просвіти, і заспокоїв себе:

— Та ні,—це зовсім не так воно все. В чому секрет успіху Осадчого? Він по-простому, може, правда, занадто вже вульгарно, але найголовніше—по-простому підійшов до дядьків. Треба й мені так. Тоді я не буду їм видаватись «буржуєм», «паничем», тоді вони зрозуміють мене. І, на-самперед,—к чорту цю студентську тужурку й вишивану сорочку. Особливо—вишивану сорочку. То зовсім інша річ піти в ній до Просвіти, чи гам по місту ввечері, але на село—ні, досить уже!

Голова Просвіти перший пройшов у двір, і за хвилину ми увійшли через галерею, де на вікнах вистигали червоні баклажани, до низенького будиночка під бляхою.

Зсередини через одчинені двері до нас долинуло заржавіле скрипіння старого грамофону.

Настя Федоровна встала з дерев'яної канапки й вдарила мене по руці.
— Ат, який-же ви!..

Вона пройшлася по кімнаті і її довга, за пояс коса тепло блиснула при світлі гасової лампи. Дивна річ: в цьому мені самому ніяково признатися, але це так: Настя Федоровна вабить мене більше ззаду, ніж спереду. Коли я дивлюсь на її обличчя, я помічаю, що в неї трохи завеликий рот, і коли-б її губи, що пашать пристрастю, були-б трошечки тонші—це було-б їй на краще; в неї до того занадто плескاته чоло і на ньому тридцять років, що має Настя Федоровна, позначились двома продовжними зморшками. Але, коли я дивлюсь на її анфас, мене охоплює якесь тривожне і разом приємне хвилювання. І це не через те, що в Насті Федоровни буйно здіймаються й ось-ось, здається, розірвуть тоненьку перкалеву сорочку пишні груди, за які я можу ручитися, що вони ще не знали справжніх обіймів кохання,—ні, я хвилююсь і ладен кожної хвилини засвідчитись їй у шаленому коханні тільки через те, що там, позад цієї блузки, чола й губів, ліньки спадає долу прекрасна, довга, чорна коса!

Ця коса така пухка, її так подразливо-недбало заплетено, що я ладен одмовитись вирушати відділя не тільки кудись на поїзд, щоб десь мітингувати з Осадчим, але й їхати через тиждень до Харкова торувати собі через університет мудрий шлях до станівких життєвих підпор. Аби тільки торкнутись губами цієї коси і аби ця коса... (ах, що я кажу!) аби ця коса зашморгнула налігачем мою шию.

Власне кажучи, як добре зміркувати, то всі ті мітинги, з'їзди, постанови та навіть і голодний, мерзлий університет—то суєта. Суєта суєт і всячеська суєта. А тут, у цій кімнаті, перед моїми очима—реальне, за-тишне і, головне, певне. Настя Федоровна—не «фантастичні думи, фантастичні мрії», а цілком конкретне: прийди і візьми. Вона—не маніжна й легковажна Нюся...

Тут я мимоволі порівнюю їх прізвища: Соломаха і Худолій, і мені стає ніби соромно за це блюзнірство.

Худолій—мені нагадує трохи Гамалію, Палія,—взагалі від нього одгонить чимось козацьким і капітальним минулим. Мені навіть шкода, що, коли Насті Федоровні судиться колись згодом стати Федоренковою, вона втратить своє прекрасне прізвище.



Але суть не в тому. Настя Федоровна вчительоє. Отут під містечком її батько має з десять десятин. А за вікном їхнього затишного будиночку садок. У тому садку тихо й затишно. Це ніби про нього—«Садок вишневий коло хати, хрущі над вишнями...» В цьому садку мені солодко-б відпочивалось. Я можу теж учителювати тут, у цьому-ж містечку. Коли все заспокоїться, ми вдвох знову ходитимемо до Просвіти (оті промови треба облишити—з якої речі мене ввесь час посилають, хай попоїздять ще інші!), наші діти, якщо вони будуть, говоритимуть змалку по-українському. Взагалі, тут передо мною в перспективі стільки принадного, що то тільки здуру можна одмовитись від того щастя, що саме тобі лізе в руки.

Настя Федоровна знову пройшлась кімнатою, гулко стукаючи по підлозі закаблуками без гумок. Ці стуки трохи прикрим відгуком озвались мені десь усередині—провінція! Невже не можна купити в місті в першого-ліпшого чистильника чи в базарній крамниці гумок. Настя Федоровна підійшла до вікна й томно схилилась скронею до шибки. Вона штучно закопилила губу й удає, що сердиться. Воно то правда—який-же я невихований! узяти й обійняти, не спитавшись, дівчину за талію. Це вже занадто вийшло по парубоцькому. Я навіть (вайло!) незграбно торкнувся пучками її грудей.

Я підвівся з канапи, щоб перепросити Настю Федоровну. Вона стояла до мене боком і нервово сіпала краєчком тюлевої завіски. Її профіль обрамляло темною чадрою пишне, трохи розтріпане волосся. Я пильно глянув на неї, і зненацька мої очі знову впали на її косу, що чорним потоком виринала поміж бганками білої блузки й пропадала десь у сутінках. Ноги мені затремтіли. Я рвонувся до неї і, замість того, щоб перепрошувати, схопив за скроні її лице, владно повернув його до себе й поцілував у самісіньку пухлину губів. Від несподіванки першу мить вона заніміла, потім уся подалась назад і боляче стукнулась головою об шибку. Я жахнувся й пустив її: невже шибку розбито? Ні, ні, шибка ціла! Настя Федоровна перелякано дивилась на мене й не могла вимовити слова. Я на всякий випадок помацав ще рукою шибку. Та ні, шибка зовсім цілісінька, навіть тріщини немає. Проте, для обережності я мусів трохи змінити свою позицію: я став сам спиною до вікна, а Настю Федоровну легесенько одсунув набік, і благаючи простер до неї руки. Її лице зайнялось таким полум'ям рум'янців, що аж мені стало парко, ніби я оце глянув у одчинену піч локомотиву. Я ворухнувся до неї. Вона скулилась, як перед ударом. Тоді знову щось підкололо мене. Я що-сили охопив її гладкі плечі, притиснув до себе її торс і, не бачучи нічого, почав цілувати перед себе навмання, куди попало. Тепер вона пручалась у моїх обіймах, прудко одвертала на всі боки голову, вигиналась і мої сліпі

губи з розмаху впивались у її шию, підборіддя, краєчок уха. Її жар передавався мені з подвійною силою і це підсмажувало мене ще більше. Я шаленів. Захлинаючись поцілунками, я шипів божевільні слова.

— Настю!.. А, чорт!.. Я-ж вас, Настю... Ти чуєш? Настю, мила... Я тебе так кохаю!..

Через неї ніби пробігла раптом блискавка. Руки втратили силу, голова стомлено схилилась на плече, густі вії покрили очі, вона вся обважніла й ніби поточилась на ногах. Я вперше відчув її не аби-яку вагу й серйозно подумав: ану-ж бо й справді впаде, а я, гляди, ще й не вдержу її. Тоді я міцно вперся ногами в підлогу й сильніше обійняв її спину. Настя Федоровна, справді, трохи зсунулась долу в моїх руках. Вона стомлено прошепотіла:

— Пустить... Ну, пус-ти мене... пусти...

Ага, «пусти»! «Пустити», а не «пустить»! Мені закортіло звірити це «пусти» в її очах і я нахилився до її голови. Її груди пружно вперлись у мої, і нараз моя долоня намацала на її спині косу. Коса!

Втративши рештки чемности й тверезого розуму, як стеряний, я грубо повернув її потилицею до себе і дав собі волю цілувати її прекрасну косу. За хвилину вся коса розплелася і чорні пасма важким серпанком вкрили мені лице. Я ввесь поринув у те запашне волосся, мов одірвався від землі й полетів у чудовий, феєричний космос. Нараз Настя Федоровна зойкнула й шарпонулась убік. Потім, як підтята, вона поточилась на стілець у кутку. Я застиг із простертими руками...

Тепер тільки я почув настирливий і вперше—удаваний, а не справжній кашель Осадчого. Він стояв на порозі й лагідно посміхався.

— Чорт!—вилаявся я сам до себе й поправив на собі зімняту сорочку й розкуйовджене волосся. Настя Федоровна залишилась у кутку на стільці й закрила лице руками. Осадчий вийшов на середину кімнати й лукаво посварився мені:

— От за такі штуки вас на Січі киями-б вибили!

Мені хотілось окриситись: іди під три чорти з своїми Січами й киями! Дурня шматок!—Але я, розуміється, і навзаки не давав, що серджуся. Я тільки страшенно зашарився й ніяково ступив назустріч Осадчому. Осадчий по-дружньому тріпонував мене за руку й тоді вже поважніше промовив:

— Ну, любощі—любощами, а справа—справою! Збирайтеся. Через півгодини вже поїзд буде.

Я тоскно оглянувся по кімнаті, шукаючи свого кашкета й пальта, а в мислі лаяв Осадчого:—і завжди його притарабанить чортяка невчасно!

А в тім я-ж сам із Осадчим удень коло цукроварні уловився, що чека-

тиму його в Насті Федоровни аж до вечірнього поїзду й за цей час проінструктую її, як треба впорядкувати просвітянську бібліотеку.

Але я не міг, розуміється, дати це Осадчому на виправдання. Мені треба було конче хоч п'ять хвилин іще побути з Настею Федоровною, домоворитись з нею до чогось певного, але Осадчий квапив мене:

— Скоріше, скоріше, а то ще поїзда, сто чортів йому за пуп, прогавимо.

А тут, як навмисне, я ніяк свого кашкета не знайду. Настя Федоровна сидить так само непорушно в кутку й важко дихає. Від сорому вона не може підвести голови.

Що за чортовина—кашкета ніде нема! Я мотаюсь по всій кімнаті, але мої шукання марні—нема. Та ні—це просто якась омана: де-ж мій кашкет?

Осадчий починає хвилюватись. Він то витягає, то знову ховає свого одоробла-годинника й нетерпляче тупсає по кімнаті.

— Двадцять хвилин залишилось, ай-яй-яй! А до станції-ж іти принаймні п'ятнадцять, потім—квитки, по вагонах тіснота, не влізеш одразу... Ех, київ-би на вас треба, київ!..

Я вже зовсім спантеличився—ну, де-ж, справді, може лежати кашкет?

Може він упав за деревляну каналку? Я підбіг до каналки, з гуркотом одсунув її геть і поліз накарачки до стінки. Нема. Тьфу!

Я з пересердя плюнув і вирішив спочатку одягнути пальто, а потім уже знову пошукати кашкета. Пальто вже на моїх плечах.

— Мандата-ж не забудьте!—уже сердито каже від дверей Осадчий. Я шукаю в боковій кешені пальта своє посвідчення від Української Повітової Ради, що дає мені право виступати від її імені на всяких зборах, сходках та мітингах.

Згорнуте посвідчення таки лежить у кешені. Ось воно. Але щось штовхає мене розгорнути папірця й подивитись на нього. Я розгорнув і...

Мені аж мороз побіг поза шкурою: печатки на посвідченні нема!

Я перевів вирячені очі на Осадчого й ледве промовив:

— Товаришу Осадчий!.. Цей... сучий син Кіяшко, отой писар із повітової ради...

Осадчому вже зовсім урвався терпець:

— Що там іще? Ви-ж розумієте—ми спізнимось! Вісімнадцять хвилин залишилось!

Він тиче мені з дверей годинника, але на годинника страшно навіть і глянути: там, на здоровенному циферблаті стрілка вже ось-ось покаже за чверть восьму. Мені стає моторошно і я боюся закінчити свою фразу.

Осадчий гнівно шарпається до мене:

— Та в чому-ж річ? Кашкет?

— Кіашко, розумієте, забув стукнути печаткою, нема...

Осадчий вирвав із моїх рук посвідчення, глянув і осатанів:

— Та куди-ж ви дивились, трясця вашій мамі! Що-ж тепер робити? Ви-ж знаєте, як тепер—скрізь більшовики, анархісти, дезертири, та вас-же без печатки заарештують!..

Я все це прекрасно знав, але що-ж його робити! До Кіашка, що в нашому повітовому місті, відділя двадцять верст, до місцевої Просвіти півгодини йти та й чи потрапиш головою з печаткою?

Розпука вхопила мене своїми холодними обценьками. Тепер уже я, як зацькований бігав по кімнаті з кутка в куток, а Осадчий стояв на місці й рвав на собі волосся на потилиці.

На цю сцену стрепенулась і озвалась, кінець-кінцем, із кутка й Настя Федоровна. Вона підвела червоне лице й стурбовано спитала:

— Що таке там трапилось?

Осадчий безпорадно побіг до неї:

— Настя Федоровна! Голубонько! Ну, як вам це подобається,—тютя чортова.—Він гнівно махнув рукою в мою сторону.—Ви уявляєте—нас ждуть на ранок, люди зберуться, а він печатку забув поставити. Печатку! А тут до поїзда залишилось...—він знову поспішно витягнув годинника і майже застогнав:—п'ятнадцять хвилин!!

Настя Федоровна непорозуміло терла рукою чоло, потім поволі спустила на коліна руку й тихо проказала:

— Знаєте, що? Може...

Осадчий вчепився в її руку й застиг у нетерплячці:

— Ну? Що?

Настя Федоровна нерішуче спитала:

— Може якусь іншу печатку прикласти можна? Тут у батька є одна...

Осадчий, як на пружинах, підскочив.

— Ідея! Єсть! Мерщій. Ради бога, серденько, мерщій!..

Він майже зірвав її з стільця й потягнув до сумежної кімнати.

І тільки-но Настя Федоровна підвелась із стільця, як я побачив на тому місці, де вона допіру сиділа, свій студентський, пожмаканий тепер кашкет. Я метнувся до нього й почав виправляти йому околичку й криси. Мене просто обурила така незграбність Насті Федоровни—щоб розсістихся отак на кашкеті й ні гу-гу! Та ще-ж і кашкет новий... Це-ж просто...

До кімнати влетів захеканий Осадчий, а за ним заклопотано задріботіла ніжками й Настя Федоровна. Він вихопив у неї з рук печатку й почав голосно читати її під лампою.

— Правленіє... Тростя-нець-ко-го общества по-тре-би-телей.

Осадчий подумав мить, заплющивши очі, потім категорично заявив:

— Нічого. Чорт її бери, якось проскочить... Чорнила!—Настя Федорова метнулась до столу по каламар і ручку. Осадчий зиркнув на годинника і закричав:

— Тринадцять хвилин! Ми пропали! Чорнила мерщій!..

Ручка йому танцювала поміж пальців. Він проливав на підлогу чорнило, але печатка вже готова. Осадчий стукнув нею перше по своїй долоні, а потім пригнувся і що-сили припечатав моє посвідчення.

— Есть! Біжім! Бувайте...

Ми вихрем вискочили на вулицю.

— Я-ж так і знав—спізнались!—промовив, ледве переводячи дихання, Осадчий і закашлявся.

Я теж захекався аж у горлі стало гірко і схопився за груди. Там, у середині мені творилось щось страшного: моє серце било на сполох у всі дзвони; ось-ось воно проб'є мої ребра, розсіче шкіру й випаде геть. Ні— в мене таки є, очевидно, якась сердечна вада і ця біганина й мітинги тільки псують мені здоров'я.

Але ми спізнались. Поїзд уже стояв на станції і грізно пихтів, готовий зірватись у дальшу путь.

Ми вскочили у дерев'яний станційний будинок. Кепсько освітлена заля ІІІ-ої класи вже спорожніла.

Ліворуч, у кутку, де звичайно перед поїздом нетерпляче мнутья в черзі до каси пасажири, не було вже нікогісінько. Флегматичний касир усередині каси ліньки позіхнув і простягнув до віконечка руку—зачинити касу. Осадчий навіть не обернувся до каси, але я завагався:

— Товаришу Осадчий, а квитки?

Уже з перону до мене долетіло його сердите:

— Які там можуть бути квитки! Скоріше!

Та воно й справді—куди там купувати квитки! Сумна порожнеча залі ІІІ-ої класи замінилась перед нами страшною товчєю й гармидером на пероні. Перед кожним вагоном точилась справжня облога. Люди тиснулися, кричали, штовхали один одного, але, здавалось, що в середину вагонів ніхто не влазив. Натовпи коло кожного вагону зовсім не зменшувались. Мені від того шарварку аж помутнішало в голові.

— Ось, бачите, що робиться!—кинув мені скрушно Осадчий, і ми почали шарпатись коло вагонів. Але куди там! Коли передні не могли потрапити навіть на вагонні сідці і тільки по-дурному змагались між собою, то що вже говорити за нас задніх! Ми ставали навшпиньки,

заглядали через плечі й голови передніх, а нас лаяли, наступали нам на ноги й одштовхували. З вагонних дахів і буферів байдуже споглядали стовпище салдати-фронтовики й спокійнісінько кидали на нас лушпиння. Ні, куди там лізти!..

Я навіть перестав тиснути на передніх і одійшов назад, де було вільніше.

— Ну, ясно, що нам сьогодні не їхати, якого-ж чорта надверезуватись і шматкувати свої кволі нерви!

І знову мені спало на думку:—суєта!..

Але Осадчий не відступав. Він навіть добрав способу, дарма, що був маленький на зріст і крихкотілий, розштовхати сусідів і пробитись до східців. Він сперечався, огризався на всі сторони, крутився, як щупак у ятері, і ось...

Перед цим я з іронією дивився на його змагання і зловтішно думав:

— Ну, ну,—покрутись, йолопе, а я подивлюсь, як ти спіймаєш облизня. І то-ж дурне таке: бачить, що не протовпиться—ні, лізе навмання. Терпіти не можу метушливих людей!..

Але нараз я мусів змінити свою думку. Ви тільки подумайте: Осадчий доштовхався до самого входу і ось, стоячи вже на ступійках, він завзято щось доводив кондукторові. Кондуктор із ним сперечається, але я вже бачу, як кондукторове сперечання втрачає опір, кондуктор на каскади слів, що ними закидає його, жестикулюючи руками, Осадчий, відповідає де-далі млявіше, він перечить уже тільки так, для годиться. Ще одне слово — і він, далебі, пустить Осадчого. Зненацька позаду тривожно б'є другий дзвінок. Осадчий з горішньої ступійки обертається назад. Він, видимо, хоче звернутись до мене, але його очі не знаходять мене поблизу. Він стрибає очима по натовпу і одчайдушно кричить:

— Пане Федоренко! Федоренко, де ви?

Я неохоче здалека обзиваюсь:

— Та ось-же я, тут...

Я бачу, як лице Осадчому скривилось від досади, але то мене вже не хвилює. Я уклав тепер інший план і мудро розміркував собі так: якщо вже Осадчий чудом улізає до вагону, ну що-ж—добре. Хай він їде. Я—не Осадчий і на чудеса нездібний. Я повернусь собі назад, до Насті Федоровни, розкажу їй усе, як воно було, попрошусь у її батьків переночувати, а завтра вдень я найму дядька й поїду додому. Я радів. Такий легкий і приємний вихід з усієї цієї мороки, що її закрутив на свою голову Осадчий, мене захопив. Як, кінець-кінцем, усе виходить на добре. Я все зробив, що міг, але це-ж не моя вина, що не можна дотовпитись до вагонів. Я повернусь до Насті Федоровни й ми сьогодні-ж домовимося із нею до кінця.

Але весь мій план полетів сторчка. Я отетерів від подиву й хвилину не міг ні говорити, ні рухатись. Ви тільки уявіть собі: знайшовши мою самотню постать віддалік від тої метушні, Осадчий раптом стрибнув зі ступійок—пробився назад через натовп і ось він обурений стоїть передо мною.

— Що ви робите?!—прошепотів він грізно і разом так здивовано, ніби я чинив тут якийсь жахливий, протиприродний злочин.

Цей поворот Осадчого був такий несподіваний, він застукав мене, як хазяїн завинилого kota на шкоді, що я не годен був щось відповісти йому. Я тільки промимрив якусь нісенітницю, але це не дійшло до Осадчого.

— Що ви робите?!—прошепотів він вдруге й на цей раз у голосі йому забреніли трагічні ноти. Але, бачучи, що від мене годі чогось зараз сподіватись, він стрепенувся і враз одминувся. Обличчя йому пояснишало, він ляпнув себе долонею по лобі й погодливо крикнув:

— Ну, нічого! Якимось воно обійдеться.—Потім схопив мене за плечі, повернув спиною до себе і штовхнув наперед.

— Ідіть попереду і, будь ласка, без усяких там балачок!

Мене це застереження здивувало—хто-б уже казало, а хто-б і мовчало: «без балачок»! Я, либонь, ще не зарекомендував себе балакучістю.

Я хотів був обернутись до Осадчого і тепер собі спитати, що це він робить, але маленький поворот моєї голови випередив Осадчий.

— Ідіть і не обертайтесь! Ви що-ж,—може, тікати хочете?

Він міцно схопив мене за лікті й штовхав у дальній кінець перону.

Але-ж, прошу,—що з ним сталося і куди він мене штовхає? Ми поспішно минали вагони й перлися до кінця поїзду, куди з самого початку й не пробували навіть пориватись. Мене почала брати злість, що він, справді, вигадав? Я хочу спинитись і рішуче заявити Осадчому, що годі, нарешті, клеїти дурня, але в цей час він що-сили штовхає мене в саму гущину натовпу біля якогось вагону й голосно, по-російському, кричить:

— Дорогу! Больной! Сlišіте—больной?!

Країні з натовпу під тиском мого тіла й окриків Осадчого збентежено оглядаються назад до нас, і мимоволі розступаються. Це заохочує Осадчого. Він штовхає мене спантеличеного ще дужче і несамовито кричить:

— Не відіте—больной! С ним может бить пріпадок... Пустіте, я на Собурку ¹⁾ его везу!..

Чуючи назву цієї богоугодної установи, пасажири шарахаються від нас. За хвилину ми вже коло дверей. Кондуктор перепиняє нас, але в цей час б'є третій дзвінок. Позад нас счиняється щось страшне. Про нас уже забули. Останній могутній струмень людської енергії зривається

¹⁾ Собурка чи Собурова дача—лікарня для божевільних у м. Харкові.

з перону і, як корок через шийку пляшки, вштовхує нас у вагон. Кондуктора зімнято й він немилосердно лається десь під мою лівую рукою. Позаду нас—вакханалія.

Розтинається протяжно гудок і поїзд рушає. Ми поїхали. З перону в-останнє долинають до нас розпачливі крики і зойки. Ось вони завмирають і тікають назад, назад. Поїзд перебігає стрілками на нову колію і прискорює рух. Крізь запітніле вікно в дверях, що насупроти, я бачу високі сосни. Ми мчимо уже бором. Значить факт—ми таки влізли в поїзд і їдемо.

Пасажири поволі заспокоюються. Вони «втряслися» кожне на тому місці, де йому судилось їхати: на площадці, на ступійках, на буферах і на даху.

Кондуктор зробив неймовірне зусилля правим плечем і лівою ногою, одпихнув шерстю долоною чийсь карк і зник усередині вагону. На площадці одразу повільнішало. Я полегчено зідхнув і поворушив зімнятими плечима.

Але Осадчого знову щось мордує. Він ворухиться, потім рішуче лізе через мій перехилений бік і чиєсь коліно наперед.

— А-ну, пропустіть мене, ми зараз увійдемо всередину.

Тепер я аніскільки не сумніваюсь, що він і всередину ввійде, ба навіть сидітиме на лаві. Мені залишається тільки слухняно, не відступаючи ні на крок, лізти за Осадчим. Я так і роблю. Ми вже вдерлись до коритарчику. У вагоні накурено, напльовано і люди один на одному. Тут, як і скрізь тепер у поїздах,—салдатня. Брудна, заросла довгими бородами, немита, вшива салдатня. Вона стомлено пообсідала всі кутки, куди тільки оком глянути, і майже не ворухиться. Мені здається, ніби ми потрапили до печери передісторичного віку. Я переступаю за Осадчим через скошурблені тіла, брудні чоботи й військові торби.

Раптом перед Осадчим хтось сердито забурмотів. Осадчий все-таки сіпонувся вперед ще раз. Тоді вже зовсім роздратований хрипкий проматюкований голос кричить на весь вагон:

— Куди прьох!..

Але Осадчий і на думці не має, щоб поступитись. Він владно каже:

— Дайте дорогу: мені треба місце найти.

— Я тобі як дам по нюхалу—«місце»!..

Сіра постать у зібганій, землистій шинелі погрозово підводиться і ось-ось станеться бійка. По кутках починають ворухитись окопні люди й спросонку недобре поглядають на нас. Я бачу, що мені слід утритись і втихомирити Осадчого. Я лагідно беру його за рукав.

— Пане Ос... (я мимоволі глянув на землисту шинелю й одразу виправився)—товаришу Осадчий, ми й тут якось можемо примоститись... ви того...

Осадчий, немов-би не чує мене. Він твердим голосом, що не припускає ніяких заперечень, каже до салдата:

— Я член української повітової ради, я маю завтра виступати на мітинзі. Ходім,—обертається він до мене.

Видимо, слово «член» якось вплинуло на салдата, погляд йому, правда, залишився той самий—упертий, ненависний і тупий, але він замовк і навіть, здається, оступився вбік. Я кажу—«оступився», бо інакше Осадчий так легко не звернув-би праворуч між лавами, а за ним контрабандою і я.

На нас дивився зацікавлено весь вагон. Десь у сусідньому купе хтось голосно зідхнув:

— Ох, доведе до погибели нас ця Україна!..

Поїзд зменшив ходу. У вікні замигтіли станційні вогні, промайнули будівлі і—стоп! Поїзд занадто раптово зупинився і ті, що спали на лавах, від струсу попрокидались. Осадчий скористувався з цього. Він, як старший до підлітків, почав розпикати заспаних салдатів:

— Що-ж це ви, товариші, порозлягались тут, а вольному нема де й ступити. Так ніззя...

Протираючи очі, салдати забурчали:

— Порозлягався-б ти в окопах, отоді знав-би!..

Але Осадчий перебив їх.

— Та що там «у окопах»! Всі ми страдали. Мені ось теж на мітинг треба завтра. Посуньтесь, товариші... Тепер нема панів, усі свободні, всім треба їхати!.. Сідайте, чого-ж ви стоїте?—штовхнув мене під лікоть.

Я мимоволі, не ймучи йому віри, глянув на його руку і—повірите?—Осадчий сидів уже на лаві, а поруч нього було невелике місце, де можна було, проте, досить зручно сидіти, тільки ногам заважав якийсь оспалий тулуб на підлозі.

Поїзд знову рушив.

— Ну, ось ми й поїхали,—лагідно промовив у просторінь Осадчий, немов-би ми тільки допіру влізли в поїзд. Десь під підлогою знову одноманітно зататакали колеса, Осадчий заспокоївся, скулився і заснув. Навколо знову захропли салдати. Очутився, нарешті, і я. Винахідливість і спритність Осадчого піднесла мене й тепер заколисувала, як дбайлива ненина рука. Я любовно подивився на нього і подумав:

— З такими наша справа не загине! Коли-б же їх тільки більше було...

Тепер я міг уже вигідно обіпертись спиною об стінку й мирно підбивати денний баланс своїм удачам і невдачам. Розуміється, я почав найперше думати про Настю Федоровну. Зараз вона спить. Рожева ватна

ковдра тепло накриває її тіло. На подушці розметалась її пухка, чорна коса. Коса!..

Мені захотілось спокійно заснути з думкою про цю косу, але я не можу спати сидячи. Від цього мені принаднішою і ближчою стає в уяві м'яка постіль, ковдра, і та коса, і сама Настя Федоровна. Мені шкода, що я не договорився з Настею Федоровною ввечері, але я неодмінно цими днями приїду й доведу все до логічного кінця. Мене обіймає пестливими обіймами мрійна журба і легенько перекидає з долоні на долоню моє серце. Мені кортить заспівати якоїсь сумної пісні, вимовити невимовне, але у вагоні—цього не можна. Я дістаю з кешені цурпалочок старого олівця, записну книжечку й пишу вірша. На темному зімнятому папері, в тоскній імлі вагонного ліхтаря виростають напричуд легко і швидко рядки—діти мого надхнення й кохання. Ось я вже й написав вірша. Вірш вийшов досить хороший і інтимний. Ви тільки послухайте його:

Стихни, стихни, схаменися,
Моє-ж ти серденько,
Бо все плачеш, як дитина
Без батька, без неньки.

Нащо, серце, полюбило
Так щиро дівчину?
Мабуть, серце, родилось ти
На лиху годину.

Кличе, кличе серце долю,—
Нема-ж йому долі,
Хоче вирватись на волю,—
Нема-ж йому й волі!..

Не найти тобі ніколи,
Моє серце, долі,
Не побачить на цім світі
Козацької волі!..

От тільки мені клопіт із заголовком. Як його назвати? Я перечитав ще раз вірша і тоді мені одразу спало—серце. Прекрасно. Вірш зватися «Серце». Я його присвячу Насті Федоровні. Вона страшенно любить слухати мої вірші. В домашньому колі вона так і рекомендує мене: наш письменник, і я чую в її голосі повагу й гордості («наш» цеб-то—український). Настя Федоровна каже, що в мене, без сумніву, є талант і, коли-б послати мої вірші до Києва, їх-би там, напевне, видрукували.

Мені намуляло спину і я схиляюся на Осадчого, що безтурботно сопє. Об шибку б'ються і розбиваються дрібненькі краплі осінньої мжички, потім течуть долу печальними струмками і зникають у темряві.

Еге-е! Надворі пішов дощ. Поїзд мчить далі і одноманітно татакають на рейках колеса.

Здорожені, з припухлими повіками, у зімнятому й припорошеному одязі вийшли ми з Осадчим на перон маленької вузлової станції. Ранок ясний і свіжий. Повновиде сонце, наче і справді воно сьогодні має світити й пекти, весело посміхається в калюжах між рейками. Але це ранкова омана: тепер уже кінець жовтня і це останні сонячні дні. Мені шкода, що кінчилось літо, перше літо революції, літо України й мого нового негімназіяльного життя; я зажурено дивлюсь на бентежне, пожовкле листя станційного явора й мені хочеться сісти отут край подовбаного, брудного перону й помріяти трохи. Але Осадчому все ніколи. Він швидко, мало не вистрибом, обминає калюжі й підганяє мене:

— Чого-ж ви отстаєте? Ходім мерщій... Тут десь, певно, вже піджидає нас Дунда.

На пероні—метушня. Салдати з своїми казанками тупцяють коло будки з окропом і харчової ятки. Я за Осадчим не без зусилля видираюсь, нарешті, з того тиску й ось ми вже в затишку біля деревляної станційної стіни. Але на пероні ніякого Дунди нема. Осадчий уважно роздивляється на всі сторони, потім прилипає чолом до шибки, прикладає до скроні долоню й удивляється в середину станції. Ах, ця ще мені провінціяльщина! Я хочу якось одвернути від неї Осадчого.

— Що ви там шукаєте? Можна-ж зайти в середину й спитати.

— Не мішайте, будь ласка... Да, да-а, це-ж у третьому вікні, а не в четвертому сидить Іван Прокопович.

Осадчий переходить, бурмочучи собі щось під ніс, до другого вікна й знову виробляє ту-ж саму церемонію. Я важко зідхаю й до себе говорю:—Боже, який ми, українці, некультурний нарід!..

Осадчий щільніше присунувся до вікна й, наче це йому сільська вулиця, удавано кахикнув. Певно, його не помічено, бо він постукав пальцем у шибку й голосно сказав у вікно:

— Іване Прокоповичу! Чуєте, Іване Прокоповичу! А вийдіть-но сюди...

Осадчий на мигах пояснює комусь у вікно. Я вже зрозумів: оцей Іван Прокопович і є той телеграфіст Дунда, що мав підготувати тут ґрунт для нашого виступу.

Осадчий висякався на перон і замислено проказав: — Дивно: чого-ж це пан Дунда не вийшов до поїзду? Гм... Так, це, справді, кепська прикмета. Але ось і сам Дунда.

На перон поволі, ніби навіть знехотя, вийшов похмурий, цибатий чоловік у великому кашкеті з жовтими, телеграфними кантами. Він незадоволено зморщився від свіжості повітря, кашлянув, подивився мляво довкола і завернув до нас. Певно, він був у житті крайній мізантроп і одчайдушний п'яниця. Принаймні, за це говорили червоний довгий ніс і брезклий, з саркастичними зморшками, вид. Я бачив його вперше, але чогось одразу зміркував, що Дундою ніхто інший і не міг бути окрім нього.

Видимо, наш приїзд не дуже його тішив. Він підійшов до нас, сунув руку Осадчому, критично глянув на мене і вже після цього одрекомендувався:

— Старший телеграфіст Іван Прокопович Дунда.

На мить у його голосі промайнула самоповага й навіть піднесення, але, проказавши роздільно своє прізвище, він знову впав на виду і на голосі в смертельну зануду.

— Так ви оце, значить, і приїхали... да...

Осадчий здивувався:

— А як-же, ми-ж умовились ще у вівторок з вами!..

Дунда тупо оглянув перон і втягнув у комір довгу, голу шию.

— Ходіте краще трохи далі, все одно моє діжурство вже скінчилось.

Дундин холодок стурбував Осадчого. Він узяв його під руку й ніжно запитав:

— Ну, як тут у вас, Іване Прокоповичу, справи? Нічого такого не трапилось, усе гаразд?

Дунда не одразу одповів. На залицання Осадчого він збочив трохи ліворуч, визволивши свою праву руку й, очевидно, твердо поклав собі не заходити з нами далеко.

— Та що-ж «справи»—он більшовики, кажуть, Харків уже взяли. Що-дня по два ешелони їхні через станцію проїжджають...

Осадчий не задовольнився з його відповіді й насупився:

— Ну-да, але як у вас із зборами? Всіх оповістили? Багато буде народу?

Дунді набридло грати з нами в піжмурки, і він одверто бахнув раптом таке, що Осадчий аж зупинився і присів.

— Бачите... Що там говорити про збори! Завтра тут може вже бути більшовицьке начальство і тоді...

Дунда роздратовано, наче ми були в цьому провинні, кинув нам:

— Ну, що я їм тоді скажу з своєю Україною?

Осадчий отетерів:

— Це-б то—як?..

Дунда вже зовсім визвірився:—Та ось так—нікого я не сповіщав

і ніяких зборів не буде! Не такий тепер час, самі знаєте: я жонатий, у мене двоє дітей, без служби—мені капець..

Дунда показав рухом рук навколо шиї петлю.

Між нами з хвилину тривала гнітюча мовчанка. Як і завжди, перший оговтався Осадчий:

— Те-те-те!.. Так он воно що! Е ні, це треба ще обміркувати.

Я здивовано подивився на Осадчого: власне, що там іще міркувати? Нас зраджено найганебнішим способом і які тут ще можуть бути міркування! Осадчий спинився і знову взяв Дунду за лікоть:

— Це все нічого! Ми ще поміркуємо... Так-же одразу не можна... Це ваша хата, голубе?

Дунда глухо буркнув:—Да.

— Ну, ось і добре,—зрадів Осадчий:—Давайте заїдемо до вас і про все це поговоримо.

Дунда випалив у один вибух усю свою злостивість і тепер остаточно виснажився. Йому стало до всього байдуже: він побачив, що від Осадчого йому так легко не одкараскатись.

Осадчий одчинив хвіртку й пропустив у неї наперед Дунду.

Я не уявляв, що ми ще можемо робити в Дунди, після всього, що сталося, але не залишатись-же мені надворі! Своєю постаттю я замкнув кінець нашої невеликої, але печальної процесії.

У сінцях загавкало на нас Дундине цуценя. Дунда сердито вдарив його передком по випнутих, драбчастих ребрах і цуценя залилось жалісливим скавчанням на весь двір. Це прокляте скавчання, від якого немилосердно лящить у вухах, одразу-ж створило для нас у Дундиній хаті несприятливу атмосферу. З хати рипнули двері й відтіля висунулась розпатлана жіноча голова.

Наші три постаті заповнили маленьку кімнату з низькою стелею. Дундина жінка поспішно зникла за дверима, а в кімнату викотилось клешоного лобасте хлоп'я, і за ним несміливо подалась наперед каправа, замурзана дівчинка. Дівчинка обіперлась об одвірок, засунула до рота пальця й вивалила на нас голодні очі. Лобастий Дундин спадок перекотив свої куценські гіллячки до мене й безцеремонно спитав:

— А со ти мені приніс, дядя?

Дунда обережно повісив на вішалку свого кашкета з широкими крисами на пружині й загремів на сина:

— Ступай вон, дурак!

Дітвора, як горішки, притьмом щезли із кімнати, а Дунда нервово показав пальцем до сусідньої кімнати, де чепурилася його жінка:

— Ну, ось, бачите, яке виховання! Не додивишся сам—розбійниками виростуть... Хіба можна в таких умовах працювати!..

Я співчутливо промимрив:—Да..., але Осадчий заспокоїв Дунду:

— Нічого, Іване Прокоповичу; перемелеться—мука буде, зате хлопець який росте, козак—не хлопець!

За дверима почулось сердите шепотіння й метушня, і раптом несамо-вито залементував Дундин «козак»:

Осадчий устав і навшпиньках підійшов до дверей:

— Галино Никифоровно, навіщо-ж ви так зобіждаєте? Хлопець-же нічого такого...

З-за дверей на цей раз долетіло високе жіноче сопрано:

— Да, как-же с ним іначе! Сколькo раз говоріла ему!..

Від цих слів хлоп'я зайшлося ще дужче. Плач, ляскотіння по голому тілу, крики. В хаті зчинилось справжнє пекло. Дунда підійшов до дверей і гнівно тупнув ногою:—Замолчать, мерзавець, а то випорю!.. Хлоп'я одразу-ж замовкло і в хаті стало, як після смерти, тихо. Осадчий пройшовся по кімнаті, потираючи ніби з холоду кулаки, й почав угодовничати:—Да, це все, конешно, правда; це, справді, Іване Прокоповичу, того... але не можна-ж і унівати... До цього треба підійти спокійно... Сказано: біда біду перебуде, одна згине—друга буде, або-ж знову-таки, як Богдан Хмельницький казав: буде так, як буде, а буде так, як бог дасть...—Осадчий, наче він розв'язав цим усі Дундині сумніви, радісно розвів перед ним руками:—Ну, ось, бачите! Чого-ж вам іще?..

Дунда понуро мовчав, струшуючи зі столу крихти хліба. Двері з сусідньої кімнати зарепіли й до нас вийшла худезна Дундина дружина. Вона не-привітно подала нам довгу тонку руку й поспішила зникнути в сінцях.

Дунда, упоравшись із крихтами на столі, перейшов до стільців, де порозвішувано мокрі рушники й дитячий одяг.

— І вічно порозкидає скрізь!..—досадно буркнув він, загрибаючи все те жужмом і виносячи до другої кімнати. Осадчий вирішив, що він уже досить переконав Дунду і перейшов тепер до конкретного:—Так, знаєте, Іване Прокоповичу, треба буде якось зібрати людей. Важно тільки—підняти національну свідомість і культуру. Понімаєте? А далі все піде, як по маслу...

Дунда знову бабрався коло якогось шитва на кріселку й сердито бурчав:—ганчірки всякі!..

Осадчий збоку глянув на Дунду і знову завів своєї:—Да... так ми, значить, зробимо так: підемо втрюх на станцію між публіку й сповістимо всіх. Промовлятиму я і пан Федоренко. Вас, Іване Петровичу, я прошу тільки роздати літературу...

Двері з сінець зненацька одчинились і відтіля залунав категоричний голос:

— Ваня! Ти нікуди не пойдьош! Слишіш?

Осадчий аж дрігнув, ніби хтось заніс йому ніж у спину.

Нове діло!—маєш. Тут справді такі, страшні перешкоди, що їх ми навряд чи переможемо. Але, на щастя, ті рішучі жінчині слова справили зовсім інший ефект. Дух суперечности й непокори опанував Дунду і він сказав коротко, але твердо:

— Галя, дай закусить что-нібудь, ми сейчас їдьом.

— Я повторюю тебе—ти нікуда не пойдьош!

Дунда стукнув кулаком по столу й гримнув на цей раз по-українському:

— Галю,—снідати, я сказав!!

Осадчий заметушився між Дундою і дверима:

— Та цитьте, голубе! Ну, навіщо-ж ви так!.. Ай-яй-яй... Галино Нікіфоровно, ви не турбуйтеся, серденько!.. Ми швидко й повернемося...

В сінцях настала розлютована, уперта, замкнена в собі тиша. Дунда сам подоставав із шахви холодну бараболю, оселедця, хліб і запросив нас. Щоб не поглиблювати родинної сварки, ми з Осадчим чемно відмовились. Дунда заліз за стіл, і тільки-но спустилось на кріселко його довгасте незграбне тіло, як він дико заревів і рвучко підскочив. Ми похопились з міць. В чому річ? Дунда перелякано помацав себе позаду, глянув на кріселко й закричав:

— Оп'ять іголки вездє поразбрасивала!! Чорт!..

Сінечні двері що-сили грюкнули, аж затремтіли стіни. Дундина дружина глипнула на нас вовчими очима й погордливо зникла в сусідній кімнаті. Атмосфера ставала до-неможливого напружена. Дунда істерично крикнув до дверей:—До яких пор, я спрашиваю тебе, ето будет продолжаться?..

На відповідь йому знову сердито грюкнули двері. Мені вже до нестями осточортіла ця морока з дверною пантомімою, в голові мені стукало і хотілось як найскорше вийти на свіже повітря. Я благаюче подивився на Осадчого. Той ніжно погладив Дунду по плечу, примовляючи:—Нічого, нічого, голубе... Ви поїжте собі спокійненько і поїдемо. Це все мине... Не треба тільки собі кров псувати.

Дунда назовні заспокоївся, але всередині йому все клекотіло. Він заходився завзято жувати сніданок і квапився знайти собі місце розрядитись від тої накипи, що нею нагородила його жінка.

Він проковтнув останній шматочок хліба й ми, поки Дунда ще не вивітрився, поспішили скерувати його розрядку на поле рідної справи.

Повертались ми на станцію, охоплені всі втрюх піднесенням і гаряковістю. Дунду вже не треба було умовляти й підганяти: він сам старанно й легко балансував коло тинів край баюр і метко перестрибував через невеличкі калюжі.

Нам не довелося морочити собі голову над тим, як зібрати аудиторію. Вона була вже готова. Випадок і тут став нам у пригоді: півгодини тому на станції відбувся самосуд над якимось кешеньковим злодієм і скривавленого бідолаху вже одвезли до міліції, але натовп не розходився. Перед нашими очима було збурене мурав'їне гніздо, що сторотно галасувало й уперто чекало ще чогось. Представник залізничного комітету в-останнє замахав руками, закликаючи громадян до спокою, і знесилений, втративши всяку надію вгамувати натовп, стрибнув із вокзального ганку, враз потонувши в натовпі.

Ситуація, признатись, була далека від українського питання й, узагалі, національних справ, але Осадчому вона видалась чомусь за сприятливу й слушну.

— Це дуже добре, що така подія випада, — народ саме розгарячився!.. Я почну перший, а ви, пане Федоренко, — взяв він мене за петельки: — тим часом приготуйтесь. Пане Дунда — ви підчас наших промов понюхайте, чим дихають маси, а під кінець роздасте літературу.

Дунда одразу-ж шугнув у стовпище, а Осадчий геройськи поліз на ганок. Щоб бути непомітним, я почав тинятись побіля ганку й проробляв нескладний машкарад: спочатку я пішов праворуч за натовпом таким, як я є, потім за спинами розстебнув пальто, але підняв коміра, далі повернувся назад, зайшов до альтанки, що саме перед головним входом, опустив коміра, застебнув пальто й насунув до брів кашкета, відтак ще раз усе спочатку. Але саме в ту мить, коли я зійшов на ганок, щоб пройти в середину станції, Осадчий почав промовляти. Мене так раптом зацікавило, кудюю він поведе цей звирований людський матеріал, що я забув про конспірацію і застиг на східцях. Невже й тут, в атмосфері щойно-вчиненого самосуду, він буде знову своєї — про Катерину й за-порожців? — блиснуло мені в мислі й прикувало до рота Осадчого.

Він засунув глибоко в кешені своєї чумерки з салдатського сукна руки й почав спокійно і авторитетно:

— Товариші! Ніяких самосудів не повинно бути! Їм не місце в нашій вільній республіці. Як представник української повітової ради, я закликаю вас додержуватись ладу...

Свіжа постать і українська мова Осадчого заінтригувала натовп: він лавою посунув до ганку й притих. Хтось збоку недочув і настирливо допитувався в сусідів:

— Із Центральної Ради?.. Із Києва етот?

На нього зашикали й він замовк. Цікавих прибувало де-далі більше. Це підносило Осадчого, мов на дріжджах, і його голос гримав уже надхненно й патетично:

— Хіба ви, громадяни вільної України, можете допускати самосуд,



коли в нас є для того наш український уряд—Центральна Рада й Генеральний Секретаріят?!

Це вийшло в Осадчого невдало,—можна було подумати, що самосуди—це робота для нашого уряду, а не окремих громадян, але цього, здається, ніхто, крім мене, не помітив, і той безпосередній виклик, що мусів-би якось зворушити «громадян вільної України», не вплинув на них, вони мовчали. Осадчий зробив коротку павзу й тоді знову пішов на штурм:

— Ви триста років гнили в тюрмі, московські царі не давали вам...

Низенька постать в урядовому кашкеті й окулярах здивовано сказала до сусідів:

— Почему, собственно «московськіє» только? Вообще—російськіє...

...— Наших батьків вимінювали на собак Катеринині полюбовники! А хто така була, я вас питаю, цариця Катерина?..

Тут Осадчий ускочив у свою колію і став уже невронений. Сьогодні він з подвійним мистецтвом розповідав фривольні історичні подобиці, і це дешево купило публіку. Вона дрібненькими смішками й дружнім, розкатистим реготом свійських басів озивалась на його немудрі дотепи. Тим часом Дундина голова виринала то з одного, то з другого кінця натовпу, старанно підслуховуючи розмови. Готуючись на східцях до своєї промови, я почав стежити за Дундою. За кілька хвилин наслідки моїх спостережень почали мене непокоїти. Дундині рухи млявішали, голова вже не тягнулась, як на гнuzдечку, до шепоту й розмов сусідів, зо всього ставало видно, що в Дунди наближалась криза. Виконавши наспіх свій непевний обов'язок—дізнатись «чим ди-хає публіка», він швидко тепер сам почав видихатись і, гляди, ось-ось подається собі кудись геть не роздавши навіть літератури.

До всього того, на наше нещастя, на мітинг притарабанила бенеря й начальника станції. Певний у собі, що знає вагу своїм чеснотам і офіційному становищу під сонцем, начальник станції став осторонь, неподалеку від станційної ліси й почав уважно розглядати публіку. Ця спокійна, але пильно-спостережлива постать знервувала Дунду. Він засоромився й намагався, щоб його не помітило начальство. Проте лупаті начальницькі очі спокійно котились собі далі по головах наших слухачів і, безперечно, з їхнього овиду не зникнути-б Дунді, якби Дунда вчасно не втік... Але Дунда втік... Втік ганебно і зрадливо, не сказавши ані слова.

Осадчий покінчив уже з запорожцями та Катериною і щасливо переходив до «біжучого менту», ось іще кілька закликів підтримати наш український уряд, два-три гасла,—і він скінчить. Надходить моя черга. Мені незручно виходити, самому взявши собі слово, отак без

усякого належного повідомлення, що слово, мовляв, надається такому-то й такому-то, Осадчому-ж сказати це, одразу після того, як він закінчив свою промову, теж незручно, та й взагалі це виходило-б якось занадто дешево. Це мусить зробити тільки Дунда. Але мої очі вже загубили Дунду в натовпі, і я збентежено починаю його шукати. Я, хвилюючись, перебігаю очима від одної голови до другої, але Дунди ніде нема. Разом із тим я мимоволі помічаю, як страшенно збільшився натовп. Він затопив увесь невеличкий майдан перед станцією і неприємно рябіє в очах одноманітними салдатськими шинелями. Я промчав очима перед себе ще раз і мені стало моторошно: ліворуч із перону сунула ціла салдатська орда. Певно, на станцію прибув новий ешелон і це дуже дивно, як я його не помітив завчасу.

Салдати ще не виявляли нічого агресивного, вони брудним потоком заливали майдан, і нашорошено прислухались до закликів Осадчого, але вже одразу було видати, що нам доведеться мати справу із збільшовиченою, розмітинговою частиною. Непідперезані, розстібнуті шинелі, кашкети й шапки десь на потилицях або бровах і червоні стрічки. Ті стрічки на грудях, на шапках, бантами, пов'язками замиготіли звідусіль тріпотливими, веселими вогниками, але це не віщувало нічого доброго. Салдатня протовком сунула наперед до нас і вже чути її сердите бурмотіння. Заходило на бешкет. Щоб одійти подалі від ексцесів і наглої біди, першим подався з мітингу до станційного садка начальник станції. Почало меншати й цивільної публіки.

Осадчий кінчав промову. Його голос надривався від останньої потуги і ось-ось перетнеться, як мотузок на вогні, але він ще викрикував:

— Всі організуємось за Центральну Раду й Генеральний Секретаріят! Наша Українська Республіка повинна...

Але не судилось сьогодні Осадчому кінчати промову й зривати оплески: салдат у подертому кашкеті без кокарди ступив на ступійку й диктаторськи заявив:

— Я прекращаю еті сказкі буржуазніє!.. Давольна ми натярпелісь от усякіх там Радов і енеральських секретарьов!..

Салдат зміцнив свою заборону невибагливою, але ярою лайкою і його лице в рябятинні аж посіріло від ненависти.

Я покірно ступив долу зі східців: не сперечатися-ж мені з несвідомим, диким елементом! Але салдат затулив мені рукою дорогу:

— Абажді! Кто вам дал разрашеніє на еті всякіє... — Салдат не знайшов одразу належного вислову й від того визвірився на нас ще дужче. Навколо залунали недвозначні погрози:

— В ешалон забрать їх, а там выяснім!

— Ми с вами поіграімся ішо!...

Цивільна публіка непомітно просмокталась крізь салдатські ряди назад і ми з Осадчим опинились цілком напризволяще.

На хвилину настала жаська, холодна тиша. Треба було, як-най-скорше, якось порозумітись із салдатами, пояснити їм, що в Генеральному Секретаріаті нема ні одного генерала, що то він тільки так зветься «генеральний», що їм набрехали на нас, що ми так само, як і вони—за народ і революцію. Я з останньою надією, як молодший—на старшого, обернувся до Осадчого. Осадчий зблід і непорозуміло кліпав очима. Проте він опанував себе, мотнув угору головою, ніби хотів визволити від коміра шию, а потім спокійно і навіть ображено сказав:

— В чому річ, товариші? Я не розумію—які вам «разрешенія»...

— А в том реч,—перебив його салдат:—што нэча тут контр-ревалюцію распускаты! Ми вам пакажем,—«реч»,—будеш тагда «разуметь»!..

Салдата, як червоний плащ бугая на кориді, дратувала українська мова Осадчого, йому кортіло вже кинути ці непотрібні балачки й перейти до конкретної акції, але Осадчий холоднокровно й м'яко заперечив йому:

— Вибачте, товаришу, я маю право виступати, в мене на це мандат є.

Салдати, наче тільки й дожидали цього. Всі вони водночас заворушились і загаласували:

— Ану покажи.

— Покажи!

— Проверіть документи і обискать!

Осадчий привітно усміхнувся їм, не поспішаючи, засунув руку за пазуху, мовляв:—Документа? Пусте! Будь ласка, скільки завгодно. Він навіть з охотою покаже їм документа, дуже радий! Салдати недовірливо вперічились у його груди. Нараз з-поміж цього стовпища виступив присадкуватий салдатик. Плескувата голова його міцно сиділа на округлих плечах і майже не згиналась. На шинелі ще вдержались злинялі нараменники з єфрейторськими смужками. Видимо, він мав між товаришами не аби-який авторитет: салдати оступились і дали йому вільно підійти до самих нас. Його маленький, кирпатий ніс подався вгору, з-під насупленої до самих брів шапки блиснули сірі, парубочькі очі й грузько спинились на моїм лиці. Осадчий видобув свої папери й увічливо подав єфрейторові:

— Будь ласка, товаришу, продивіться!—Салдат, не спускаючи з мене очей, грубо вихопив із рук Осадчого ті папери. Мене взяли дрижаки. Я вже не міг далі витримувати цього пильного, пронизливого погляду й повернув убік голову. Салдат ще промовчав, а тоді зненацька тикнув пальцем у мої груди й сердито гукнув:

— А ти чого не показуеш?

Як загіпнотизований, я несвідомо сунув руку в пальто до бокові кишені. Салдатські голови зловіще повернулись до мене. Кирпатенький єфрейтор крикнув уже зовсім грізно:—Покажи, говорять тобі.

Це був типовий наш «земляк» зо всіма характерними антропологічними рисами. Перед нами він почував себе начальством і вимагав порядку та субординації. Моє зволікання і отетеріння роздратовало його.

Задубілою рукою я протягнув йому своє посвідчення і закам'янів: це-ж тут на цьому шматку паперу стоїть ота клята «потребительська» печатка. Ось зараз він розгорне посвідчення і все викриється. А втім чи не однаково—все-дно наші українські посвідчення від повітової Ради видають нас із головою і неточність у печатці то тільки зайва деталь того лиха, що грядовою хмарою нависло над нами. Ми пропали з гамузом і нам тільки залишається квола надія на химерне салдатське милосердя.

З смертельною тугою дивився я, як згрудились біля єфрейтора салдати, як заглядали вони йому в руки через плечі й голови, як єфрейтор поважно, мов перед французькою боротьбою, розкарячив ноги і, плутаючись кострубатими пальцями в довгих шинельних рукавах, почав незграбно розгортати наші папери.

За салдатами знову подалась наперед, до нас, цивільна публіка: вона передчувала свіжу неминучу подію і турбувалась, що їй здалека кепсько буде видно.

Єфрейтор розгорнув, нарешті, посвідчення, але тільки-но його очі лягли на штамп, печатку й писані машинкою рядки, як він одразу-ж посерйознішав і насупився. Його очі тьмяно глипнули на папір і тупотелющились у одну точку.

Я з жахом побачив, що він дивиться на печатку...

Єфрейтор обережно крутнув посвідчення, щоб краще роздивитись, потім розгорнув посвідку Осадчого й почав звіряти печатки.

Що там уже звіряти! Прочитав-же, що ми українці, значить—за «Генеральский» секретаріят, Центральну Раду, буржуазію...

Гнітюча тиша важкою масою навалила мені на груди й від того важко дихати. Ех, швидче-б уже вели до ешелону!

Осадчий зробив останню, нужденну спробу поладити непорозуміння: він улєсливо усміхнувся й глухо промовив:

— Ну, ось бачите-ж, товариші: є мандати, а ви турбувались!

Кирпатенький єфрейтор підозріло глянув на Осадчого і його очі ще раз нерухомо вперлись у печатку. Осадчий запобігливо підкинув слівце:

— Штамп, печатки — все є, в порядку...—Дурню!—досадливо і нетерпляче подумав я:—сам штовхає нас у прірву,—«печатки в по-

рядку»! Але сталося дивне. Єфрейтор важко зідхнув, помалу згорнув наші папери й мовчки повернув нам; потім витяг з кешені цигарку, закупив і флегматично обернувся до салдатів: — Совершенно — да, дістятельно є печатки, вони іміють право виступати.

Єфрейтор млявими, розляпаними кроками подався через натовп до перону, а за ним, як розбита морська хвиля від гранітної скелі, галасливо одлинули від нас і решта салдатів.

Розчарована таким нецікавим фіналом публіка почала розходитись, і тільки невеликий гурток якихось аматорів авантур ще стояв на місці й питливо дивився то на нас, то на салдатів.

Сходячи ступійками, Осадчий теємниче нахилився до мого вуха:— Ходіте мерщій! Вони ще можуть повернутись, тут серед залізничників з всякі супчики, щоб не намовили бува знову салдатню...

Твердими кроками ми упевнено й поважно пішли просто на рештки натовпу, і спантеличені зіваки здивовано й боязко розступились перед нами, як перед навіженими.

Осадчий узяв мене за рукав і повів за пакгаузи.

— Підемо на село, наймем дядька й—додому. В поїзді тепер буде небезпечно їхати, та й взагалі...

Ми вийшли в поле. Праворуч побігла закрутом залізнична колія з телеграфними стовпами, а просто перед нами лежали безкрайми просторами неорані ниви. Небо похмурилось і важко олив'яні хмари громадились над обрієм. Свіжий вітер давав нам легкі ляпasi по щоках і теліпав мій піднятий комір. Знесилений від переживань, я зморено плентався за Осадчим без думок і бажань. Мені-б тепер—тільки дійти кудись до хати й добре, добре заснути. Проте витривалість Осадчого ще змушувала мене кріпитись і яюсь усе-ж таки держатись на ногах. А Осадчий, радий, що вихопився із тої пастки на станції, тепер знову почував себе вільним козаком і прискорював ходу.

— Ви не журіться, пане Федоренко! Такі бувальці—це все'дно що наплювать: тут важно—усвідомити дядька, збудити в ньому козака, о!

— Казочками про Катерининих полюбовників—не усвідомите дядьків!—глухо і сердито сказав я, аби тільки осадити яюсь Осадчого, бо вже нетерпій було дивитись на його заповзятість. Осадчий поблажливо, як невігласові, заперечив мені:

— Нічого подібного! Це прекрасний прийом—ви не розумієте ще... А втім, мабуть, таки й справді треба буде в другий раз розказати ще про Дорошенка й Полуботка...

Здау, як остання, але вже марна пересторога, до нас долетів тягучий паровозний гудок. Певно, то відходив від станції збільшовичений ешелон з кирпатеньким, простодушним єфрейтором.

Борис Антоненко-Давидович.

Буде.

І світ наш буде голубим.

М. Рильський.

І буде день, мов поклик лебединий,
І зацвітуть,

Мов казка золота,
Веселкою розхлюпнуті долини
І сонячні міста.

Любов і труд
зведуть безхмарне чоло,
І зійде світ новий
на попелі старім...

— В ім'я майбутнього—
нехай і ніч і холод,
Нехай і буря й грім!

О. Лан.

Весельчанські будні.

I.

Лягли Весельчанки в горбастій балці, в її долині; і як каже один тут старий-старий дід Тимоха: «ця балка колись була дном моря; хвилі он аж оті кручі лизали». Що море тут було, за це говорить он те Цареве провалля та й багно, що вбирає в себе всі дощі Весельчанок. Один край зветься тут Костоґризівкою, другий—Волове Вухо.

Чого й коли назвали Костоґризівкою навіть дід Тимоха (йому сто п'ять) не пригадує. За Волове Вухо більше знали. Кажуть, що тут гірша земля, згориста, глинистий ґрунт, і от сюди людей загнали, як у в о л о в е в у х о.

Хоч як там, а між Костоґризівкою і Воловим Вухом ішла ворожнеча. Навіть у церкві ділились: праворуч—костоґризівці, ліворуч—волоухівці. Одного разу на сході голова сільради Оліян Оліянович Кавун, розчісуючи чуба пальцями, вже сказав:

— Так що, громадяни, ми проти війни, але як буржуазія що—так ми, як один...

І ніхто не мав проти того, що треба організувати КВД, як ось котрийсь волоухівець перший крикнув:

— Ке-ве-де!

Тут костоґризівці скипіли й загули:

— Не на-а-да! Не-е нада нам кеведе!

І Костоґризівка КВД не визнала. Так само й дерев'яний місток довго поламаний стояв через те, що знову таки хтось перший з волоухівців крикнув: «Підчинить!» Зовсім недавно ще старанням товариша Кавуна на громадського млина спромоглися, але, щоб сварки не було, мусіли поставити його як-раз на межі Волового Вуха й Костоґризівки. А ця межа впадає саме в оте багно, що було дном моря. Що-ж, важко; іноді пливають бички, чи воли до млина, а нічого не вдієш!

Колись і хлопці між собою билися, та немає вже цього тепер. Парубки поженились і стали батьками, потроху одвічна рана заживала, вже починали вітатися ті, що одвертались, навіть місток полагодили. І от, як на зло, треба було Зозулі лягнути одно слово, щоб збити отаку бучу,

щоб прокласти ще одну борозну, яка хто знає чи й зарівняється коли.

Почалося з того, що Зозуля гуляв у кооперативі (під якесь свято, чи жилавий день): покурювали, полущували кабачки, говорили за матерію, що «чорта й докупишся». І якось перейшли на Павину, ще молоду дочку старого Омелька, що з Волового Вуха. А чоловік Павинин у Червоній Армії.

Хтось почав вихвалити, яка-то вона добра, вродлива й розумна, як працює, рук не покладаючи, та батька й дитину годує.

— О, Павина, та вона Павина... це вам Павина!—хвалив хтось з Волового Вуха, а сказавши,—«дайте хунт гасу»,—продовжив:—не аби-що!

— Е!—підтримав ще хтось.

Ось тут і випадає слово в Зозулі:

— Спав.

І так-би це слово й засохло, коли-б не було тут баби, що з Косто-гризівки, та коли-б не прислухалась вона до всього, що тут говорили: хіба не вона оце стояла, як перцем натерта, коли хвалили Павину, ту Павину, що піднесла гарбуза її синові Антононі.

— Ага...—сказала вона й закусила губу.

Весельчанські будні були, як і всі будні. Над селом, за громадською коморою сходило сонце, пливло воно через ярмаркову гору, через глинище на захід. Ось і сьогодні в фіялковім вечірнім повітрі стояв пил, збитий худобою й вівцями, сонце золотило верхів'я дерев, а баба Христа, до вечерні прийшовши, перебирала гуртом, що в селі скоїлось і мусіло скоїтись.

— Оце вам і Павина,—сказала баба Христа, показуючи пальцем на Волове Вухо.—Чоловіка, може, вже й живого немає, а вона... Зозуля не скаже, чого не бачив на свої очі.—І може вдесьте розповідала, як було: Зібралися ото люди, і хтось каже, що немає кращої молодиці на все село, як Павина. А Зозуля й каже: «й-е»... Трохи не бились. Кричать:—«скажи хто?» Тоді Зозуля й каже, а всі притихли, як води набрали: «вона до мене бігала ночувать, було ніяк не одв'яжешся». Мені аж млосно стало, я кажу: «неправда...»—вистукувала баба ціпком:—неправда!

А в неділю до обіду, як та повідь розлилася. Навіть до баби Христа вже прибігали й казали:

— Чи ви чули... як Павина вішалась Зозулі на шию.

— Ох, чула, моя голубочко, чула. Та не то, що чула, а й бачила.

І по селі, як те перекотиполе по полю, покотилася чутка. Зачепиться перекотиполе, постойть, поспіває на степовому вітрові й котить далі. Казали (де-хто й нишком):

— Волове Вухо все таке.

У всякому разі, передусім це Павину боляче образило, бо чим-же вона, справді, винна, що за неї така недобра слава пішла? У неї-ж чоловік є, у неї-ж є дитина, є і старий батько Омелько. А по-друге й усе Волове Вуха не менше образилось.

— Та як вони сміли,—кричали,—та скільки нас, що ми не зможемо довести?

Костогризівці хіхи справляли. Воловухівців печія пекла.

Так після обіду, коли в садку, чи під коморою баби й молодичі ськалися та їли шовковиці, діти брьохалися в річці Омельник, а дядьки збирались гуртами на перехресті, на дубах, чи коло вигону, перекурюючи «доморослий»,—Павина з'явилася на Костогризівці. Зозуля оце тільки руку підняв з картою, щоб побити козирем, та на хвилино так і застиг, побачивши її перед собою.

Всі чекали, що буде. Павина запитала рівно, хоч губи в неї й тремтіли.

— Так ви, Зозуле, не зрікаєтесь того, що про вас говорять?

— Та про кого говорять, голубочко?—лагідно обізвався дід Липай, чоловік старої Христі,—про кого, кажу, говорять? Хе-хе!—І скопив їй брови.

Може, коли-б дід Липай накинувся на Павину, що вона сяка й така, то Зозуля став-би їй в оборону, сказав-би: «винен», і на цьому й кінчилося-б. Ну що-ж, понесли-б костогризівці сорому за неправду! А то Зозуля ще й очей на неї не зводить, а вже каже:

— Правда...

— А ви доведете?

— Доведемо, як треба буде,—сказав Липай.

А інші сказали:

— Ай, я-я! І ото тобі не сором, Павино, молода ти молодице! Ще й доводити треба!

Та Павина так глянула з-під чорних вій, що той, що хотів ще говорити, замовк на півслові.

На тиждень зупинився й громадський млин, бо владу там захопили воловухівці, а костогризівці не повезли свого зерна, а запхнули пельку он тим розхитаним вітрякам, що скриплять, як сто лір, на вітрі. А на місткові з боку Волового Вуха не стало двох дощок.

Голова сільради тов. Кавун Оліян Оліянович, як поставлений дивитись за «безпорядком», зібрав сход, щоб розказати, що «не можна-ж так... коли перед нами світові питання, а вони підняли... й коли цей «сюрприз»—виник, то треба-ж негайно його забути».

Три дні загадували, але сход не зібрався: прийшли самі воловухівці та з Костогризівки тільки четверо.

Загадували й удруге на сход і «для дисципліни» приказували: «хто не прийде на сход, штрафовки набавлять, а других з Кайнесу повикидають Оліян Оліянович», але зібралось ще менше. Тоді голова сільради товариш Кавун сказав Павині:

— Нехай він перед судом доведе. Не доведе? Вибачайся й плати Павині Омельковні штраф. А ми вистрамимо перед усім сходом. Позивай, Павино!

Суд припадав як-раз на возовицю хліба, але це найлегший час. «Му-жики, їдучи порожньою гарбою й вертаючись з снопами, сплять, а баби проганяють курей від розпочатих стіжків—виходить нічого не роблять»,—так мотивував свій план голова суда.

Треба було підібрати на нарзасідателів таких людей, щоб зробити «Соломонове» рішення. Почали думати: голова суда Саватій Лук'янович, секретар суда Чирка, голова сільради Кавун і, як сторонню людину, запросили начальника пошти, що під боком у суда живе. Начальник пошти надто відмовлявся, спираючись на те, що в нього «державна посада й жінка, а по-друге, взагалі не вмішується в громадські справи, а як доказ цього—ніколи не буває ні на сході, ні на зборах, ні на якихось засіданнях».

Показали пальцем на Барабана, як чоловіка достойного, який тільки й винуватий тим, що спляв чотири телеграфні стовби на нову хату, але то було ще під голодовку. Як про Барабана дізналось Волове Вуха, запряглось—умерти, а не допустить. І вночі розібрали місток з свого боку.

Як пальцем показали на діда Тимоху, то костогризівці розібрали місток із свого боку. До того забили на городах Волового Вуха пакіл і настромили (хвостом угору) здорового волоського кабака. Голова сільради тоді запропонував:

— Притягти до роботи культурні сили села!

І вибір упав на аптекаря (з'ясувалось потім, це був приватний аптекар) та старого дяка. «Дяк,—пояснював Чирка,—вже давно порвав з духовними крисами й самолично перед сходом відмовився від духовного обряду того, що церква п'є опіум з малограмотного селянина».

Коли костогризівці дізнались про такий нечуваний триумфірат—почали хвилюватись. А найбільше Зозуля. Навіть попробували підкупити секретаря суда, але той сказав, що «принципально вже другий рік не бере в рот». Так що тут посковзнулися. Тоді кинувся Зозуля свідків збирати. А свідки сами до нього йшли:

— Ми вас, Кирило Хведоровичу, визволимо. Ми доведемо!

— Де-ж таки,—казала йому баба Хрестя,—хіба не знає все село, як вона вам на шию чіплялася? Всі бачили, всі знаємо, так і скажемо.

Призначено нарешті день. Викликано шістдесят свідків. Голова сільради оголосив, що в день, коли йтиме суд, об'являється село на «осадному» становищі, бо всі свідки повинні бути. Він якось хтів інакше сказати, але вирвалось на «осадному»—нехай іде так. Всі-ж розуміли. «Тому в цей день повинна бути припинена всяка возовиця, щоб розв'язати в один день, не будемо-ж ми бюрократами»—пояснював голова суда. А голова сільради Оліян Оліянович почухував підборіддя й казав:

— Неприємна історія! В моїй практиці не було такого сюрприза.

І навіть напередодні ходив до Зозулі:

— Помирися з Павиною!—казав.—Одчепися від неї!

Але Зозуля тепер уже був упертий, як східний вітер, хоч хвилинами його й брало вагання.

В один день не вклалися. Два дні треба було вислухувати самих свідків, а на третій ридив суд.

Першого викликали з Волового Вуха Безлюдного. Костогризівці намагалися перебивати.

— Ну, що-ж я скажу,—каже Безлюдний поволі й прислухаючись до своїх слів, щоб сказати правду.—Що я скажу,—мовив він удруге.—Скажу, що Павина добра молодиця...

Знявся лемент з боку костогризівців. Голова дзвонить і поза чергою заявляє:

— Хто буде мішати, на того вину положимо!

Вплинуло. Затихло.

— ...добра молодиця, а Іван, її чоловік, що в Червоній Армії, теж добра людина. Було прийдеш до нього, він тобі розкаже, покаже, прочитає газету. А тепер, де ти прочитаєш газету?..

— Ви, громадянине Безлюдний,—перепинив суддя,—говорить по суті!

—...Я знаю, що Радвлада турбується, то як-би трактора. Так от...

— Я ще раз вас прохаю, говорить по суті й правду! Ви нам говорите про Зозулю й Павину!

Безлюдний перемнувся, оглянувся назад—очей з сотня на нього дивляться, взяли його дрижаки. Хіба він неправду каже? Радвлада все дає, а ми...

Врешті суддя перепиняє його зовсім і звертається до всіх:

— Товариші, ви знаєте, за чим вас покликали?

— Зна-а-ємо!!—вирвалось у костогризівців групою дисонансів, як у гармоніста, коли він цілою жменею надавить ладки.

— Знаємо!—коли стихло, сказав де-хто з Волового Вуха. Як це знову вирвався акорд дисонансів:

— —Зна-а-ємо!!

Костогризівці не хотіли, щоб воловухівці сказали останніми.

Ось вийшов Барабан. Його очі сковзаються то в бік воловухівців, то на суддів, голос рветься, як крізь дві іржаві бляшки:

— Хіба ми не знаємо, хто розбирає містки? Хіба не знаємо, хто розбив финар біля церкви? Товаришу суддя, та до якого-ж часу будемо мовчати?! Тобі плюють у душу... а ти смійся! Хіба ми не знаємо комнезаможа? З боку костогризівців увесь час активна підтримка. Тепер візьмімо Кирила Хведоровича Зозулю. Та я під його словами голову положу! Батько його добрий був господар, усе село шанувало, та щоб цей чоловік тепер на вітер ляпнув?! Та ви мене закопайте, то я скажу, що це правда. Може я й сам...

Далі відшукав очима Павину, вона вп'ялася в нього блідим поглядом, а Барабан захитав головою:

— Ай, Павино Омельковно, і в тебе хватає совісти ще судиться?! Відривати нас від роботи, коли робота аж кричить. Коли на полі зерно сипеться, коли... а налог все рівно плати. Ну, що-ж, сказала-б «було, простіть, я ще молода, виправлюсь». Ти подивися, скільки людей через тебе час свій марнує. І Барабан обвів усіх поглядом, хитаючи головою:

— Оце все, дорогі судді. Яку я знав правду, так і сказав.

Викликали діда Тимоху. Всі затихли. Що скаже дід? Він найстарший у селі. Дід Тимоха ще раз переступив, витяг суху шию, кашлянув десь аж із сухих грудей.

— Товаришу суддя...—почав він,—от ви... сидите й судите нас...

— Не вас,—зауважив суддя,—а злочин, неправду.

— Неправду...—переказав дід,—а чого-ж ця неправда в нашій селі жие?.. А від кого ця неправда пішла?.. Від панів!.. Хіба не я до дев'яноста років у гною прожив?.. Скажемо хоч і батько Павинин, хіба не він місив разом з скотиною панські кізяки? Хіба не він прослужив половину віку в наймах у костогризівців...

Знову заколихались ряди костогризівців, загули, як сто мотузків навощених, коли за них разом смикнути, а Барабан покрив усіх:

— По существу!

Тут і з Волового Вуха крикнули:

— Говоріть! Говоріть, діду!

—...хіба не він прослужив половину віку в наймах у Костогризівці?

Та коли-б Зозуля... не мав діда Омелька за наймита, а Павину за його дочку, то він-би сказав?..

— Як правду, то скажемо й рідному батькові,—закричав Липай,— і рідному батькові!

— Розпишіться,—звернувся секретар суда Чирка до діла Тимохи.

— Неграмотний. Сто п'ять років неграмотний.

— Розпишіться,—звернувся секретар до Барабана,—за неграмотного!

— Вслужити, допомогти не відмовлявся ще,—і різко Барабан вивів своє прізвище, зробивши внизу ще й розчерк.

Перед Павиною виходили одні, другі, говорили про неї, показували пальцем, одверталися.

Сонце вже поклато вечірні тіні, як акварелі, на весельчанські будні. Зранку до цієї пори літнього сонця триває суд, і аж на вечір, коли вже горіла зірниця з синьої глибини над Весельчанами, над збитим фіялковим пилом, над тополями, над одноманітним шумом зелених очеретів, що прослались рікою Омельником,—суд аж у цей час припинив роботу.

Другого дня прохання було од воловухівців, щоб до обіду вкластися. «То ще побачимо!»—сказали костогризівці. Першою вийшла баба Христя. Її лице, як зімнятий папір, дрижало, десятки рис збігались в одному, то в другому місці. То чоло збиралося в зморшки: тоді лінії через все лице тяглися до очей, то всі морщені лінії рядами падали до сухого рота. А очі, як тінь на світло, падали.

— Та чи не знаю я старого Омелька? Та хіба я не знаю його ще парубком? Ой, зна-а-ю!—стверджувала Христя своїм сивим волосом.— Та хіба не я ото бачила, як ...круглолиций місяць світив понад рікою Омельником, а левадами вночі Павина ходила? Та хіба зле цим кажу, адже й Зозуля порядна людина...

Баба Христя протерла очі рукавом, а сухі очі налилися чистою сльозою. Всі глянули на сиве волосся бабине й притихли.

— Та я її за рідну дитину мала, коли сватав Антін. А вона тепер...— і баба Христя заплакала, її одвели осторонь і посадовили. Ще довго вона хлипала, бо скільки жила, не виступала ще по судах.

Старий дяк теж прослізився. А голова сільради Кавун Оліян Оліянович вперто дивився на густе припилене павутиння, що в ньому бились дві мухи.

Непомітно стало на обід. На сонці в'яло бадилля картоплі, придушене пилом. На сонці вигравала річка, кидаючи синьо-срібні одлиски на зелений шум очеретів. Співали гарби, придушені золотими сухими снопами. А повітря гарячим полум'ям уставало з землі.

Вже все, здається, було сказано, переказано, записано. Тепер мав

останнє слово Зозуля, а тоді Павина. Зозуля став перед судом, виправся, і на лиці прокотилась усмішка.

— Що тепер мені треба сказати, коли вже всі сказали...—почав Зозуля, мов крадучись у колючих кущах,—що мені лишилося сказати? Я кажу... я... винен.

Браз крякнули костогризівці. «Так що-ж то вони, виходить, брехали?» Широко глянула очима баба Христя, і затіпалось її серце. Засовались воловухівці й загострили свою увагу на Зозулі, на його вусах, на широкому лиці, на маленьких очах. Навіть суддя почув себе ніяково.

—...я винен! Але чим? Тим, що виніс це з хати на вулицю.

— Ху-ух!—вирвалось у більшості, і від цього подиху заколивалось павутиння на стелі.

— Бо скажімо, скільки, як чоловіка немає? Два роки. А скільки дитині, як народилась? З півроку. Так що-ж тут?...—але на цьому прикусив язика й спритно звернув на друге:—Тут казали, що не вкрав-же я і не вдарив. А що сказав прилюдно, так кажу: винен! Це визнаю перед судом і прохаю, щоб Павина Омельковна мені вибачила.

Тепер Зозуля, уклонившись, став осторонь і дивився, як вирвалась на це місце Павина. Очі кидають гострий промінь. Губи дрижать. В гурті знімається сварка, шепотіння, хіхікання, і чутно разом важкі подихи.

— Хто?...—І всі втихли: Павина вбірала весь шум в це слово.—Хто привів вас на цей суд? Зозуля сказав... що вже два роки, як чоловіка немає, а дитині півроку. Так що? Так, значить, від нього дитина. Так, значить, не Іван, а він батько моєї дитини?—І вона важко ковтнула повітря.—Так ось перед вами посвідка, коли я їздила до чоловіка,—звернулась вона до всіх. Ось! Я вам усе скажу...

Павина кинула на стіл зібраний пакунок паперів. Суддя здригнувся, але, забравши пакунок, далі уважно слухав її. Секретар Чирка напружені павзи виповнював шелестом іржавого пера.

— Я поїхала до нього...—і Павина все, день за днем перегорнула свої два роки. Ось вона поїхала. Він зустрів. Вони ночували в гуртожиткові. Ось ті дні.

Зозуля сидів, схиливши голову, і нерівно дихав.

— Де-ж той день? В який це час? Нехай скаже Зозуля! Нехай скажуть другі!—кричала Павина.

— Вже сказали...—вирвалось у Зозулі.

На третій день знову кімната була повна. Тільки за столом, вляпаним чорнилом, не було суддів. Вони радились.

Аж ось розчинились половинкою двері, і боком влетів секретар суду. Всі враз підхопились, а він сказав:

— Суд іде!

За ним, також боком, вийшов суддя, аптекар з цигаркою і старий дяк, склавши руки на животі. А коли глянув на Павину, то впустив сльозу. Суддя зробив велику павзу. Тоді сказав:

— Радянська влада, товариші, не так прагне покарати, як вилікувати хворобу, як витруїти її в корінні...

Почали читати. Хвилювання електрикою перебігало то в одних, то в других. Голова сільради поважно стояв і слухав, чи не пропустили була якого слова. Перед присудом, суддя, високо тримаючи в руках купу паперів, піднесеним голосом оповістив:

«...так як і сам громадянин Зозуля визнав свою вину, то його оправдати. А Павина Омельковна Чорнобривець при незадоволенні може скаржитись далі. При тому, так як громадянин Зозуля маєтніший, то оплату за всю судову волокиту покласти на нього».

II.

Павина вже другий раз оце прямує до міста. Іде довгим степом. На її обличчі поклялися: спрага, пил, придушений гарячим сонцем, і втома. Вона звертає до криниці й б'є загорілу тверду стерню босими ногами. На нивах рябіють рядами місця, де стояли копи. Он уже волочать, он розпашником деруть груди сірому степові і все запитують:

— Куди?

А потім:

— Хі-хі!

Аж ось, коли проточене довге листя падало в ноги ранньої осені й перегорталося свіжим осіннім вітром; коли трава, дерева вкрилися акварелями: жовтими, рудими, сірими, рожевими; коли од двору до двору скирти жовтої соломи снували осінні пісні,—як серед пустелі, розітнулось:

— З міста приїде суд.

І це тривогою впало на Костоґризівку, а потім покотилось по всьому селі Малих Весельчанках. Зворушило весельчанські будні.

— Хто цього бажав? Кому воно потрібне?—казав голова сільради Кавун Оліян Оліянович, чухаючи підборіддя, до голови суду.—Хто його ждав? От як темна ніч серед божого дня...

— Да-а!—обізвався суддя, дуючи на окуляри.—Це велика чорнильна пляма на стоаркушному ділі.

— Та хіба ми що? Сами вже не вправляємося? Чи в нас тут діла які сталися? Казав-же вам, Саватій Лук'яновичу,—докоряв тепер голо-

ва сільради суддю,—оштрахуйте Зозулю на яку там десятку в користь Павині, і діло засохло-б, а то вона нам таку свиню тепер підкладе...

— Да-а!—сказав Саватій Лук'янович, наставляючи на носа окуляри.

— То-то! Хтось наварив, а ти розхльобуй. У-у, народ! Ніякої тобі пошани!

Сьогодні сам голова сільради бігав з лопатою біля сільради й казав:

— Ай потішний народ! Та що це біля сільради—вигін, чи що? Підчищайте, підчищайте, будьте ласкаві, і ви, Олексію Миколаєвичу!—звернувся він до секретаря сільради,—бачите... Н-ну й люди, н-ну й люди! Та скільки ще років треба їм, щоб навчитися акуратності? Яка скотина де ходє, а до сільради йде! Та де це Мусій? Кур'єр називається, по болячку його посылати...

— Казав, поснідає та й прийде.

— Та якого чорта снідати?—скрикнув Оліян Оліянович.—З ким це він у виграшки пішов? Нехай зразу-ж гній свинячий вивезе з вулиці. Чуєте? Біжіть! Та стійте!.. Нате лопату та закопайте кістки, що валяються біля пошти, із здохлої торік Мартинової кобили. Доки люди будуть гицать по тих кістках?.. Олексію Миколаєвичу,—звернувся до секретаря,—ви вже, будь ласка, одшукайте порядок у канцелярії. Та видайте посвідку отому біженцеві, а то ходить, скигле й мішає основній роботі. Тільки пишіть, будь ласка, «секретар» без знаку м'ягшення. А бабі Олені скажіть, що вже пенсію виклопотали, ждемо грошей.

— Я вже казав.

— Ну, скажете щось друге. Не можна-ж, не можна!.. Ага, от і добре, що ти нагодився,—звернувся він до секретаря спілки Робземлісу (звали Серьожка Резеле),—якого ти чортового батька ночуєш у Гальки?

— Це, мабуть, вам Васька брехав.

— Де там брехав, голубчику, сам ти брешеш!

— А я вам прямо опрос кажу, що ні!—твердо стояв на своєму Серьожка Резеле.

— Та-ж її мати он жилетку твою принесла до сільради.

— Хм!

— Та тут не те, не те. Біжи на Костогризівку та збирай своїх наймитів!

Сам голова подався на Криву вулицю. Ще не добіг, а вже бачить, як сірий туман устелює вулицю. «Ой, люди, ой, люди! От і веде таких до соціалізму—говорив до себе Оліян Оліянович.—Та він, як осел, сукин син, упірається. Та ще ні вечір, ні зірниця, а вони вже коптять. Такі не висушать твій мозок!»

— Степане!—гукнув він у двері, а двері на засові.—Степане!—гукнув у вікно й заторохтів.

Відчиняються двері, і Оліян Оліянович у них шугає.

— Та чи ти, сукин син, прийдеш коли до культурности? Доки ти самогона гнатимеш? Вранці з міста приїздить, а він з Варкою зачадив на всю вулицю, щоб тобі в голові чадило! Слухай, я тобі кажу серйозно: або ти зрий і землю, де стоїть твій апарат, або завтра будеш за решотками!.. А смітник біля кооперативу...

Він згадав і аж підскочив.

— Ху! трохи легше,—сказав увечері Оліян Оліянович Кавун, голова весельчанської сільради, вертаючись додому:—втомився!

Коло хати чекав його начальник пошти.

— Оце я вам, Оліяне Оліяновичу, телеграму приніс,—сказав він.—Завтра вранці прибуде.

І поки Кавун ту телеграму читав, начальник пошти просив:

— Оліяне Оліяновичу, тільки ви, будь ласка, не мішайте мене в громадське діло, того що я, знаєте, тут ні при чому. Як доказ цьому: я ніколи не ходю ні на сходи, ні на збори, ні на які засідання...

Увечері-ж таки згадав Оліян Оліянович Кавун, що Серьожка Резеле казав, ніби треба випустити стінну газету, як орган профспілки.

— А де-ж він? Мусію, біжіть до Гальки! А секретар, секретар сільради де?

Через півгодини були обое. Голова відшукав паперу й почали писати газету, яку назвали «Червоний Трактор», хоч трактора на селі й не було. Написали назву, вивели, підвели, намалювали зорю, що промінням сходить. З одного боку завод, з другого—село. Мусій був вивів біля селянської хати пляшку з самогоном, але Кавун розгнівався, і з пляшки зробив факел. Тільки писати нічого було.

— Пиши передовицю з центральної газети,—заявив тоді голова,—та ще щось вибереш із хроніки, та случившихся номерів. Не важно, що написано, а важно те, що стінна газета—це лице села,—пояснював Кавун, піднімаючи урочисто пальця.—Бо... о, знову, після «р» знак м'ягшення. Ай, Олексію Миколаєвичу, Олексію Миколаєвичу! Перекресліть! Пишіть, що я скажу: «але з огляду на те, що можливі чинники суперечности...» Та не давіть бумагу, бачите, розходитьсЯ. Ху, як жарко!

Провозились цілу ніч, не спали, зате за годину, коли треба було в'їхати міському судові в село Весельчанка, газету «Червоний Трактор» цілувало вже раннє заспане сонце. Півгодини треба було, щоб відшукати трьох піонерів, і тоді з червоним прапором вирушити назустріч судові.

Стали на вигоні й загубили очі десь по степу великого шляху. Попробували проспівати революційну пісню: «Смело ми в бой пойдьом»—виходить.

Коли щось показалося,—чисто таке, як автомобіль, що аж он у лощовині курява пішла,—аж у цей саме час прибігає Саватій Лук'янович, протираючи окуляри, і каже з великим передихом:

— Оліяне Оліяновичу, та чи ви забули, що в шкільному дворі поміщається громадський кнур!

Оліян Оліянович, голова сільради, зразу не міг нічого сказати. Він тільки посинів, потім побілів, нарешті розкрив рота, зробив павзу, аж тоді, загнавши пальці в чуба, скрикнув:

— Так я й знав, що свиню підкладуть,—і погнав що-духу на низ.

А знизу Мусій біг та махав кожушаною шапкою, якій уже стільки років, що й Мусієві:

— Товаришу голова, Оліяне Оліяновичу, приїхали!

— Виведіть громадського кнура з шкільного двору!—несамовито крикнув тов. Кавун.—Доки він там ритиме шкільні стіни й гадитиме шкільний двір? Доки до нас учителька буде ходити й прохати вивести громадського кнура? Доки...

Але Мусій уже помчав до школи.

Товариш Кавун віддихався, застібнув притертий френч, витяг пакола з чужої ліси й поважно пішов, накидаючи оком «хазяїна» то одно, то друге.

— Що тобі вулиця—попелище?...—grimнув він на молодицю, що пужнула попелом під самі його ноги.

Біля сільради стояло троє. Жінка й два чоловіка—один у шкірянці, а збоку візник. Колеса фурманки в багні, що й ступки заховались.

Товариш Кавун підійшов, опираючись на пакіл, і голосно привітався.

— Місток ваш поганий, треба було бродом обминати,—вітаючись, зауважив той, що в шкірянці.

— Та знаєте... думка колись була поставити цегловий міст,—он-же даром валяються панські стіни,—так, знаєте, народ тупой... Прошу до сільради!.

Ці «трое з міста» викликали одного, другого, допитували, а Оліян Оліянович počував, що на їхні будні упав густий грім: здавалось йому, що там не так за Павину, як за нього балачки йдуть, і ходив він, як вечірня тінь.

Неділю обрали днем прилюдного суда. Ще два дні. Ох, ці дні були німою жорстокою мовчанкою!

Шумом спвали осінні дерева, сірі хмари нудно заволокли село. В су-

боту випав дощ, а в неділю зрання сходила паром осіння пожовкла трава,—билося сонце жовтенько на зчорнілих стріхах весельчанських хаток.

Суд відбувся біля сільради.

Ще ніколи стільки не було народу. Мов тут судили не саму Павину, а все село. Навіть начальник пошти, тремтячи, стояв, пригорнувшись до акації, і думав, що в «нього-ж державна посада, жінка, і як доказ»... Так віддалік стояла й баба Христя в черевиках, схилившись на сучковатий ціпок. Вона прикусила губу й збрала літні лінії на лиці, як на папері, до сухих губ. Вона стояла, лише іноді підводила сухі очі й як піском обсипала громаду. Не звикла вона бувати на сходах і ніколи не судилась.

Нудно тяглися над селом сірі продовгасті хмари. Нудно й тривожно вибивало серце.

Після наради голова суду, що в кожанці, зібрав усі очі до себе й сказав коротке слово: «за науку, за грамотність...» Потім член суду з міського жінвідділу: «за жінку, за побут...» Павина тулила дитину до грудей і тремтіла всім тілом. Навіть баба Христя перемінила ногу й підійшла ближче.

Коли член суду, жінка, зачитувала постанову, Оліян Оліянович Кавун стояв, мов під ним земля коливалась. Він так і чекав, що от-от питають: а де твоя школа, а як самогон, як КВД, а як сільгосподаток? Де хата-читальня? І ці питання були одно одного жажливіші.

Суд ухвалив: «...Як сам Зозуля признався, що ходив; як підтвердили це громадяни: Барабан, Христя, Липай, Губан... то негайно вимагається від Зозулі з дня народження до вісімнадцяти років платити на дитину по 20 карб. що-місяця».

Як німий став майдан. Ті, що хилитались, шепотілись, застигли, як кам'яні фігури. А тиша таїла в собі якесь непорозуміння, радість, невіру й страшне напруження. Це виявили он ті скривлені, підняті, похилені, випростані постаті, з обличчями тріумфу, насолоди, глузування, заздрости, обурення, гніву. Баба Христя з несподіванки присіла на одну ногу. Павина стисла на грудях дитину й зневажливо дивилась перед себе. Почувалось, що тиша ця ось-ось повинна урватися. І от ураз пролунало:

— Я... я...—то Зозуля виріс на горбкові. Губи тряслись і не давали сказати слово,—Я брехав... Я сказав ушутки, а якась зла личина рознесла.—Баба Христя присіла й на другу ногу.—Та хто мене бачив... що я ходив?... і коли? Хто мене втопив?... Товариші судді, я брехав!.. бре...

Він тоді підбіг до Павини, кинувся їй у ноги й закричав:

— Павино!.. Павино, простіть, я брехав...—і рвав у її ногах землю.

Яким Лебідь.

Сашко.

I.

Він ріс у бруді передмістя,
Де кози, попіл та бур'ян,
Де люди, наче мухи в тісті,
Дались буденності у бран,
Де все липке, холоднувате,
Тягуче і нудотне. Він
На світ дивився, мов крізь ґрати,
І на життя—мов через тин.

Він у сім'ї був п'ятий син,
Бо бідакам щастить на діти.
Проте без радісних годин
Ніхто ще не зумів прожити,—
Тому й Сашко, було, в рівчак
Спускає паперову флоту,
Або гуляє в розбишак,
Зібравши, як і сам, голоту.

А то візьметься за роботу—
Із глини будувать хатки—
Аж очі світяться: достоту
Паристі на вікні свічки¹⁾.
Але, як принц у Марка Твена,
Даремне заздрих би читач,
Бо те життя було злиденне,
Що іноді хоч сядь та й плач.

Не раз од матери рогац
Бував для нього за гостинця,
А черствий і сухий калач,
Розламаний по-половинці
На двох найменшеньких, давав
Утіхи більш, як растегаї
Для Петуха. Так він зростав,
Як мільйони їх зростає.

Було, як осінь облягає
Холодну землю, і в ринвах
Вода хлюпочеться і грає,
І ходить шелест по садах,—
Сашко замислиться глибоко—
Мале, а зовсім як старе—
І жаль тоді його жорстоко
За серце лапами бере.

«Мабуть, чи не малим умре»—
Сусідки мудрі говорили,
Як він виходив із дверей
Задуманий і похуділий
І самотою простував
Не знать куди. Знов иншим часом
Шукає витівок, забав
Ще й ходить якось вихилясом²⁾.

Читачу! Зрадивши прикрасам,
Я вдався в прозаїчний смак,
Але боюсь, що знову «масам»
Не догожу ні сяк, ні так.
Та й те сказать: є різні маси,
З великих літер і з малих,
І що одним—шматочок ласий,
Те як трутизна для других.

Я знаю й критиків таких,
Що з-під землі, мовляв, достануть:
Від їх аналізів тонких
Не то що серце—уші в'януть.
Чом не «вона» ото, а «він»
З поетом виїздить у поле?
А другий: вже-ж не без причин
Співа поет про мед і бджоли!

¹⁾ Авторіві сором за свого героя: він грає в ті самі гри, що й ми колись із читачем. Повний брак оригінальності!

²⁾ Так поети старші за мене, отже й мудріші, завжди малюють дитинство героя. Чи виправдає Сашко наші з читачем сподіванки—побачимо.

Той класицизмом очі коле,
А той рибальством допіка,
Той тінь Плеханова—о, доле!—
З могили марно виклика,
І всі знайшли, а я шукаю,—
І як їм знати, скільки мук
Таїть у радості й одчаї
Із серця вихоплений звук!

II.

Дарма, що повість без сюжета,—
Зате принаймні не без рим.
З Сашка не виросло поета,
Хоч він і міг би бути юрма,
Та знов таки: поетів досить,
А книжки, щоб читать,—кат-ма,
І надаремне серце просить
Хоч-би... маленького Дюма.

Прийшла розсудлива зима
І світ пістрявий побілила,
І школярів дзвінка юрма,
Немов у читанці, зліпила
Товстезну бабу. Тут якраз
Я пригадати буду радий,
Як ми (то був веселий час!)
Ліпили з снігу барикади.

Розбившись на дві громади—
Я був, здається, Курфейрак—¹⁾
Ми бій вели, і ретиради
Не допускались ані як ²⁾
(Я мало в віршеві не збився,
Та що по тому? Ірунда,
Мовляв Сосюра).

День кінчився

І ніч насунулась бліда.

Гостей дорога вигляда,
Саней привітного скрипіння,
І плинуть тихо, як вода,
Невірні і хвилясті тіні.
Сашко не спить. З товаришами
Гасав він цілий день. Тепер
Перед замерзлими шибками
Віддався течії химер.

Я мало з жаху не умер:
Про що він думає, на бога?
Чи плине в «голубий етер»
Мала душа його убога,
Чи трохи тонший має смак,
Ніж... пур йому, щоб не збрехати!
Про різне думає бідак
У тьмі нетопленої хати!

Бухикає сухотна мати
І скиглить меншеньке. Цвіркун
Його узявся розважати,
Діткнувшись монотонних струн.
І сняться, й видяться Сашкові
(А ну-бо, музо, вище тон!)
Нові будинки ажурові,
Нове життя без перепон...

Ну, от і збився на шаблон...
А, хай тобі! Біда та й годі!
Такий уже для нас закон,
Що кожен, як дрібенький злодій,
Знай оглядається навкруг,
Не вірить другові ні брату,
Бо-ж ані брат, ні вірний друг
Не подарує плагіату.

Та й нащо заглядати в хату
Сашка маленького? Пора
Труда щоденного лопату
На місце легкого пера
У руки взять. Хоч трохи сором,
Я тут главу і докінчу,
А перед праведним докором
Мовчати вмію—і мовчу.

III.

Вони зустрілись за дровами.
Був ніжний березень. Вода
Вже ряботіла калюжками...
О, давня провесно бліда,
О, тепле серце, горобині
Голодні гімни на тину!
І в шумнім місті, і в пустині
Тебе не раз я спом'яну!

¹⁾ „Нешасні“ (Les misérables), роман Віктора Гюґо.

²⁾ Примітка для українізаторів. Ця фраза по-російському значить: „Ми ни в коем случае не позволяли себе отступления“.

Було на тонкому клену
Перед вікном горять і грають
Великі краплі. Тишину
Колеса дальні розривають,
І голуби, як пелюстки,
Мигтять у радіснім тремтінні,
І ловить погляд сторожкий
Сплетіння неувловних ліній.

Як спорожнів, спустів я нині
(Хоч і потовщав)! Як живу
Одноманітно! Навіть синій
Хоч часом кольор і назву,
Але то просто вже для стилю,
Та й то—«пора-б і перестать»...
Ну, й кепсько, коли серце цвіллю
Почне гнилою обростать!

А я-ж бо марив написати
Глибокодумний гімн любові...
Тимчасом почина тесати
Життя для мене дом сосновий
І навіть мірку вже зняло.
Холоне кров. Минають весни...
Та не про те у нас зайшло.
Була весна. Був день чудесний.

Вона сказала: «ти облесний!»
(Йому було сімнадцять літ...
Згадаю—і в душі воскресне
Мій юний цвіт, хоч пустоцвіт).
«Ти вмієш хитрувати. Чекай-но,
Ще батько зловить, мов ката»...
І тут, сказав-би я, не га йно
Поцілувалися в уста.

О, хто збагне і прочита
Цілунок першого сп'яніння!
А зрештою, це річ проста
І не тяжка до розуміння.
Коли поспіє виноград—
Додолу гнуться ніжні віти...
На тему цю сто літ назад
Було пристойно говорити.

Він полюбив, бо полюбити
Прийшла пора. Навіщо-ж нам

У те втручаться, що зробити
Зуміє він, напевне, й сам!
Люби, цілуй, безумствуй, хлопче,
Люби й тоді, коли любов
Тугими ніжками розтопче
Твій мозок, нерви, плоть і кров.

IV.

Ще змалечку з товаришами
В мінливе місто він ходив,—
І вулиць викрути та злами,
І світлі лінії домів,
І люду вічне клекотіння,
І вічне марево вітрин,
І навіть брукове каміння
Любив і ненавидів він.

Але (зовсім нема причин
З цим критися)—він був несхожий
На автора, що до машин
Без жаху підійти не може.
Ні: різні паси та гвинти
(Вітайте, юні урбаністи!)
Мав за об'яви красоти
Святого виповнені змісту.

Було, забудьте пий і їсти,
Вдивляючись, як маховик...
Стрівай! Біда! Полуменистий
На чолі в мене згас язик.
Ніяк не можу про турбіни,
Триби та паси—хоч убий!
А знаю: світ колишній гине,
І розсвітає світ новий.

Узявши мускули стихій
В обценьки строгої науки,
Простує вперто рід людський,
Як звір розумний і сторукий¹⁾—
І крізь їдкий, сліпучий дим,
Крізь грюкіт, гамір, скреготання
Очам ясніє молодим
Світанок пишного єднання.

Сашкові нашому зарання
Труда зазнати довелося,

¹⁾ Для витриманості образу треба-б: столаний, але цього не дозволяє ні рима, ні пристойність.

І звикли руки до змагання,
І серце крицею взялось.
І ріс він, чорний та спітнілий,
Шорсткий і твердий, мов терпуг,—
А в серці мрії зеленіли,
Як свіжий, кучерявий луг.

Був не один у нього друг—
На те-ж і молоді літа нам.
Тому і світ йому навкруг
Здавався инколи рум'яним
І теплим, як травневий сад...
До-речи: травень робітничий
Не раз, було, до барикад
Його вразливу душу кличе.

V.

Був час тяжкий. Уже ступала
Здала війна, як Командор—
Тяжка і грізна. Мов шакали,
Єдналися у дикий хор
Тюрми народів патріоти.
Вже у повітрі віяв тлін.
Уже точив кінжала потай
Юнак одважний не один.

А сильні, чуючи загин,
Удвоє батоги сплітали—
І в плісняву холодних стін
Голодних в'язнів укидали.
В диму родились і в огні
Шпиги, тирани і набої,—
Але німі та кам'яні
В імлі таїлися герої.

Хрипіння, скрегіт, брязкіт зброї,
Примари голоду, брехня,
І море ночі світової,
І берег світового дня...
О, скільки їх, Сашків чорнявих,
В окопах мерзлих полягло,
І скільки в темних їх уявах
Ясного й ніжного цвіло!

Несите муси ш повело
Сашка з обуреним загоном...
А він-же уявля, було,

Себе Камілом чи Дантоном,
А він-же не одну читав,
Пекучу книгу—поклик волі!
(Науку вищу він придбав
У вищій політичній школі...

Бо й справді: де голодні й голі
Училися? Лише в тюрмі!)
Що-ж: на чужім, на мокрім полі
Затис його стоглавий змій
У темні і слизькі завої,
До кулемета прикував
І трудівницькою рукою
Душити й різать—наказав.

Не раз, не два Сашко згадав¹⁾
І поцілунок за дровами,
І як сусідські груші крав,
І як гуляв з товаришами,
І паперові кораблі,
І з мужніх уст одважне слово,
Що у вечірній пів-імлі
Росло, як факел пурпуровий.

Згадав, як одслонився новий
Для нього світ, як буревій
Непереможний і раптовий
В душі пронісся молодій,
Як присягали юні й чисті
Не на іконі й не в словах,
Як стріли гнівні й променисті
Загартувалися в серцях.

VI.

— Ви ще чекаєте поеми,
Сюжета, фабули, інтриг?
— Ні, що даєте, те й беремо.
— Ото-то-ж. Я-б ніяк не міг
Ходити довго на котурнах,
Водить героя сяк і так
І в тонах світлих і похмурних
На строгий потрапляти смак.

Мене аж обгортає ляк,
Коли згадаю про поетів,
Що без дороги, без признак
Ідуть у хаосі сюжетів,

¹⁾ У таких випадках завжди згадують.

Главу копичать на главу,
Людей то мирять, а то сварять
І душу свіжу та живу
В аналізі жорстоко варять.

Ні! Можу тільки снить і марить
Я про епічне полоно!
А гляньте: інші так і шкварять,
І племено на племено
Ведуть несхибними руками,
І всевіт бачать із вікна,
І навіть—диво над дивами—
Всі пам'ятають імена.

Лавіна хижа і грізна
Котилася—і докотилась,
І сколихнулося до дна
Життя, що здавна замулилося
І осокою поросло.
Знялися птиці з віщим криком,
Зміясте блиснуло крило,
Воскрес німотний—стоязким!

Хвала морям, шляхам і рікам,
Що на раменах і хребтах
Вперед, назустріч дням великим,
Понесли сміливих комах,
І честь вітрам, що їх живили,
І водам, що поїли їх,
І снам, що додавали сили,
І іскрам, що кресали сміх,

І дзвонам, що усіх живих
До віча судного скликали,
І сонцю, що одвічний сніг
Промінням гострим пронизало!
Нехай у крові і в слюзах
Росте й цвіте одважне жито,
Хай дні у тьму і ночі в жах
І землю в полум'я повито,—

Ми будем вірити й любити,
Ми знаємо, що тільки гнів
Міг нові обшири відкрити
Для всіх занедбаних Сашків,
І хай минуле вие вовком
І по-гадючому шипить,—
Ми радісним гаптуем шовком
Тканину років і століть.

VII.

Одноманітний і скрипучий
Холодний поїзд у полях.
Дрімота. Холод нестерпучий.
Кров сонно стукає в ушах.
Немає дров...

— Ану-бо, хлопці,
Котіться з криш!

— Та в шию!
— Ну!

І знов огонь палає в топці,
І б'ють колеса в тишину.

— Бувало, братця, у плену
Доводилося хитрувати...

— Не лізь, а то як стусону!..

— Ото! Нільзя й пожартувати!

— Хоч що кажи, а як не їв,
То якось наче... щось не тее...
От він мене й підговорив
Підлізти крадькома до неї...

— Нічого, підходящі шлеї...
Еге! Поткнись! І не такі
Крутились...

— Ну-ка, веселее.

Не то ми тут памр'єм с таскі!

— Свечі? Вот барін!

— Так кожуха

Потяг-же хтось! Хоч-би сірник...

... І знову криє завірюха
Залізний скрип і ржавий крик.

Хвилинам загубився лік,
А сонце наче й не світило,
І наче світ навіки звик
Холодним бути, як могила,
І не вгадати, де й чия
Нога лежить, чия рука там,
І не повірить: є сім'я,
Де хтось вас називає братом,

І не збагнуть, що за проклятим
Благословенне устає,
Що день прокинеться крилатим,
Що в наше виросте мое.
Холодні рельси... Так-би впасти,

Щоб серце жаль в-останнє стис,—
І тихо голову покласти,
І терпеливо ждять коліс!

Замерзлий полустанок... Ліс...
І знов поля... Куди й навіщо?..
... Ну, хто-ж би сам себе поніс
Отак, як-стій, на кладовище?
Ні, серце! Бийся і гори!
До сонця, а не до могили!—
У темряві, як дві сестри,
Цигарки дві заговорили.

Як ви ніколи не курили,
Уявлений читачу мій,
То дарма тільки трачу сили
І час марную дорогий.
Проте таки скажу: цигарка,
Чи «люлька згоди»,—то не сміх,
Бо не одна розтала сварка
В завоях диму голубих,

Бо не одному допоміг
Тютюн у горі і в турботі,
Од нерозважності встеріг,
В марудній звеселив роботі!
Нехай Толстой на куріїв
Киває з домовини грізно—
Я приберу найкращих слів
Для животворної трутизни!

В ті дні, що ляскали залізно
І тисли холодом серця,
Усі однаково, хоч різно,
Шукали світлого кінця,
Межі отої, де-б спинитись,
І випростатись, і ожить,
Сцілющою водою вмитись,
Огонь живущий розпалить.

Чи знав-же він, куди летить,
Той поїзд голий і голодний?
Чи знав, коли нам продзвенить
Весна у дзвони великодні?
Поля мої, святі поля,
Покриті чорними снігами!
Хай буде радісна земля,
Як поцілунок за дровами!

VIII.

Як велетенська тінь плаката,
Піднявши вгору молотка,
Встає засмалено-крилата
Тінь усесвітнього Сашка.
Він народився в передмісті,
Де кози, попіл та бур'ян,
Але таких не сто й не двісті—
Неподоланний океан!

Коли в лісах дримає Пан,
Напившись сонного напою,—
Не спів веселих поїджан
Дзвенить за синьою горою.
Ні—то всевидящі сліпі
Раменом стали до рамена,
І страх тікає по тропі,
Неначе ящірка зелена.

Де ослик п'яного Силена
Наївними ушима пряв,
Там труд у золоті стремена
На румаку залізним став.
Гей, одмикайтеся, простори,
Сім зачарованих замків!
Ніхто борні не переборе,
Безсилим не злама Сашків!

А для скептичних читачів
Тон відміню і струни зтишу.
Хто від людських шумливих днів
У темну не сховався нішу,
Хто має уші, щоб почути,
Хто очі має, щоб побачити,
Той мусить зважити й збагнуть,
Що наші сні розгадні значать.

Дощі ідуть і люди плачуть,
І скиглять діти в колісках,
І криюки як у пісні кричуть
На змитих кровію полях,
І береги хистких утопій
Ми ледве бачимо з-за ґрат,
І ще не вирнув по потопі
Зеленоверхий Арарат.

Нехай мій блідолиций брат
Проте іронію покине:

Не у промінні пишних свят
Голубка з гілкою прилине,
І точки теї не найти,
Куди ступивши, ми-б сказали:
Кінчили. Досягли мети.
Перед останнім муром стали.

Девіза людства: мало! мало!
Девіза світу: вмій узять!
— ...Та це-ж, поете, ми читали,
Коли ще вчилися читать.
— Читав і я.

— Та ми не вірим
У заповідані краї!
— Нехай і так. Звір завжди звірем,
Шановні читачі мої.

— То нащо-ж, марні солов'ї,
Твої слова віщують весну
І радість нової сім'ї
Невисловлену і чудесну?
Кого морочиш ти Сашком?
Себе, чи що?

— Я не морочу.
— Ну, просто плещеш язиком,
У тогу вдягнися пророчу!

— Стривайте-но. Я тільки хочу
(«Малю художнику», мовляв
Цитатний Гете) клаптик ночі
Вам одслонити.

День розтав,
Немов цукерка, що синкові
Сашко приносить. На майдан

Тремтячі тіні ажурові
Розквітлий кидає каштан.

Жіночий розігнувся стан:
Пора спочить!

— А де-ж це тато?—
Малий питається Іван,
Із біса здатний майструвати.
— А ти вже скучив?

— Ще-б таки!
(Ну, та й дивачка в мене мама!)
— То позмітай-же ті стружки!
— Ні, ти вгадай, на кого рям?

Іде Сашко з товаришами,
Мов чумакуючи Марко
Їх сила сп'янує медами,
А не вино вдови Кліко.
Як піна, точаться змагання,
Каштани піною цвітуть,
І ніч не перша й не остання
Єдвабом стеле їхню путь.

Читач бажає позіхнути,
А я бажаю докінчити.
Нехай мене чорти візьмуть,
Як ми не навчимося жити!
Зітхнімо повними грудьми,
Доволі скигить і згинаться!..
— Хто-ж ваш Сашко?

— Це я, це ми!
— А хто-ж то ми?
— Любов і праця!

Максим Рильський.

Усі враз.

Американському робітництву.

Частина I.

I.

Дядько Чарлі Вілер постукав ногами об приступку перед дверима хлібні Нансі Мак Грегор на головній вулиці містечка Кол Крік ¹⁾ у Пенсільванії, а тоді, струсивши сніг із чобіт, швидко увійшов до неї. Йому певно спало на думку щось веселе, бо, злегка свиснувши, він засміявся. Моргнувши пасторові Майнотові Віксові, що стояв уже біля вихідних дверей, дядько Чарлі стукнув злегка кулаком об вітрину.

— У нього гарне ім'я,—сказав він, показуючи рукою на хлопця, що намагався загорнути йому в чепурний пакуночок хлібець,—дуже гарне ім'я,— Норман, Норман Мак Грегор.—Тут дядько Чарлі засміявся знов і тупнув ногою об підлогу. Приклавши-ж пальця до чола, ніби глибокодумно про щось міркуючи, повернувся до пастора.—Але я хочу перемінити це ім'я на таке, що більш личитиме йому. Справді Норман надто ніжне й делікатне для нашого містечка. Давайте перехрестимо його. Зробимося наче ті Адам та Єва в раю, що давали наймення всім тваринам. Назвемо його Красень, Красень Мак Грегор.

Пастор Майнот Вікс теж засміявся. Він засунув у кешені штанів по чотирі пальці кожної руки, тоді як великі пальці були зовні. На опуклому його череві, коли дивитися просто, вони видавалися наче два маленькі човники на тлі збуреного моря. Підстрибували й гойдалися, то зникаючи, то знов виглядаючи, поки сміх трусив його. Пастор вийшов у двері раніш дядька Чарлі, все ще сміючись. Здавалося, йдучи вулицею, він заходитиме до кожної крамниці, оповідаючи про ці христини та знову сміючись. Охрещений хлопець міг уявити всі деталі цього.

Це був поганий день для народження у Кол Кріку, навіть як-би народилася лише думка в голові дядька Чарлі. Сніг лежав кучугурами вздовж тротуарів та в рівчках для стоку води по Головній вулиці—

¹⁾ Вугільна затока.

чорний сніг, забруднений порохом з вугілля, що день і ніч видобували люди в надрах гір. Цим забрудненим снігом ішли копачі, мовчазні з чорними обличчями, в голих руках несучи казанки на обід.

Хлопець Мак Грегор, високий та незграбний, горбоносий, з величезним немов у гіпопотама ротом і червоним, як жар, волоссям, вийшов слідом за дядьком Чарлі, республіканцем, політиканом, поштарем та містечковим мудрагелем, і спинившись у дверях, стежив, як той простував вулицею, держачи під пахвою хліб. Хлопець побачив і пастора, що, затримавшись у дорозі, йшов тепер позад дядька Чарлі, все ще смакуючи сцену в хлібні. Пастор пишався тим, що жив по доброму з шахтарями. «Адже сам Христос їв, пив та веселився з митарями та грішниками»,—думав він, чалапаючи снігом. Мак Грегор стежив очима за двома постатями, аж поки вони зникли, а потім, стоячи в дверях, дивився на шахтарів, що проходили повз нього, і в очах йому горіла зненависть. Саме оце почуття палкої зненависти й відрізняло його від інших хлопців, що жили тут, у цій чорній западині поміж Пенсильванських гір.

Говорити про якийсь одмінний тип американця в Америці, країні з таким різноманітним підсонням та силою різних фахів, цілковита нісенітниця. Сама країна скидається на величезну дезорганізовану, недисципліновану армію, що без провідців та без мети посувається шляхом, якому не бачить кінця-краю. У степових містах Заходу та в прибережних містах Півдня, звідки походить так багато письменників, люди нидіють у безбарвному оточенні. Старі п'яниці вилежуються край стрімкого берега річки або суботніми вечорами тиняються вулицями селищ, що постачають зерно на кораблі, а на обличчях їм грає посмішка. Якась життєдавча сила, немов струмочок під землею, ховається в них, переходить од батька до сина і трапляється, якесь ледащо, що в минулому тинялося вулицями міст Огайо або Айова, стає творцем влучних епіграм, що яскраво відбивають життя людей навколо нього. По шахтарських селищах та містах, що лежать глибоко в надрах країни, живуть інакше. Тут безладдя та беззмістовність американського життя стають просто злочином, за який людина тяжко спокутує. Втрачаючи солідарність з іншими, люди втрачають і свою індивідуальність, і через те цілі тисячі їх товпляться безладною юрбою в дверях чікагських фабрик, день крізь день, рік крізь рік, і ніколи гостре слово не зірветься у жодного з уст.

У Кол Крік люди, впившись, мовчки тиняються вулицями. Коли кому з них заманеться протупцяти у п'яному захваті незграбний танок у шинку, його товариші мовчки дивитимуться на цей вибрик або підуть, лишивши його самого кінчати танок, вже без глядачів.



Коли хлопець стояв так у дверях, дивлячись на похмуру вулицю містечка, йому промайнула в голові якась невиразна думка про безмістовність та безбарвність їхнього життя. Вважав цілком природнім і справедливим, що ненавидить людей. Злісно посміхнувшись, згадав місцевого соціяліста Барні Бетерліпса, який завжди казав, що настане той день, коли люди підуть поплич, усі як один, і життя в Кол Крік та й усюди по світу не буде вже безмістовним, а набере ясности та змісту.

— Ніколи не стануть вони іншими,—думав Мак Грегор. Порив вітру обсипав його снігом і він увійшов до хлібні, зачинивши за собою двері. Зненацька якась думка промайнула йому й він, зашарившись, стояв мовчки в порожній хлібні, ввесь тремтячи від зворушення.—Як-би можна було зібрати разом усіх людей з містечка, я повів-би їх до старої Шемвейської копальні та й зіпхнув-би туди.—Він люто погрозився кулаком. Тоді-б стояв осторонь і дививсь, як усе містечко бабрається, захиляючись у чорній воді. І дивився-б так спокійно, наче то потопляють брудні кошенята.

Другого ранку, коли Красень Мак Грегор повіз свого візка вулицею, здираючись на пагорок до шяхтарських хаток, він був уже не Норман Мак Грегор, хлопчик із хлібні, нащадок Мак Грегора Пришелепуватого з Кол Кріку, а нова особа, нова індивідуальність, витвір мистецтва. Наймення, яке дав йому дядько Чарлі Вілер, ніби заштампувало його, відмінило. Він наче втілювався в героя якоїсь популярної пісні в очах усіх людей. Вони дивилися на нього з цікавістю, придивляючись до великого носа та рота й до червоно-гарячого волосся. Шинкар, що відмітав сніг біля дверей салуну, гукнув йому:—Гей, Нормане! Норман надто делікатне ім'я для тебе. Тобі більш припало «Красень». Гей, ти, Красеню!

Високий хлопець мовчки штовхав свого візка вулицею. В ньому знов заклекотіла зненависть до Кол Кріку. Він ненавидів хлібню та хлібний візок. Палко ненавидів дядька Чарлі Вілера та пастора Майнота Вікса. Старі, товсті дурні,—промимрив він, струшуючи сніг із шапки та спиняючись перепочити, з'їхавши на пагорок. Тепер уже мав ненавидіти щось нове. Власне ім'я. Справді воно смішне. Він і раніш думав, що воно якесь чудне та пишне. І зовсім не личить возієві хліба. Волів-би краще Джон, Джім або Фред. На мить відчув невдоволення проти матері.—Могла-б бути розумнішою,—промурмотів він.

Тоді йому спало на думку, що може ім'я вибрав батько. Це вгамувало його люті і він знов повіз свого візочка, тоді як думки його линули вже спокійніше. Високий хлопець дуже шанував пам'ять свого батька «Мак Грегора Пришелепуватого».

— Вони доти дражнили тата пришелепуватим, поки це стало його ім'ям,—думав хлопець.—А тепер так буде зі мною. Він згадав приязнь поміж ним та небіжчиком батьком і полагіднішав. Коли наближався до перших злиднених шахтарських халуп, у куточках його величезного рота грала посмішка.

У свій час Мак Грегор Пришелепуватий не користувався доброю славою у Кол Крику. Це був височенний мовчазний чоловік, якийсь непевний і похмурий, його всі боялися, а з цього страху виникла й зненависть. Мовчки, з лютим завзяттям працював він у копальнях поміж нелюбих йому товаришів-шахтарів, які вважали, що у нього «не всі дома». Це вони й дали йому назвище «Пришелепуватий» та намагалися уникати його, хоч і визнавали всі за найкращого шахтаря в околиці. При нагоді він, так само, як і інші, напивався. Заходячи до салуну, де робітники купчилися гуртками, купуючи напої та частуючи один одного, він завжди пив сам один. Якось чужий огрядний чоловік, що продавав у гурт спиртні напої, наблизився до Мак Грегора та ляснув його по плечу.—Не сумуй, та давай вип'ємо разом,—сказав він. Мак Грегор Пришелепуватий повернувся та вдарив чужого так, що той упав. Коли огрядний уже лежав, Мак Грегор копнув його ногою та блимнув очима на людей у салуні. Тоді вийшов, не поспішаючи, за двері й оглянувся навкруги, певно сподіваючись, що хтось устряне з ним у бійку.

Дома Мак Грегор Пришелепуватий теж мовчав. Та коли починав говорити, то говорив лагідно й дивився просто у вічі дружині ніжним допитливим поглядом. До свого рудоволосого сина почував якесь мовчазне замилювання. Брав хлопця на руки й сидів, гойдаючи його, не промовивши й слова, цілими годинами. Коли дитина хворіла або лякалася страшних снів, самий дотик батькових рук заспокоював її. Вона завжди спокійно засинала на руках батькових. Мак Грегор мав єдину настирливу думку, що ніколи не залишала його.—У нас лише одна дитина і ми не віддамо її у ту страшну шпарку під землею,—говорив він і жадібно дивився на дружину, чекаючи слова згоди з її уст.

Двічі водив Мак Грегор свого сина на прогулянку в неділю. Держачи хлопця за руку, шахтар здирався на верховину пагорка, проминувши останню шахтарську халупу та сосновий гай, ішов до самого шпиля, а тоді, через пагорок, на другий бік, звідки видно було розлогу долину. Ідучи, він схиляв голову на бік, немов до чогось дослухаючись. Це впала колись колода в копальні й знівечила йому плече та залишила великий рубець на щоці, що почасти заріс рудою бородою, повною вугляного пороху. Удар, знівечивши плече, притьмарив і розум. Ідучи шляхом, він щось мурмотів та говорив сам до себе немов старий дід.

Червоноволосий хлопчик біг щасливий біля батька. Він не помічав посмішок на обличчях шахтарів, що сходячи з пагорка, спиналися подивитися на чудну двійку. Копачі сходили на шлях і, збираючись біля шинків на Головній вулиці, весело згадували про зустріч з обома Мак Грегорами. Поміж них ходила з уст в уста чиясь увага:—Нансі Мак Грегор не варт було дивитися на свого чоловіка, коли вона по-несла.

Мак Грегор з сином здиралися на верховину пагорка. В голові хлопцеві виникали тисячі запитань. Але глянувши на сумне мовчазне обличчя батькове, він затримував слова, що ось-ось мали зірватися з уст, лишаючи їх до слушного часу, коли батько піде до копалень, а він лишиться вдвох із матір'ю. Хлопцеві хотілося спитати про дитинство батькове, про працю в копальнях, про пташок, що літали у них над головами, спитати, навіщо вони кружляють високо в небі. Він дивився на дерева, що лежали в лісі, і дивувався, чому вони впали, а також думав, чи то впадуть і інші дерева.

Мовчазні батько й син переходили пагорок і сосновим лісом спустилися майже до половини протилежного схилу. Угледівши розлогу зелену долину просто внизу, хлопець подумав, що це найбільше в світі диво. Він не дивувався, що батько привів його сюди. Сівши долі, то розплющував, то заплющував очі, а душа його співала, збираючи в себе пишну красу зелених просторів.

Тут, на схилі, Мак Грегор відбував якусь церемонію. Сівши на повалене дерево, він склав пальці руркою й, приставивши їх до очей, почав цаль за цалем оглядати долину, немов шукаючи там щось загублене. Хвилин з десять він роздивлявся купку дерев або річку, що бігла долиною, в тому саме місці, де вона ширшала, а зкучерявлена вітром вода виблискувала на сонці. В куточках уст йому причаїлась посмішка, склавши руки, він мурмотів щось невиразне, а тоді замутикав пісню.

Коли хлопець уперше ходив з батьком на пагорок, була весна й земля прибралася пишною зеленню. Полями бігали ягнята, пташки співали свої ранішні пісні, і в повітрі, і на землі, і в воді прудкої річки скрізь буяло життя. Розлога долина внизу та зелені поля поцятковані були брунатними плямами щойно з'ораної землі. Худоба, що схиливши голову, скубла травцю, фарми з червоноверхими повітками, міцні пахощі землі будили в душі хлопцеві розуміння краси. Він сів на пень сп'янілий з почуття, що світ, де він живе, такий пишний. Цієї ночі йому снилася зелена долина і вона якось сплуталась у його уяві з давньою біблійною казкою про райський сад, яку оповідала йому мати. Йому снилося, що вони удвох з матір'ю простують через пагорок до долини, а батько в довгій білій кереї з розмаяним по вітру червоним

волоссям стоїть проти них на стрімкому схилі й жене їх назад, вимахуючи довгим мечем, з якого пашисть полум'я.

Коли хлопець удруге пішов на пагорок, була вже осінь і холодний вітер віяв йому в обличчя. У лісі спало додолу золоте й брунлате листя, кружляючи мов злякані метелики в повітрі. Осіннім багрянцем горіли дерева навколо фарм і брунлатною прозолоттю вкрилися копиці хліба на полях. Це видовище засмутило хлопця. Щось підступило до горла й захотілося вернутися назад до блискучої весняної краси. Захотілося почути весняних співів пташок у повітрі та в буйній зеленій траві.

Та Мак Грегор Пришелепуватий був у іншій настрої. Здавалося, цей раз він дужче задоволений, ніж коли приходив уперше. Бігав туди й сюди схилом, потираючи руки, й увесь довгий день просидів на поваленному дереві, щось буркочучи та посміхаючись.

Коли вони верталися над вечір додому, хлопець дуже злякався безупинного листопаду в темному лісі, потім дуже стомився, ідучи проти вітру, і зголоднів, не ївши цілий день. Тепер йому дошкуляв ще й холод, і він почав плакати. Батько взяв його на руки й, міцно пригорнувши до грудей, поніс додому.

Якось у вівторок уранці не стало Мак Грегора Пришелепуватого. Ця смерть на все життя вирізьбилася в уяві хлопцевій, як щось виключно гарне, і він завжди згадував про неї з таємним почуттям гордощів.—Добре бути сином такої людини,—думав він.

Щось о десятій годині ранку пагорком, де стояли халупи копачів, залунав крик: «Пожежа в копальнях». Жах охопив жінок. Вони вже бачили в уяві, як їхні чоловіки біжать старою копальнею, згинаючись у низьких хідниках, а навздогін за ними женеться вогненна смерть. Мак Грегор Пришелепуватий працював у нічній зміні й тепер спав дома. Мати напнула хустку й, узявши хлопця за руку, побігла разом з ним до входу в копальні. Холодний вітер сипав снігом їм в обличчя. Вони бігли по-над колією залізниці, спотикаючись об злежні, і спинилися на залізничному насипу, звідки видно було вхід до копалень.

По-над дорогою до копалень та по-над насипом стояли мовчазні шахтарі, заховавши руки в кешені й безтямно уставившись очима в зачинені двері до копальні. Поміж них не виникало думки, щось зробити спільними силами. Мов та худоба біля дверей бійні, вони стояли чекаючи, поки й їх поженуть туди. Старезна бабуса з згорбленою спиною та величезним костуром у руці ходила поміж шахтарів од одного до другого, схвильовано жестикулюючи:—Рятуйте мого хлопця, мого Стива! Рятуйте його!—викувала вона, махаючи костуром.

Двері копальні відчинилися й вийшло троє чоловік. Вони йшли,

зігнувшись, штовхаючи поперед себе візочка, що котився по рейках. На візочку лежало троє мовчазних нерухомих тіл. Бідно одягнена жінка з величезними западинами на обличчі здерлася на насип і сіла долі біля хлопця з матір'ю.—Горить стара копальня Мак Крарі,—сказала вона й голос її тремтів, а в очах застиг вираз тупої безнадії.—Туди не можна добитися, щоб зачинити двері. Там мій чоловік!—Вона схилила голову й заплакала. Хлопчик знав цю жінку. Це була їхня сусідка. Вона жила в небіленій хаті, на схилі пагорка. У дворі перед її хатиною бавився завжди поміж каміння цілий рій дітлахів. Її чоловік, величезний незграбний п'яниця часто бив її. Хлопець чув, як вона лементувала вночі.

Зненацька хлопець угледів поміж натовпом копачів свого батька, який схвильовано ходив туди й сюди. На голові в нього була шахтарська шапка з запаленим лихтариком. Він переходив од гурту до гурту, схиливши на бік голову. Хлопець уважно дивився на нього. Він згадав жовтневий день на пагорку, коли вони милувались пишною долиною внизу, і подумав, що батько поводитьсь тепер так само, як тоді. Високий шахтар тер руками об штани й заглядав у обличчя мовчазних людей навколо. Уста йому ворушилися, а руда борода підстрибувала.

І коли хлопець дивився так, обличчя Мак Грегорів Пришелепуватому раптом одмінилося. Він наблизився до насипу й глянув угору. В очах йому був вираз загнаного звіря. Нансі схилилася біля жінки, намагаючись заспокоїти її. Вона не бачила чоловіка, а батько й син стояли мовчки, дивлячись один одному в очі.

Тоді вираз занепокоєння зник з батькового обличчя. Він повернувся й, схиливши голову, попростував до зачинених дверей копальні. Там стояв панок у білому комірчику з цигаркою в куточку рота. Він простяг руку до Мак Грегора:

— Стій! Почекай!—гукнув він. Одштовхнувши могутньою рукою чоловіка, Мак Грегор одчинив двері до копальні й зник у хіднику за ними.

Зчинився гармидер. Чоловік у білому комірчику виїняв цигарку з рота й почав лютю клясти. Хлопець, стоячи на насипу, бачив, як мати теж побігла до дверей копальні. Якийсь копач схопив її за руки й одвів назад до насипу. Чийсь жіночий голос у натовпі гукав:—Це Мак Грегор Пришелепуватий пішов зачинити двері до копальні Мак Крарі!—Панок у білому комірчику глянув навколо, жуючи кінець цигарки.—Збожеволів чоловік,—гукнув він, знов зачинаючи двері.

Мак Грегор Пришелепуватий загинув, майже добігши до дверей копальні, де лютувало полум'я. Разом з ним загинули всі копачі, крім п'ятьох. Цілісінський день гуртки людей намагалися дістатися до копа-

лень. Внизу, в тісних хідниках під власними домівками кидались в усі боки копачі й гинули, немов щури в охопленій полум'ям клуні, тоді як їхні жінки сиділи, пообгортавшись хустками, на залізничному насипу й мовчки плакали. Увечері хлопець з матір'ю сами вернулися додому. З халуп, розкиданих по пагорку, лунав жіночий лемент.

Після лиха в копальнях, Мак Грегорі, мати та син, жили кілька років в хатині на схилі пагорка. Жінка що-ранку ходила до контори копалень мити вікна й підлоги. Цю посаду адміністрація дала їй немов-би в подяку за героїзм її чоловіка.

Нансі Мак Грегор була маленька блакитноока жінка з гострим носом. Вона носила окуляри і в Кол Крік її вважали за розумну й гостру на язик. Вона не любила стояти біля паркану та базікати з жінками копачів, а сиділа дома, щось шиючи або читаючи в голос синові. Передплачувала журнал, а оправлені комплекти за минулі роки стояли на полиці в кімнаті, де вона з сином снідала вранці. До смерти свого чоловіка Нансі Мак Грегор була мовчазною, але після його смерти стала балакучішою й часто розмовляла з червоноволим своїм сином про всякі дрібниці в убогому їхньому житті. Підростаючи, хлопець вважав, що мати, як і копачі, ховає під мовчанкою таємний страх перед своїм чоловіком. Де-які випадки з її життя, які вона розповіла хлопцеві, підтримали у нього це переконання.

Норман Мак Грегор виріс у високого, широкоплечого хлопця з дужими руками, червоним, як огонь, волоссям та опришкуватою вдачею. Було щось у нього, що притягало загальну увагу. І коли дядько Чарлі Вілер перехрестив його, в нього почала виявлятися задирикуватість. Якщо хлопці дрили його Красенем, він бив їх. Коли траплялося, що дорослі чоловіки вигукували вслід йому це ім'я на вулиці, він лише дивився на них вовком. Мститися за своє ім'я у нього стало справою гонору. Це ім'я завжди нагадувало йому відразу всього містечка до його батька.

Мати з сином жили щасливо в хатинці на схилі пагорка. Рано вранці сходили вниз, простуючи через колію до контори копалень. Од контори хлопець ішов на пагорок по той бік низини до школи й сідав там на приступках або походжав вулицею, чекаючи, поки почнеться навчання. Увечері мати з сином сідали на ганку біля своєї хати й дивилися на червону заграву від коксових пічок або на лихтарі швидких пасажирських поїздів, що зі свистом та стукотом пробігали в темряві.

Нансі Мак Грегор оповідала синові про світ поза їхнім містечком, про великі міста, про моря, про дивні краї та чудних людей далеко за морями.—Ми закопалися наче кроти в землю,—мовила вона,—я, мої рідні

та твій батько й його рід. З тобою буде инакше. Ти поїдеш звідси в інші міста й робитимеш иншу роботу.—Вона з ненавистю говорила про життя в їхньому містечку.—Ми бабраємося тут у багні, живемо в ньому, дишемо ним,—нарікала вона.—Шістдесят душ загинуло раз у тій підземній домовині, але туди знову взяли нових людей. Ми живемо тут рік крізь рік, викопуючи вугілля, щоб опалювати машини, які повезуть інших людей через море та на Захід.

Коли її син став чотирнадцятилітнім хлопцем, Нансі Мак Грегор купила хлібною на гроші, що ощадив її чоловік. Він хотів купити на них ферму в долині за пагорком. Шахтар усе життя мріяв про своє поле і відкладав на це долар за долларом із свого нужденного заробітку.

Працюючи у хлібні, хлопець навчився пекти хліб. Од того, що місив тісто, руки йому зробилися дужі, наче лапи у ведмеда. Він ненавидів свою працю і ненавидів Кол Крік та мріяв про життя у великому місті та про ролю, що гратиме там. Почав потроху знаходити приятелів поміж молоді. Як і його батько, притягав до себе увагу. Жінки сміялися з міцної його будови та незграбного обличчя, але задивлялися на нього. Розмовляючи з ними у хлібні, він зовсім не соромився й дивився їм просто в вічі. Дівчата школярки, гуляючи з іншими хлопцями, мріяли про Красеня Мак Грегора. Коли хто говорив що погане про нього, дівчата завжди заступалися. Як і його батько, він був помітною людиною у Кол Кріку.

II.

Якось у неділю на схилі пагорка сиділо на колоді троє хлопців. Вони дивилися на Кол Крік, на робітників нічної зміни, що гуляли на сонечку на Головній вулиці. Із коксових пічок стелилася вгору тоненька смуга диму. Тяжко навантажений товарний поїзд ліз на пагорок край долини. Була весна і навіть на цей вулик чорної індустрії ліг легенький серпанок краси. Хлопці розмовляли про життя в рідному містечку, хоч, розмовляючи, кожний мав на думці себе.

Дарма, що Красень Мак Грегор, зрісши тут, ніколи не бував поза долиною, він знав де-що про широкий світ. У ті часи люди не були ізольовані від інших. Газети й журнали дуже добре справляли свою роботу. Вони сягали навіть до шахтарських кліток, а торговці з Головної вулиці Кол Кріку, стоячи над вечір біля своїх крамниць, розмовляли про світові події. Красень Мак Грегор знав, що життя в їхньому містечку не таке, як усюди, що не скрізь чоловіки день і ніч працюють чорні та брудні під землею і що не скрізь жінки такі бліді, виснажені й зігнуті. Розвозячи хліб, він насвистував пісню: «Візьміть мене знов до Бродвею», яку, чув, співала колись актриса на виставі мандрівної трупи, що завітала раз до Кол Кріку.

Тепер, сидючи на пагорку, він жваво розмовляв, жестикулюючи руками.—Я ненавиджу наше містечко, — говорив він. — Тутешні люди вважають себе за надто великорозумних. Вони ні про що більше не дбають, лише витівають дурні жарти та напиваються п'яні. Я хочу виїхати звідси.—Голос його залунав гучніш, а в серці спалахнула зненависть.—Начувайтесь,—погрозився він.—Я ще навчу їх по чому ківш лиха. Пошию їх у дурні. Я...—він спинився і глянув на обох своїх товаришів, а тоді почав колупати землю палицею. Хлопець, що сидів поруч нього, засміявся. Це був низенький, гарно зодягнений, чорноволий юнак з перстнями на пальцях. Він працював у місцевій біліярдній, піднімаючи кулі.—Я хотів би поїхати туди, де є жінки з гарячою кров'ю,—сказав він.

На пагорок здиралися три жінки. Одна висока, бліда, з темно-русявим волоссям, років на двадцять сім, а дві інші молоденькі біляві дівчатка. Чорнявий поправив собі краватку і почав надумувати, як почати розмову з жінками, коли вони до них надійдуть. Красень та інший хлопець, товстий син крамаря, дивилися вниз на містечко через голови дівчат, думаючи ще про їхню недокінчену розмову.

—Здорові, дівчата, сідайте біля нас,—привітався чорнявий, сміючись і дивлячись сміливо в очі високої блідої жінки. Дівчата спинилися й висока почала перелазити через повалені дерева, простуючи до них. Дві молодиці, сміючись, ішли за нею. Вони сіли поруч хлопців на колоді, висока біля Мак Грегора. Запала ніякова мовчанка. Обидва, Красень і товстий хлопець, були незадоволені таким кінцем їхньої гулянки й надумували якийсь вихід.

Бліда дівчина почала тихим голосом:—Я хотіла-б кудись піти звідси! Хотіла-б почути, як співають пташки та походити по зеленій травиці.

У Мак Грегора виникла нова думка.—Ходімо зі мною,—сказав він. Устав із колоди й почав здиратися вище поміж дерев, а висока дівчина йшла за ним слідом. Товстий хлопець, намагаючись їх засоромити й приховати цим власну свою ніяковість, гукнув їм у слід:—Гей, а куди це ви йдете вдвох?

Красень не відповів. Перелізши через повалені дерева, він вийшов на шлях і почав здиратися на пагорок. Висока дівчина йшла поруч, піднімаючи спідницю, щоб не забруднити її порохом, що лежав товстим шаром на шляху. Навіть це, святкове її вбрання вкривав місцями чорний порошок—штамп Кол Кріку.

Ідучи, Мак Грегор не почував уже ніяковости. Думав, що гарно йти так сам на сам з жінкою. Коли вона стомилася, вони сіли на колоді

обіч шляху й Мак Грегор почав говорити про чорнявого хлопця.—Він носить ваш перстень,—сказав він, сміючись і дивлячись на неї.

Дівчина сиділа, заплющивши очі й держачись рукою за бік. — Мені так тяжко йти на гору,—мовила вона.

Мак Грегорові стало шкода її. Ідучи далі, він держався позад неї, злегка підтримуючи її рукою за спину, щоб допомогти. Бажання подрочити її чорнявим зникло й він шкодував, що сказав за перстень. Згадав усе, що оповідав йому чорнявий про свою перемогу над дівчиною.—Певно бреше,—подумав він.

Перейшли через верховину пагорка й спинилися відпочити, прихилившись до старої огорожі з рейок біля лісу. Вниз із пагорка їхали возом люди. Вони сиділи на покладеній впоперек воза дошці й співали пісень. Один з них стояв поруч з погоничем, вимахуючи пляшкою. Він, здавалося, виголошував промову. Інші гукали й плескали в долоні. Звуки хвилями линули вгору.

В лісі біля огорожі росла буйна трава. В небі плавко літали соколи, кружляючи над долиною. Пробігла вевірка, спинилася на мить і щось застрекотала до них. Мак Грегор подумав, що ніколи ще не було йому так гарно з кимсь. Почував щиру товариську приязнь до цієї дівчини й пишався цим.—Не звертайте уваги, що я говорив про перстень,—сказав він.—Я лише хотів пожартувати.

Ця дівчина була дочкою трунаря, що жив над своєю майстернею недалеко від хлібні. Мак Грегор бачив її увечері біля дверей майстерні. Після того, як чорнявий хлопець розповів про неї, йому було якось ніяково й, проходячи повз дівчину, він прискорював ходу й дивився собі під ноги.

Вони спустилися схилом пагорка й сіли на колоду. З того часу, як Мак Грегор приходив сюди з батьком, навколо колоди пишно розрослася бузина й тепер тут було затишно наче в альтанці. Дівчина зняла бриля й поклала його біля себе на колоду. Обличчя їй злегка зашарілося, а очі блищали гнівом.—Він, певно, багато набрехав вам про мене,—сказала вона Мак Грегорові,—я зовсім не дарувала йому перстеня. Не знаю навіть навіщо дала. Він попросив його поносити. Сказав, що хоче показати свій матері. А тепер показує Вам і набріхує на мене.

Мак Грегор дуже шкодував, що сказав про перстень. Вважав, що не варт із-за цього хвилюватися. Але не вірив, що чорнявий брехав про неї, хоч і не надавав цьому значення.

Почав говорити про свого батька, вихваляючись ним. Знов вибухла у нього зненависть до містечка.—Вони кажуть, що знали добре тата,—говорив він.—Глузували завжди з нього й дражили Пришелепуватим. Кажуть навіть, що він побіг у копальню в нападі божевілля, наче кінь,

що біжить назад до стайні, коли вона горить. Але він був найкращою людиною в містечку. Сміливіший за них усіх. Він пішов за-для них на смерть, маючи вже досить грошей, щоб піти звідси й купити собі ферму тут.—Він показав рукою на долину.

Потім почав оповідати їй про те, як приходив сюди разом з батьком, коли був дитиною, і розповів про свої враження тоді.—Я гадав, що трапив до раю,—мовив він.

Вона поклала йому руку на плече, ніби намагаючись заспокоїти, як досвідчений їздець заспокоює схвилюваного коня.—Не зважайте на них,—мовила вона.—Колись ви звідси виїдете й знайдете собі інше пристановище в світі.

Він здивувався, що дівчина вгадала його бажання. Відчув повагу до неї.—Вона досить розумна, щоб догадатися,—подумав.

Почав говорити про себе, вихвалюючись та випинаючи груди.—Мені хотілося-б виявити себе,—сказав він. Зненацька згадав той зимовий день, коли дядько Чарлі Вілер прозвав його Красенем, підвівся і почав ходити туди й сюди перед цією дівчиною, роблячи ті-ж самі чудні рухи руками, як колись Мак Грегор Пришелепуватий ходив так перед ним.

— Знаєте, що я скажу,—почав він суворо. Він забув про дівчину й майже забув про що раніш думав. Люто оглядаючись через плече на містечко й бризкаючи слиною, з зусиллям вимовляв слова:—Прокляті люди! Худоба, дурна худоба!—Очі йому спалахнули вогнем, а голос задзвенів.—Хотілось-би мені зібрати всіх їх разом, хотілось-би...—йому забракло слів і він сів поруч дівчини.—Так, я хотів-би повести їх до старої копальні й повкидати всіх їх туди,—закінчив він злісно.

Красень Мак Грегор та висока дівчина сиділи на пагорку, дивлячись вниз у долину.—Дивно, чому ми з матір'ю не оселились тут,—говорив він.—Коли я дивлюся сюди, у мене виникає думка. Я хотів-би бути фермером і працювати в полі. А замість цього ми з матір'ю мріємо про місто. Ви знаєте, я збираюся вчитися права. Ми все про це розмовляємо. Але, коли я приходжу сюди, мені здається, що найкраще місце для мене тут.

Висока дівчина засміялася.—Уявляю, як ви приходите з поля додому,—промовила вона.—Можливо ось до цієї біленької хати з вітряком. Ви будете величезним чоловіком з притрушеним порошком червоним волоссям, а на підборідді вам, певно, виросте руда борода. Жінка з дитиною на руках вийде з кухні й, спершись на паркан, чекатиме на вас. Коли ви прийдете, вона обніме вас і поцілує в уста. Борода лоскотатиме їй обличчя. Вам доведеться носити бороду, коли ви постарішаєте. У вас такий великий рот.

Нове дивне почуття виникло у Мак Грегора. Він подумав, чому вона говорить про поцілунки, і йому захотілося взяти її руку й поцілувати. Він устав і глянув на сонце, що ховалося за пагорок по той бік долини.—Час збиратися додому,—мовив він.

Дівчина лишилася сидіти на колоді.—Ось сядьте-но,—казала вона,—а я вам щось скажу. Щось таке, що вам цікаво буде послухати. Ви такий великий та дужий і вабите цим дівчат до себе. А тепер скажіть мені, чому ви не дивитеся на мене, коли йдете ввечері повз нас вулицею, а я стою в дверях.

Красень сів знову на колоду і згадав, що говорив про цю дівчину чорнявий.—Значить це правда, що він оповідав про вас?—спитав він.

— Ні, ні!—гукнула вона, схоплюючись у свою чергу з місця й починаючи приколювати брилика.—Ходімо!

Красень зніяковіло сидів на колоді.—Яка рація дратувати один одного,—казав він.—Давайте посидимо тут, поки зайде сонце. Ми встигнемо прийти завидна додому.

Вона сіла й почала говорити про себе, як він раніш говорив про свого батька.

— Я надто стара для цього хлопця,—казала вона.—Я старше від вас на багато років. Мені відомо про що говорять між собою хлопці й що вони говорять про жінок. Це я добре знаю. Мені ні з ким одвести душу, окрім мого батька, а він цілісніський вечір сидить, читаючи газету, та так і засинає сидячи. Як-що я дозволяю хлопцеві прийти до мене посидіти та побалакати ввечері, або постою з яким хлопцем біля дверей, то це тому, що я дуже самотня. В цьому містечку нема людини, з якою-б я могла одружитися—жодної.

Її промова видавалася недоладною й нещирою Мак Грегорові. Він хотів, щоб тут був його батько, потираючи руки та щось собі буркочучи, замість цієї блідої дівчини, яка спочатку сподобалась йому, а тепер почала говорити недоладно, як всі шахтарські жінки Кол Кріку. Він подумав знов, як думав це раніш, що воліє мати справу з мовчазними п'яницями, шахтярами, аніж з їхніми безбарвними балакучими жінками. Не стримавшись, сказав їй це й так гостро, що образив її.

Приязнь їхня скінчилася. Вони встали й почали переходити пагорок, простуючи додому. Знову вона взялася рукою за бік і знову йому захотілося допомогти їй. Але натомість він мовчки йшов поруч неї, знов відчуваючи зненависть до людей.

Напівдорозі з пагорка висока дівчина спинилася обіч шляху. Вже впав присмерок і в небі палала заграва від кокосових пічок.—Лише той, що живе вгорі й ніколи не спускається вниз, може думати про високе й величне,—казав Мак Грегор, знов відчуваючи злість. Люди, що жи-

вуть внизу, не можуть навіть думати, що знають щось інше, окрім того, щоб бути худобою.

Висока дівчина посміхнулася й вираз очей їй пом'якшав.—Ми так розуміємося поміж собою, — мовила вона. — Навіщо нам уникати один одного. Мені не хотілось-би сваритися. Ми можемо бути приятелями, як-що захочемо. У вас є щось особливе. Ви вабите жінок. Я чула, як це казали інші. Ваш батько теж був такий. Більшість жінок воліли одружитися з Мак Грегором Пришелепуватим, замість своїх чоловіків, хоч він був і негарний. Я чула, як це говорила моя мати батькові, коли вони сварилися, лежачи вночі на ліжкові, а я не спала й слухала їх.

Хлопця вразило, що ця дівчина говорить з ним так щиро. Глянувши на неї, він сказав їй цю свою думку. Я не люблю жінок,—промовив він,—але ви мені подобаєтеся, бо робите так, як хочете. Ви маєте певну вартість. Не знаю, чому вас цікавлять мої думки. Взагалі не знаю, чому жінки цікавляться думками чоловіків. Гадаю, ви маєте рацію робити те, що вам до вподоби, так само, як ми з матір'ю маємо рацію, вибираючи мені фах правника.

Він сів на колоді біля шляху, близько того місця, де вони зустрілися й дивився, як вона сходить із пагорка.—А я все-ж таки поведився, як личить чоловікові, розмовляючи з нею,—думав він і відчував гордість од свідомости, що в ньому зростає мужність.

III.

Не привабливе містечко Кол Крік. Люди з багатих міст середнього заходу, як от Огайо, Улінойс або Айова, їдучи на схід до Нью-Йорку або Філадельфії та виглядаючи з вікон вагону, бачуть миршаві маленькі халупки, порозкидані на схилах пагорків, і згадують чомусь ту добу історії людства, коли люди жили в наметах. Усі пасажири, і чоловіки й жінки, з нудьгою одвертаються й заплющують очі. Позіхаючи, думають, чи швидко вже скінчиться подорож. Як-що й виникає у них яка ще інша думка, то це легенький жаль та розважне визнання, що такі містечка неминучі в наші часи.

Хатки на пригорку та крамниці на Головній вулиці належали акційному товариству копалень. Копальні в свою чергу належали залізниці. Брат директора копалень був директором залізниці. Це саме директор копалень і стояв біля входу туди, коли Мак Грегор Пришелепуватий кинувся в пашу смерті. Директор жив у місті миль за тридцять далі і виїздив туди після праці поїздом. Разом з ним виїздили всі конторські службовці й навіть стенографісти. Після п'ятої години вечора в Кол Кріку не лишалося жодного білого комірця.

Люди в містечку жили, мов скотина. Очманівши від праці, напивалися до нестями й, приходячи додому, били своїх жінок. Але все-ж таки поміж них помічалось незадоволення. Вони почували, що їх тяжко визискують, хоч і не могли організовано змагатися за свої права й лише кляли власників копалень, навіть у думках. Якось виник у них страйк, і Барні Бетерліпс, маленький, худий чоловік з штучною ногою, виліз на ящик і виголосив промову про братерство поміж усіх людей. Але одного дня з вагона висадили загін кінноти й озброєні салдати пройшли церемонійним маршем Головною вулицею. Кілька людей у брунатній уніформі виставили батарею. В кінці вулиці поставили кулемети, і страйк припинився.

У хатинці на пагорку жив італієць, він розводив садок. Цей садок було єдине гарне місце в усьому містечку. Італієць возив тачкою чорнозем із лісу для свого садка й що неділі, весело посвистуючи, порався в ньому. Взимку він сидів у вільний час дома, креслячи якийсь план на шматочку паперу. На провесні засаджував по цьому плану садочок, використовуючи кожний цаль землі. Коли вибух страйк, директор копалень сказав йому, або ставати знов до роботи, або уходити геть із своєї хати. Італієць подумав про свій садок, про те, скільки поклав на нього праці, і став до роботи. Поки він працював, копачі прийшли до його оселі й зруйнували садок. Другого дня італієць пристав до страйкарів.

У маленькій халупці на горбі жила стара жінка. Жила там сама в неймовірних злиднях та бруді. Вона збирала звідусіль уламки столів та стільців і так заставила ними свою хатинку, що не мала, як повернутися. Теплими днями сиділа на сонечку біля халупи, жуючи тютюн. Вертаючись з роботи, шахтарі клали недоїдки хліба та їжі з своїх казанків у скриньку, що була прибита цвяшками до дерева обіч шляху. Стара збирала та їла оці недоїдки. Коли до містечка прийшли салдати, вона ходила вулицями, глузуючи з них. — Коростяві панички! Наймити! Запроданці! — гукала вона навздогін вершникам. Молодий офіцер в окулярах, сидючи верхи на сивому коневі, повернувся і промовив до салдатів: — Не чіпайте її, це сама Мати-Злидота.

Коли високий рудий хлопець побачив робітників та стару жінку, що пленталась за салдатами, він не відчув приязни до робітників. Навпаки, зненависть. Уся прихильність його була на боці салдатів. Він увесь горів, дивлячись, як струнко вони йдуть пліч-о-пліч. Не міг одірвати очей од рівних лав одягнених в уніформу людей, що мовчки й швидко посувалися вулицею і майже хотів, щоб вони зруйнували містечко. Коли страйкарі знищили садок у італійця, він страшенно схвилювався й, бігаючи туди й сюди по кімнаті перед матір'ю, бурмотів

сам до себе:—Я повбивав-би їх, як-би це був мій садок. Я жодного з них не випустив-би живого!—Він немов Мак Грегор Пришелепуватий виплекував у своєму серці зненависть до копачів і до містечка. Це таке місце, що звідси треба як-найшвидше тікати. Коли людині не до вподоби тут, треба шукати чогось іншого. Він згадав батька, що збирав гроші, щоб купити ферму в долині.—Вони називали його Пришелепуватим, але він розумніший за них усіх. У нього вони-б не насмілились зруйнувати садка.

В голові шахтарського сина почали ворухитись якісь невиразні думки. Він бачив уві сні стрункі рухливі колонії війська і, згадуючи уривки з історії, якої вчився в школі, та вчинки видатних людей, почав знаходити там інший зміст. Якось улітку він гуляв біля місцевого готелю, де містився салун та біліярд, у якому працював чорнявий його товариш. Він почув розмову двох людей, що дуже його зацікавила.

Один з тих, що розмовляли, був мандрівний оптик; він приїздив раз на місяць до шахтарського містечка продавати окуляри. Продавши кілька пар, починав пити, іноді п'ючи без упину цілий тиждень. Упившись, розмовляв французькою та італійською мовою, а часом, стоячи перед копачами в шинку, деклямував їм Данта. Одіж його була засмальцьована від довгого вжитку, а ніс переплетений синіми й червоними жилками. Чуючи, як він розмовляє чужоземними мовами та деклямує вірші, шахтарі вважали його за дуже вченого та розумного. Їм здавалося, що людина з таким величезним знанням, мусить надзвичайно добре розумітися на окулярах і з гордістю носили його дешевий, мало придатний на їхні очі крам.

Часом, немов компенсуючи своїх покупців, оптик бавив з ними якийсь вечір. Якось скінчивши деклямувати сонет Шекспіра, він поклав руку на прилавок і, злетка хитаючись, заспівав п'яним розбитим голосом баладу, що починалася словами: «У струнах арфи золотих жила душа музики». Скінчивши пісню, поклав голову на руки й почав плакати, а копачі з співчуттям дивилися на нього.

Того літнього дня, коли Красень Мак Грегор гуляв біля отелю, оптик завзято сперечався з іншим, таким-же, як і він, п'яницею. Той інший був стрункий, чепурно зодягнений чоловік середнього віку, що продавав черевики для крамниць взуття. Сидячи на стільці біля готелю, він намагався читати вголос якусь книжку. Саме захопився якимсь довжелезним реченням, як його спинив оптик. Хилитаючись на вузькому деревляному помості біля готелю, старий п'яниця лаявся мов несамовитий. Задалося, він утратив глузд од люті.

— Мене нудить од цієї слинявої філософії,—вигукував він.—Навіть читаючи отаке, ви слонявите. Не вимовляєте чітко слів та їх і не можна чітко вимовити. А я дужий чоловік!

Розкарячивши ноги та надимаючи щоки, оптик бив себе в груди. Величним рухом руки осадив людину на стільці.

— Ви слинтяй і по дурному зчиняєте галас,—проголосив оптик.— Я знаю таких, як ви. Плювати я хотів на вас. У Конгресі у Вашингтоні та в Палаті Общин в Англії повно таких дурнів. У Франції вони теж були колись у силі, поки не прийшов чоловік такий геніяльний, як і я. Вони всі заховалися в тіні великого Наполеона.

Знищивши чепурного чоловіка, оптик повернувся до Красеня. Він почав говорити французькою мовою, а чоловік на стільці заснув.— Я сам наче Наполеон,—проголосив п'яниця, вертаючися знов до англійської мови. На очах йому проступили сльози.—Я беру гроші з цих шахтарів, не даючи їм нічого. Окуляри, що я продаю їхнім жінкам по п'ять доларів, не коштують мені і п'ятнадцяти центів. Я окульбачив цих тварин, як колись Наполеон окульбачив Європу. Як-би я не був дурнем, я мав-би певну мету. Але я наче Наполеон зневажаю людей.

.....

Часто після цього згадував Мак Грегор слова п'яниці. Він мало зрозумів з його розмови, але оповідання про великого Наполеона вплинуло на уяву хлопцеві і, здавалося, дало вихід його зненависті до дезорганізованого, беззмистовного життя навколо.

.....

Після того, як Нансі Мак Грегор одчинила хлібню, вибух страйк, що батькові гроші витрачаються на хліб, за який шахтарі не платять, вулицями. Вони заходили до хлібні купувати хліба й говорили Нансі записати набір за ними. Красень Мак Грегор занепокоївся. Він бачив, що спричинився до руїни її статків. Знову копачі тинялися, нудьгуючи, а виносячи його під пахвою з хлібні, часто заплітають ногами. Якось увечері шахтар, що за ним дуже багато було записано в боргову книжку, пройшов п'яний повз хлібню. Мак Грегор пішов до матери й запро-тестував.—У них є гроші напиватися,—мовив він,—то хай платять за хліб.

Нансі Мак Грегор і надалі давала хліб у набір. Вона думала про жінок та дітей у халупах на горбі й коли почула про намір адміністрації позбавити шахтарів їхніх приміщень, її пройняв жах.—Я теж шахтарева жінка й мушу допомагати своїм товаришам,—думала вона.

Якось одного дня до хлібні завітав директор копалень. Перехилившись через прилавок, він почав розмовляти з Нансі. Наблизившись до них, Мак Грегор спинився біля матери, прислухаючись до розмови.— Це треба припинити,—мовив директор.—Я не хочу, щоб ви руйнували себе за-для цієї худоби. Треба зачинити хлібню, поки мине страйк. Коли ви не хочете сами, я вас примушу. Будинок належить нам. Вони

не цінують того, що зробив ваш чоловік, то чому мусите ви руйнувати себе за для них?

Подивившись на нього, Нансі відповіла тихо, але рішуче.—Вважали, що мій чоловік не сповна розуму,—мовила вона.—Це так і було. Але що притьмарило йому розум? Гнила колода в копальнях, що впавши на нього, пошкодила йому мозок. Ви, а не шахтарі, винні в тому, що мій чоловік був такий.

Тут до розмови устряв Красень Мак Грегор.—А я вважаю, що директор має рацію,—сказав він, дивлячись в обличчя матери.—Копачі не дбають про свої родини, вони хочуть одержувати більше грошей, аби піячити. Ми повинні зачинити хлібню. Досить уже вкладати гроші в хліб, що йде в їхню пельку. Вони ненавиділи батька, а він їх. А тепер я їх ненавиджу.

Красень вийшов із-за прилавка й разом з директором копалень попростував до дверей. Замкнувши їх, поклав ключ до кешені. Тоді увійшов з двору до хлібні, де мати плакала, сидючи на скриньці.—Час уже взятися до цього чоловікові,—сказав він.

Нансі Мак Грегор та її син сиділи в хлібні, дивлячися мовчки одне на одного. Копачі, простуючи вулицею, підходили до дверей, торгали їх і, буркочучи щось, виходили. Звістка облетіла все містечко.—Директор зачинив хлібню,—говорили одна одній жінки, перехилившись через огорожу. Діти, що покотом лежали на долівці по хатах, плакали, почувши це.

До низки жажливих подій, з яких складалося їхнє життя, вплітався новий жаж. Як-що через увесь день нічого страшного не траплялося, лише тоді вони лягали спати щасливі. Коли шахтар, стоячи біля дверей тихенько розмовляв з жінкою, діти його зчиняли лемент, бо знали, що ляжуть спати голодні. Але коли біля дверей не лунала тиха розмова, шахтар вертався додому п'яний і бив свою жінку, а діти, лежачи в ліжку, тулилися під стінку, тремтячи з жаху.

Пізно ввечері до дверей хлібні надійшов гурт копачів.—Одчиняйте—гукали вони, б'ючи кулаками в двері. Красень вийшов із приміщення вгорі й спинився у порожній крамниці. Мати сиділа, тремтячи, на стільці в своїй кімнаті. Мак Грегор наблизився до дверей і, відімкнувши їх, вийшов на ганок. Копачі гуртками стояли на деревляному тротуарі та на брудній дорозі. Поміж них була стара жінка, що лаяла салдатів. До хлопця наблизився чорнобородий шахтар. Показавши рукою на юрбу, він промовив:—Ми прийшли відчинити хлібню. У багатьох із нас немає пічок. Дайте нам ключ і ми відчинимо крамницю. Як-що не дасте ключа, розіб'ємо двері. Адміністрація нічого вам не зробить, бо ми примусимо вас одчинити силоміць. Записуйте все, що ми братимем, а коли мине страйк, ми розрахуємося.



Очі хлопцеві спалахнули полум'ям, він збіг з приступок у саму гущу шахтарів. Засунувши в кешені руки, дивився їм в обличчя. Коли почав говорити, голос йому лунав через усю вулицю.—Ви глузували з мого батька, дражнячи його пришелепуватим, коли він пішов у вогонь за-для вас. Ви глузували, що він збирав гроші, а не пропивав їх. А тепер ви хочете їсти задурно хліб, що куплено на його гроші, а сами напиватиметесь п'яні та, коливаючись, будете проходити повз ці двері. Але я хочу сказати вам щось.—Він простяг руки і вже не говорив, а кричав.—Це не директор замкнув хлібню, а я сам! Ви глузували з Мак Грегора Пришелепуватого, найкращого чоловіка з поміж вас усіх. Глузували також і з мене. А тепер я з вас глузуватиму!—Він зійшов східцями і, не замикаючи дверей, стояв на порозі.—Заплатить ваш борг, то тоді й буде хліб на продаж,—додав він, увіходячи до хлібні та замикаючи двері.

Шахтарі поволі пішли вулицею. Хлопець стояв посеред хлібні й руки йому тремтіли.—Я добре їм одчитав,—думав він.—Показав, як із мене дурня строїти.—Він пішов сходами нагору до кімнати. Біля вікна сиділа його мати, схиливши голову на руки, і дивилася на вулицю. Сівши на стілець, він обмірковував становище.—Вони прийдуть знов сюди і зруйнують хлібню, як колись садок італійцеві,—промурмотів злісно.

Другого вечора Красень сидів у темряві на приступках біля дверей хлібні. У руках держав замашний клевець. В серці йому клекотіла похмура зненависть до містечка та до шахтарів.—Бідні вони будуть, як-що прийдуть сюди, дехто з них,—думав він. Але сподівався, що прийдуть. Дивлячись на клевець, згадав п'яне белькотіння старого оптика про Наполеона. Подумав, що можливо й він скидається на того Наполеона, що про нього розповідав п'яниця. Пригадав оповідання про бій на вулицях у європейських містах і, щось буркочучи, розмахував клевцем. А вгорі сиділа його мати біля вікна, схиливши голову на руки. Із салуну трохи далі вулицею лилося світло на мокрий тротуар. Висока, бліда дівчина, що ходила на прогулянку з Мак Грегором, зійшла сходами з приміщення над батьковою майстернею та попростувала вулицею. Вона запнула голову хусткою і йдучи придержувала її одною рукою, а другою держалася за бік.

Надійшовши до хлопця, що сидів мовчки біля хлібні, поклала йому руку на плече.—Ходімо звідси,—промовила вона.—Візьміть матір і ходімо до нас. Вони хочуть розбити вашу хлібню. Вас можуть поранити.

Красень підвівся і злегка огштовхнув її. Але те, що вона прийшла, надало йому мужности. Йому дужче забилося серце від думки, що вона цікавиться ним, і він хотів, щоб прийшли копачі й щоб він міг тут би-

тися з ними в її присутності.—Хотілось-би мені жити поміж таких порядних людей, як вона,—подумав він.

В кінці вулиці спинився біля станції поїзд. Долинуло тупотіння ніг і уривчаста команда. Із салуна повискакували люди. Знизу йшли вулицею салдати з рушницями за плечима. Знову Мак Грегор затремтів од захоплення, дивлячись на рівний шерег людей, що йшов струнко пліч-о-пліч. Поруч з ними дезорганізовані копачі видавалися кволими й жалюгідними. Дівчина обмоталася щільніше хусткою й, побігши вулицею, зникла біля своєї хати. Мак Грегор одчинив двері й пішов нагору спати.

Після страйку Нансі Мак Грегор, у якої лишилися самі лише борги, не спромоглася вже відчинити хлібні. З млина прийшов, жуючи тютюн, низенький сивоусий чоловік і забрав назад невикористане борошно. Хлопець із матір'ю лишилися жити вгорі над приміщенням крамниці. Нансі знову почала ходити до контори копалень мити вікна й підлоги, а рудоволосий її хлопець стояв на вулиці або сидів у більярдній, розмовляючи з чорнявим своїм приятелем.—На тому тижні я поїду до міста шукати там якоїсь праці,—говорив Мак Грегор. Але минали тижні, а він байдкував. Якось хтось із шахтарів почав глузувати з нього, що він і досі нічого не робить, і Мак Грегор збив його з ніг у рівчак. Шахтарі ненавиділи Мак Грегора за промову біля хлібні, але захоплювалися його силою і звірячою сміливістю.

IV.

У маленькій, наче той льох, хатинці, вбитій мов кілок у землю на схилі пагорка над Кол Кріком, жила Кеті Гартнет із своїм сином Майком. Чоловік її загинув разом з іншими підчас пожежі в копальнях. Її син, як і Красень Мак Грегор, не працював у копальнях. Він завжди сквапливо проходив Головною вулицею або бігав поміж дерев на пагорку, й шахтарі, дивлячися на його бліде напружене обличчя, хитали головами.—Він причинний,—говорили вони.—Ще кому-небудь лихо заподіє.

Красень не раз бачив Майка, коли той біг улицями. Якось зустрівши його у сосновому лісі біля містечка, пішов разом з ним, намагаючись втягти його в розмову. Майк завжди носив книжки в кешенях. Ставив пастки в лісі й приносив додому трусиків та вевірок. Збирав колекції пташиних яєць та продавав їх жінкам, що проїздили поїздом повз Кол Крік. Ловив також пташок, робив із них опудала, вставляючи буси замість очей, і теж продавав. Вважав себе за анархіста і, як і небіжчик Мак Грегор Пришелепуватий, щось бурмотів сам до себе, йдучи.

Якось Красень побачив Майка Гартнета на пагорку. Він читав, си-

дячи на колоді. Глянувши через плече на книжку, Мак Грегор відчув неприємне тремтіння.—Дивно, подумав він.—Цей хлопець читає таку саму книжку, з якої товстий старий Вікс здобуває собі на прожиток.

Красень сів на колоду поруч Гартнета й почав стежити за ним. Той глянув на нього й, нервово хитнувши йому головою, посунувся аж на самий край колоди. Красень засміявся. Він подивився вниз на містечко, а тоді на лякливого нервового сусіда на колоді. Щось йому спало на думку.

— Слухай, Майку,—спитав він.—Що-б ти зробив з Кол Кріком, як-би був всемогутнім?

Нервовий хлопець зірвався з місця. На очах йому проступили сльози. Стоячи біля колоди, простер вперед руки.—Я-б, наче Христос, пішов поміж люди,—відмовив він, а тоді заговорив гучніш, ніби перед аудиторією.—Смиренні та вбогі, я прийшов учити вас добру.—Простягаючи руки, немов благословляючи когось, він вигукував далі:—О, люди з Кол Кріку! Я навчатиму вас любити один одного та ненавидіти зло!

Красень і собі підвівся з колоди й стояв перед схвильованим юнаком. Він теж відчув якесь дивне хвилювання. Схопивши хлопця, посадив його силоміць на колоду. Тоді розреготався й голос його далеко покотився луною.—Люди з Кол Кріку,—вигукнув він, удаючи інтонацію і міміку Гартнетову.—Слухайте голос Мак Грегорів. Я ненавиджу вас! Ненавиджу тому, що ви глузували з мого батька і мене та обшахрали мою матір. Я ненавиджу вас, бо ви кволі й дезорганізовані немов худоба! Я хотів-би піти поміж вас навчити вас могутності фізичної сили. Я хотів-би замордувати вас, але не зброєю, а голими руками. Як-що вас примушують працювати, наче кротів у землі, то мають рацію. Кожна людина може робити лише те, на що здатна. Повстаньте і змагайтеся! Змагайтеся, а я піду до ваших ворогів, і вам доведеться змагатись і зі мною. Я допоможу загнати вас назад у темну шпарку!

Скінчивши говорити, Красень перестрибнув через колоду й попростував униз шляхом. Біля перших шахтарських халуп спинився й засміявся зніяковіло.—Я теж причинний,—подумав він.—Стою й гукаю у порожнечу, наче дурний.—Він пішов далі, думаючи, що це таке з ним робиться.—Хотілось-би мені змагатися. Змагатися з усіма,—думав він.—Я всіх розворушу, як буду правником у місті!

Майк Гартнет наздогнав Мак Грегора.—Не кажи нікому про мене,—тремтючи, просив він.—Не розповідай нічого в містечку. Вони почнуть глузувати з мене й подразнять якимось. А я хотів-би, щоб мене не чіпали.

Красень звільнився від руки, що затримувала його, і пішов далі. Коли вже Гартнета не було видно, сів на землю. З годину сидів так, дивля-

чись на містечко й думаючи про себе. Він і пишався тим, що трапилось, і соромився його.

.....

В блакитних очах Мак Грегорових усе частіше спалахував небезпечний вогник. Він тинявся вулицями Кол Кріка, наводячи на всіх страх величезним своїм тілом. Мати його зробилася похмура й мовчазна, працюючи в конторі копалень. До неї знов вернулася її попередня звичка мовчати навіть у власній своїй оселі й, поглядаючи на сина, вона почувала острах до нього. Цілісінський день працювала в конторі, а ввечері сиділа мовчки на ґанку біля своєї хати та дивилася на Головну вулицю.

Красень Мак Грегор не робив нічого. Сидів у брудній більярдній, розмовляючи з чорнявим хлопцем, або блукав горбами, крутячи палицю в руці та думаючи про місто, до якого він поїде здобувати там собі долі. Коли проходив вулицею, жінки спинялися й дивилися в слід йому, вражені красою й силою його молодого тіла. Копачі ненавиділи його й мовчки обминали, боючись його люті. Блукаючи пагорками, Мак Грегор усе думав про себе.—Я в силі багато зробити,—говорив він, дивлячись на хвилясті верховини горбів.—Але чому я сиджу тут?

Коли Красень дійшов вісімнадцяти років, мати його захворіла. Лежала цілий день на спині в ліжку у своїй кімнатці над порожньою хлібнею. Юнак струсонув з себе апатію й кинувся шукати роботи. Він не вважав себе за ледачого, а гадав, що просто вичікував увесь час.—Я не піду до копалень,—мовив він.—Жодна сила не примусить мене піти туди.

Він знайшов собі працю в заїздному дворі: чистити та годувати коні. Мати його видужала й почала знов ходити до контори копалень. Почавши робити, Красень уже не кидав праці, вважаючи її за етап до того становища, що він здобуде собі в місті.

Опріч Мак Грегора, у стайні працювало ще двоє хлопців, сини шахтарів. Вони возили пасажирів зі станції до фермерських селищ за горбами, а увечері сиділи разом з Мак Грегором на лавці біля заїзду та перегукувалися з людьми, що проходили повз стайню на пагорок.

Заїздний двір у Кол Кріку держав горбань на прізвисько Велер. Він жив у місті й що-вечора їздив додому. Цілісінський день він сидів біля стайні, розмовляючи з рудоволосим Мак Грегором.—А ти таки ледащо,—сміючись, мовив він.—Усе торочиш, що поїдеш до міста вибиватися в люди, а натомість сидиш тут, нічого не роблячи. Ти-б краще залишив думку про правництво та зробивсь-би борцем. Правником може бути людина, що має мозок, а не м'язи.—І він усе походжав по стайні, схиливши на бік голову й поглядаючи на здорового парубка, що чистив коні. Мак Грегор, стежив за ним, посміхаючись.—Я ще доведу вам свого,—говорив він.

Горбань пишався, що мав у себе Мак Грегора. Він чув, що говорили про силу та злу вдачу його конюха, і йому до вподоби припало, що такий дужий сердитий парубок чистить йому коні. Сидячи ввечері дома біля лямпи, хвалився жінці:—Він ще попотанцює в мене!

У стайні горбань і на мить не відходив од Мак Грегора.—Іще, що я тобі скажу,—говорив він, засуваючи в кешені руки та спинаючись навшпиньки.—Бережися трунаревої дочки. Вона полює на тебе. Як-що вона тебе вловить, тоді облиш думку про вивчення права та йди одразу до копалень. Краще облиш її та дбай лише про матір.

Красень чистив коні та міркував про те, що говорив йому горбань. Гадав, що той має рацію. Він і сам боявся високої блідої дівчини. Часом, дивлячись на неї, він почував, що його охоплює бажання і разом з тим страх. Намагався уникати її й звільнитися від цього почуття та від потреби лізти в темну шпарку під землею.—Він мастак уникати того, що йому не до вподоби,—говорив господар заїзду дядькові Чарлеві Вілеру, розмовляючи з ним про Мак Грегора біля дверей пошти.

Якось одного дня два хлопці, що працювали разом з Мак Грегором, напоїли його п'яним. Це був добре обміркований поганий жарт. Горбань лишився на цілий день у місті, а пасажирів з поїзду не було. Привізши опівдні сіно з долини за пагорком та склавши його на горище над стайнею, хлопці сіли разом з Мак Грегором одпочити на лавці біля дверей стайні. Обидва хлопці побігли до шинку й принесли звідти пива, купивши його на навмисне заощаджені для цього гроші. У обох візників розроблено було цілу систему заощадження.

Коли хто з пасажирів давав одному з них «на чай», вони складали це в спільну касу. Зібравши невеличку суму, йшли до шинку пропити її, а тоді, упившись, спали на сіні у стайні. Як-що траплявся заробіточний тиждень, горбань сам давав їм долара на п'ятику.

Мак Грегор випив лише одну шклянку пива. Байдикуючи по Кол Кріку, він ніколи не куштував хмільного й пиво здалося йому дуже міцним і гірким. Одкинувши назад голову, він швидше проковтнув його, а тоді пішов у глиб стайні, аби сховати сльози, що проступили йому на очах од міцного питва.

Обоє візники реготалися, сидячи на лавці. Питво, яким вони почастували Мак Грегора, була жаклива мішанина всяких напоїв, що зробив сам шинкар на їхнє бажання.—Напоїмо оце здоровидло та послухаємо, як він співатиме,—сміючись, говорив шинкар.

Коли Красень пішов у глиб стайні, його раптом скорчило й потягло на блювоту. Він спіткнувся й упав долілиць, ударившись об поміст обличчям. Тоді, стогнучи, перекинувся на спину, а з щокі йому тоненькою цівкою потекла кров.

Обидва хлопці схопилися з лавки й кинулися до нього. Спинилися, дивлячись на його бліде обличчя. Жах охопив їх. Вони намагалися підвести його, але він вислизнув у них із рук і впав знову на поміст блідий та нерухомий. Злякані хлопці вискочили з стайні й побігли Головною вулицею.—Треба покликати лікаря,—говорили вони, біжучи.—Йому не на жарт зле.

У дверях до приміщення над трунарнею стояла висока бліда дівчина. Один з хлопців спинився й гукнув їй:—Ваш рудий лежить долі в стайні п'яний, як земля. Він порізав собі голову й увесь закривавлений.

Висока дівчина побігла до контори копалень. Разом з Нансі Мак Грегор вони попростували до стайні. Торговці на Головній вулиці бачили з своїх дверей двох жінок блідых з напруженими обличчями, що з зусиллям тягли вулицею величезну постать Мак Грегорову, простуючи до дверей хлібні.

О восьмій годині вечора Красень Мак Грегор блідий, ледве пересуваючи ноги, здерся у вагон пасажирського поїзду, що відходив зі станції Кол Крік. На лавці біля нього лежав клуночок з одежою. У кешені був квиток до Чикаго та вісімдесят п'ять доларів—решта заощаджень Мак Грегора Пришелепуватого. Хлопець дивився з вікна вагону на маленьку, худу, виснажену постать матери, що стояла самотньо на платформі, і хвиля люті поглинула його.—Я покажу їм,—промурмотів він. Нансі глянула на сина й силоміць примусила себе посміхнутися. Поїзд повагом рушив на захід. Красень дивився на матір, на порожні вулиці Кол Кріку й, схиливши голову на руки, тут у сповненому пасажирами вагоні, які дивилися на нього з цікавістю, заплакав з радощів, що кінчилася його юність. Знов повний зненависти оглянувся на Кол Крік. Немов той Нерон, міг побажати, щоб у всіх людей з містечка була лише одна голова, яку-б він стяв одним ударом меча або одним штовханом розбив об камінь.

Шервуд Андерсон.
Переклала з англійської
Марія Лисиченко.

(Далі буде).

Межі.

Поглянь навколо—і застигне кров:
ось хату щільно обійшов
паркан із гострими цвяхами,
посипаний колючим склом.
Дивись, як густо за селом,
ланами,
біжать вузькі обніжки навскоси;
а он ідуть рови через ліси,
і стопудові камінюки серед поля,
по суголовках, на межі, лежать;
вістря багнетів блискотять
по всій землі, мов дика воля,
на узгряницях всіх держав, сторон,—
дивися: скрізь кордон.

Не змірять вольного простору
степів, лугів,—а чоловік
тини робив, рови копав за віком вік,
ховався в них, мов лис у нору,
тремтів, як на осиці лист,
і, людський оганьбивши хист,
злословив, безсердечний, хтивий,

такий зрадливий,
такий чужий для всіх братів.
Круг його—ряд штахет, плотів.
Поглянь, що діється за отими плотами
Через тяжкий, надмірний труд
там гине в злиднях бідний люд,
що сам могутніми руками
створив усі багатства на землі:
посіяв хліб він на ріллі,
побудував нам залізницю,
заводів димарі аж до небес підніс,
а сам давно сліпий од сліз,
і щастя вже йому й не сниться.
Дивись: по всій землі святій
буяють хвилі золоті,—
то збіжжя неозоре море!
Цвітуть луги, шумлять ліси—
о, скільки є кругом багатства і краси,
а люди знають тільки голод, горе,
бо темні, як сліпі кроти,
бо скрізь—кордони, скрізь—плоти!

Сонет.

В єгипетській далекій стороні,
серед пісків, край голубого Ніла,
кількадесят віків стоїть могила:
там зерна пригоршню знайшли в труні.

В тисячолітньому пробувши сні,
воно засохло, та живуща сила
збудилася і буйно позернула
стрункий і гойний колос на весні.

Це—образ твій, о, краю мій забутий!
Прокинувшись, нарешті, дух розкутий—
я вірую—удруге не засне,

а дзвінко й радісно вперед полине,
мов джерело, потужне і ясне,
що, на простір пробившись, вольно рине.

Максим Богданович.
Перекл. Михайло Драй-Хмара.

Творчий шлях поета.

(Еволюція творчості Дмитра Загула. 1906—1927).

I. Ідеологічна еволюція поетова.

Ми не знаємо самого початку поетичної продукції Дмитра Загула. З його коротенької біографії, що з'явилася в останній книжці поетовій 1927 року—«Мотиви», довідуємося тільки, що почав він складати вірші ще в гімназії, та що вперше вони з'явилися друком 1906—1907 року в місцевій газеті «Буковина». Що являли собою ці перші віршові спроби молодого поета, який був їхній ідейний зміст та художнє оформлення—це було досі невідоме. Невідома нам досі й та перша—очевидно, дитяча—невеличка збірка Загулових поезій, що вийшла в світ 1913 року виданням газети «Нова Буковина» розміром на невеличкі 62 сторінки під назвою «Мережка». Варто тільки уваги, що авторові цієї віршової книжки йшов тоді тільки тринадцятий рік.

Маємо зараз у розпорядженні для аналізу ранньої творчої доби нашого поета тільки-но книжку 1918 року, під назвою «З зелених гір», видану вже зовсім в інших умовах поетового життя, не в рідній Буковині, а в революційній тоді Східній Україні, в Києві, в її культурному центрові, видання Київського Товариства «Час». Як на ті часи революційного буяння, в скрутних умовах книгарської справи, книжечка розміром на 104 сторінки «in octo» мала дуже пристойний зовнішній вигляд, з приємною зеленою обкладинкою, з дуже вдалим малюнком (у стильовій рямці) пейзажу, очевидно, Буковинського: гори, покриті лісом, небо в дощових хмарах та зграя перелітних птахів,—ніби символіка поетової долі, що понесла його через гори в нове оточення.

Видавництво супроводило книжку невідомого досі читачам Наддніпрянської України поета кількома рядками, так-би мовити, «рекомендації»: «Дмитро Загул—молодий поет Зеленої Буковини, закинутий не з власної волі на Україну, ще невідомий нашим людям. Гадаючи, що складені ним мелодійні пісні можуть дати певну утіху аматорам поетичної творчості, ми беремо на себе приємність подати на суд українському громадянству цю збірку його ліричних поезій та поетичних переспівів».

Книжка свідчить, що поет поки-що перебуває ще в учнярському стані; але це «учнярство» значно ширше, ніж учнярство молодих поетів Наддніпрянської України: поет має не-аби яку поетичну підготовчу ерудицію—і це в його молоді роки зовсім не зайва справа, навпаки—справа дуже важлива та корисна. Він знає всесвітню історію, античні літератури—грецьку та латинську, знає німецьку літературу і, оче-

видно, стежить і за російською літературою, бо, як бачимо, виразні сліди цього маємо в збірці «З зелених гір». Зміст першої з відомих для нас книжки виразно говорить не тільки про ерудицію та поетичну лектуру молодого поета, але й про ті явища літературних впливів та запозичень, що їх знає молодий буковинець; зміст книжки складається наполовину з лірики—чисто особистої та присвяченої рідному краю, його пишній природі та соціальному оточенню—а наполовину—з перекладів з російського, тоді ще актуального для молодого буковинського поета, символіста Бальмонта і з тематики біблійної: пророки, «Піснь Пісень» Соломонова та «Екклезіаст».

Як зустріла Наддніпрянська українська критика цю першу книжечку Дм. Загула? Перший зустрів книжку «З зелених гір» М. Зеров у рецензії березільського числа 1918 року тодішнього критичного часопису «Книгарь».—«Інтимна лірика Загула не визначається особливою оригінальністю чи різноманітністю тем: загальний тон її—це той традиційний сум (іноді безпричинний), якому віддають повинність мало не всі починаючи українські поети. З 56 поезій 3-х циклів лірики не менш половини говорять про «спомини щастя колишнього», про «всевітне горе» і «за загубленим раєм одчай», про душу, подібну «до домовини» і «безсилі зідхання». Поетові здається часами, що він втратив «останню надію».

І розвіялось світло химерне:
вже ніяка рожева мрія
пережитого щастя не верне.

Увесь цей «поблекший жизни цвет, без малого в осьмнадцать лет» справляв-би враження страшенної одноманітності, коли-б автор не догадався розрідити їх поезіями іншого, світлого настрою». І М. Зеров далі наводить поезію:

З глибин руїни і пустелі,
з долини смутку і плачу,
в краї надзорні, веселі
на крилах пісні я лечу.
Думками лину над землею—
мені так тісно на землі,
а разом з піснею моею
летять у вирій журавлі.
Іх крик мою бентежить душу,—
та з ними враз не закричу:
я вище вилетіти мушу
від журавлиного плачу...

І справді, ця невеличка поезія разом з ще кількома, що їх називає в своїй рецензії далі М. Зеров, уповноважують обережного рецензента на кінцевий висновок про цю першу в обставинах Наддніпрянської України збірку молодого поета такого змісту: «Загалом беручи, в авторові є «искра божя», есть де-що таке, що подає при умові серйозної роботи над собою—надію на дальший розвій. І було-б дуже прикро, коли-б ця надія не справдилась». («Книгарь» 1918, ч. 7. ст. 407—410).

Колишній поетичний товариш тих ранніх років Загулових, пізніш один з видатніших наших критиків, Я. Савченко, в своїй пізнішій статті 1926 року про свого давнього товариша, вже викінченого поета,

звертаючись до його молодій збірці, вважає її за прояв початкового символізму, але тонко відзначає особливий характер тодішнього Загулового початкового символізму: «Символізм Дмитра Загула поміркованіший, прим'якшений і до певної міри філософічний. І через те в творчості Загулової завжди переважали мотиви лірично-споглядального сприймання, а не драматичного. Символісти—не прийняли дійсності, заперечували її. У цьому запереченні—коли глибше проаналізувати даний момент—був своєрідний протест, може й не усвідомлений, проти викривлених, потворних форм соціального ладу... Символізм, як певна творча психологія, завсідги перебуває в колізії з життям. У Загула ця колізія не набувала гострих форм. Вона не мала, так-би мовити, принципової рішучості й суворості, як в інших символістів. Більше того, на початку поетичної діяльності Загулової, саме в перших роках його символістичного етапу, ми помічаємо, як, фігурально висловлюючись, бореться в поетові «небо і земля». І небо його вабить, але й земля солодка...» І далі, після цієї глибокої та слушної аналізи специфічності Загулового раннього символізму, Я. Савченко серед інших візріців віршових наводить влучні й такі характерні для тодішньої пори Загулового символізму рядки:

Не давайте відлітати
золотим часам!
Не давайте пропадати
молодим серцям!
Хай летять безповоротні,
безпросвітні дні,
Хай лежать в німій безодні
співи жалібні...

(«З зелених гір», ст. 9).

З цих типових для тодішньої пори поетичної еволюції Загулової рядків Яків Савченко робить ґрунтовний та правдивий висновок, такий потрібний для вірного розуміння цього молодого моменту і дальшої Загулової еволюції: «Поет інстинктивно відчув тоді, що оті пориви до зір, оте стремління в потойбічні світи, в країни, що вифантазувала людина через свою безпорадність і самотність у обставинах дезорганізації і загнивання соціального ладу,—не є правдивий шлях для громадсько-здорової людини й для письменства...» (Я. Савченко. «Поети й белетристи», ДВУ. К. 1927, ст. 109—110).

Третій з визначних наших літературознавців-критиків, проф. О. Білецький, що в своїй вступній статті до «Антології української поезії в руських перекладах» 1924-го року тільки одним словом означив першу цю книжку Дм. Загула, назвавши її «маленької и несколько старомодной книжкой», в останній своїй визначній статті 1927 року до ювілейної збірки Дм. Загула «Мотиви» дав найповнішу характеристику тої доби Загулового символізму, що про неї йде в нас зараз мова,—доби книжки «З зелених гір». Ця характеристика є остільки глибока, що не можемо її тут не навести.

«По суті, звичайно, у своєму першому збірнику «З зелених гір», що його надруковано 1918-го року, але складено з віршів різних періодів, Загул в дуже незначній мірі виявляє себе, як символіст. Символізм, як

поезія відтінків, натяків, що шукає суто-емоційного впливу на читачів, що намагається стерти межі між поезією і музикою, не даючи певних слів-назв речам, а закорінюючи лише «ідею» про них, символізм Верленів і Маяковича, символізм Тичини доби «Сонячних кларнетів»—був ще чужий Загулові, насиченому вражіннями від німецької романтики, що по-своєму переспівував любовну лірику Гайне і перекладав українськими віршами біблійну мудрість Еклезіяста та жагучі строфи «Пісні пісень», і не завжди глибоку «співучість» Бальмонтову. Далекий ще тут Загул і від символізму—цеб-то від того світогляду, який у реальній дійсності шукає відповідності світові, що є по той бік, вбачаючи «под грубою корою вещества нетленную порфиру», за відомим висловом Володимира Соловйова. У Загула поки-що суто-романтична спрага, «томление» (Sehnsucht), мрії недомріяні,—і лише зрідка вибухи песимістичної скарги на безсилля, відсутність крил, на неможливість злетіти над землею (над безрадісною сучасністю?), подолати крилатого змія, що стереже наше щастя, і неможливість це щастя добути...» (Д. Загул. «Мотиви». Поезій збірка IV, ДВУ, 1927 р. Вступна стаття О. Білецького: «Дмитро Загул», ст. 13—14).

Після цих досконалих опрелілень ідеології поетичної першої з нам відомих збірок Дмитра Загула перейдемо до безпосереднього ознайомлення з ідейним надбанням книжки «З зелених гір». Залишімо тільки надалі частину перекладну цієї книжки: вона буде предметом нашого вивчення окремо. Перше—відзначимо такий характерний епіграф з Гете до відділу лірики книжки; бо-ж епіграф відзначає, коли він вдало вибраний, сумарно всю ідеологію твору:

Die menschliche Seele.
Wie gleicht sie dem Wasser.
(Людська душа, як-подібна вона до води!).

Так, власне так; вона, душа людська, текуча, як вода: вона постійно змінює і форми, і напрям своєї течії. І тому в першому вірші, так-би мовити, *profession de foi*—«пісня—то мрія», «пісня—то щастя зрадливе, облудне, повне привабливих снів», «пісня—то голос страждання безмірного, першого смутку туман», «пісня—то стогін зідхання вечірнього, серця безсилового, серця покірного біль незагоєних ран», «пісня—то спомин щастя колишнього, згадка надій і весни», «пісня—то відгомін серця сумного, невтішного, що серед галасу й реготу грішного снить незабутні сні». Нема заперечення: характеристика властивостей пісні романтика типового—повна, вичерплива.

І далі говорить поет про «далекий і страчений рай», про «смуток душевний», про «знайоме всесвітнє горе», про «тайну чорних наших днів», про «несказанне горе», про те, що доля нам дала «тільки слабкість до гріха», що ми блукаємо серед темряви і тьми—«серед зойку і плачу». Поетові може тільки снитися, що він—«з журбою не знайомий, не плакав, не тужив»; «може щастя і не було, тільки снилося мені», бо-ж—«десь високо над землею носить доля наше щастя, та ніколи нам не вдасться опинитись там»; «наше щастя метеором спалахне», «ми безсилі, ми глухі, сліпі, безкрилі...» «я справляю в душі похорони... прощайте, надії мої!»—«розбились мої сподівання», «розбилась найкраща

надія» і—«вже ніяка рожевая мрія пережитого більше не верне...» Яка повна, вичерплива лексика безнадійності та одчаю!

Але-ж—«страждання тече, спливає, а кохання повинне залишитися»:

Die Leidenschaft flieht,
Die Liebe muss bleiben...

(Schiller).

Але й кохання ніколи не дає людині повного щастя: «ті струни тужливого серця виспівують тугу мою», кохання також—«повне щастя і жаху, і мук»; говорити про любов—це значить для поета—«про печаль говорить»; любов—«нерозгадним жалем і журбою» оповиває поетову душу,—і все «щось невеселе віщує засмучене серце моє», і поет «муку таємною сльозою даремною ніколи не в силі залити...»

Є, крім поезії та кохання, ще одне глибоке почуття в поета, але й воно не дає йому щастя: це—любов до рідної землі, туга за рідним краєм. «Далеко від рідного краю» бренть поетів «журбою окрилений спів»; він що-днини посилає свої смутки до своєї верховини, до свого зеленого підгір'я; а оточує його—«непривітна чужина», що в ній він плаче «дрібними сльозами», і залишається йому тільки в чужій країні жалітися на свою «недолю люту».

Безнадійні, безпорадні мотиви й теми всіх цих поезій Загулових. Вони навіть і не символічні, а просто безнадійно-романтичні. Але-ж ми вже бачили з наведених вище цитат М. Зерова, Я. Савченка та О. Білецького, що поруч повної безнадійності є в цих віршах, на тих-же сторінках гостра свідомість поетова, що—«я вище вилетіти мушу від журавлиного плачу», не менш гострий заклик: «не давайте пропадати молодим серцям!»—і власне тільки суто-романтична спрага, томління, недомріяні мрії. Песимістична романтика—це, очевидно, найбільше літературна традиція впливів німецької романтики «schöne Seele»; поет подає надії пережити її, звільнитися від неї.

Через рік, «на чужині», маємо вже другу збірку поетову, року 1919-го, Київського видавництва «Сяйво», невеличку, що містить 36 поезій, і що має назву—«На грані». Вже самий заголовок книжки викликає в читача побоювання: «На грані»—це дуже ще невиразно; дуже різні бувають «грані». І справді, побоювання виправдані: книжка утворена за рік перебування на чужині, коли більшість продукції попередньої книжки зроблено ще в рідному оточенні (очевидно, проте датування поезій ні в одній з двох книжок немає); маємо проти сподівань попередніх книжку справді гостро-занепадно, безнадійно-песимістичу: «на грані», власне, означає—«на краю безодні». Придивимся і з'ясуємо причини такої поетичної несподіваної трансформації.

Вважаю за найкращу та найглибшу аналізу ідеології Загулової в цій книжці рецензію на збірку «На грані», що її вміщено в єдиному числі «місячника» 1919 року «Музагет»; належить ця аналіза Ульріхові Штутнерові (псевдонім передчасно померлого поета—теж буковинця Володимира Кобилянського).

Поставивши перед собою завдання—однакове з нашим—з'ясувати «ідеологію другої книжки Загула», він майстерно справився з ним; правда, «рецензія» виросла в статтю з чотирьох розділів, на 9 сторінок. Перше твердження Штутнерове:—«Розгортаєш книжку, і зараз пере-

конуєшся, що стоїш перед певною, серйозною, яскраво закресленою індивідуальною одиницею, що живе, горить своїм огнем, захоплює своїми власними барвами, творить власними силами,—одиницею, що власне ((підкреслюю) творить, а не пише вірші по чужих зразках...)» Це визначне й правдиве твердження; на кожного досвідченого в поезії читача книжка «На грані» року 1919-го відразу зробила міцне враження й високо поставила постать її автора. З оцінкою Штутнеровою, що «книжку витримано в одному настрої, цільно—і це її найбільша заслуга» та що «На грані»—це безперечно поважний крок по творчій дорозі Загула—погодився-б кожний читач її.

Але познайомимось як-найкоротше з аналізою Штутнеровою ідеології цієї книжки. «Поет в своїх шуканнях опинився «на грані» й передає нам свої враження, свої болі й радість даного моменту». Він перебуває, «в перехідному моменті», ще неясному, незрозумілому йому самому. «Зачарований величною замежною тишою, поет констатує, що

На грані вічного нічого,—
Думок нема.
Німий язик, німа розмова,
Душа німа.

Але-ж те «нічого»—таке величне, що поет без вагання говорить нам:

Ходім туди, де вічні грані,
Де хмар нема,—
Де наша тінь, мов на екрані—
Бліда—німа.

Додамо від себе: поет Загул побачив виразно грань між минулим та майбутнім: побачив революцію.

Стоючи «на грані», поет не бачить через заслону нічого, але відчуває, що там

За непроглядною заслоною
Живуть такі, як я,—

Поет з розпачу питає, «хто руками сильними зірве ту заслону й дасть йому зійтися з вільними, з такими вільними, як був колись перед віками» він—поет.

Але там, вгорі, на грані, в осяйних просторах, підмоги для нього немає. Він покинутий на власні сили, незримий для других його дух—

В глухій пустелі
Веде розмову з собою сам,
Бо світ безбожний,
Бо люд тривожний,
Моря і скелі
Не хочуть вірити його словам.

І ось поет, не маючи відгуку, приходить до апатичної втоми, пасивності й бажає вже тільки забуття. В німій боротьбі він доходить до безсилля й віддає тим просторам «всі свої мрії та звуки зідхань» і припиняє душевну боротьбу, щоб стати знову урівноваженою людиною.

Знов додамо від себе: не чуючи відповіді від революції, він почуває своє безсилля та припиняє боротьбу з самим собою, стає до революції байдужим.

І знов моменти вагання з самим собою, знов величезна внутрішня боротьба й бажання забути себе, як людину, щоб зконцентруватись більше, як дух.

Глибінь душі—глибінь бездонна,
А в ній на дні спокійний сон...
Хоч хвиля серця невгомонна
Співає з вітром в унісон,—
Глибінь душі—безодня сонна.

Така боротьба доводить поета до зневір'я, він одчаюється власними силами збагнути потойбічне царство і починає покладати всі свої сили на те, щоб утворити нове життя, що в ньому поет зміг-би знайти розгадку всіх своїх болів і страждань. Але в цій роботі потроху знов опановує поетом одчай, він погашує ліхтарі, руйнує вітвар, щоб знову стати звичайною людиною. Ще одна спроба, ще один порив, щоб знову відчувти серцем, відчувти розумом, активно, а не пасивно, всі давні, дорогі таємниці. Але сили не вистачає, і поет розчаровано зходить з грані та оголошує, що—«на грані вічного нічого». Одно тільки зважається автор подати читачеві, а власне певний настрій, те почуття самотності й безпорадності, яке виникає в людині в перехідний момент на шляху мистецької творчості. Далі йдуть мотиви занепадні й розчаровані, а все-ж таки ми віримо, що поет мусить вийти по-за грань і побачити «красу—ніким ще не бачену».

І кінчає Штутнер такими висновками: «Але все-ж таки ми віримо, що поет мусить зірвати запону з царства вічного дня і почути «музику всесвіту» і краще тоді зрозуміти музику власного серця. Запорукою тому може бути вже пройдений Загулом шлях від першої до другої збірки, який носить на собі всі прикмети поступу як що-до внутрішньої міці, так і що-до зверхньої форми віршів. Останні вірші Загула мають певну глибину думки, чого власне бракувало в збірці «З зелених гір». Кращі вірші останньої збірки подають нам надії, що поет не буде стояти на одному місці, і що його внутрішня еволюція піде тим шляхом, яким-би нам бажалося». («Музагет», ст. 140).

О. Білецький в своїй статті до «Антології української поезії» 1924 року подає таку характеристику збірки «На грані»: «Друга книжка у своєму роді бездоганна й технікою й витриманістю настрою—книжка крайнього соліпсизму і безнадійної містики... Глибоким холодом віє з її сторінок, таких чужих і далеких від переживань саме дев'ятнадцятого року (вірші написані, звичайно, до цього року). Поет стоїть перед дверима вічного «Нічого», де немає жадних думок, де німіє язик, де глибока тиша... Але хоч смертні очі його нічого не бачуть за тими дверима, душа знає, що якесь потайне життя там тече, що живуть там вільні та горді душі, яким і сам був поет перед віками...

Книжка цілковитий Requiem, панахида, проспівана поетом самому собі. Це Федір Сологуб (до певної міри), але витончений, майже безтілесний, що видійшов на гострі зледенілі верховини і застиг там у будійському спогляданні далеких світів». («Антологія української поезії», ст. 50—51). В пізнішій статті про Дм. Загула в «Мотивах» 1927 року О. Білецький називає книжку «На грані»—одною з найстрашніших і безнадійних книг, що їх створив український модернізм. Настрої її, зви-

чайно, не до революції стосуються: їх підготувала попередня доба, і книга ця є для історика нашої суспільності дорогоцінний матеріал, документ того розпаду й одчаю української інтелігенції, що зайшла у безвихідь... (Коли ми говорили про «революцію», коментуючи статтю Штутнера, то, розуміється, мали на увазі революційні роки, специфічні для України 1918—1919 роки, з гетьманом, денікінцями, поляками й петлюрівцями.—Б. Я.)... Але панахида була передчасна: її правилося не над небіжчиком, а над поетом, що заснув летаргічним сном; одмирало випадкове, що наносила на душу схоластика бурси, гімназія, мудрування художньо-артистичних гуртків... Здорове селянське—незаможницьке ядро не дозволило Загулові вмерти духовно... До краю вистрадана трагедія інтелігентської одірваності й негування поезії... як справжньої умілости, визнання першенства «змісту» над «формою»—все це не дозволило Загулові залишитися збоку, закріпити за собою позицію спостережника того величезного перевороту, що дійшов своєї крайньої межі саме тоді, як виходила у світ книга «На грані». (Стаття до книжки «Мотиви», ст. 15—17). Ця об'єктивна та разом обережна й правдива оцінка книжки «На грані» являється без прибільшення зараз зразком добірної наукової толерантності й такої потрібної для нас літературно-критичної об'єктивності.

Яків Савченко в цитованій статті своїй про Дм. Загула так само обережно та складно витлумачує занепадні настрої збірки «На грані». Огида дійсність приголомшила всіх, приголомшила і його. Поет ніби надломився. Він нічого не може протиставити шаленому натискові громадського маразму й зневіри... Поезія символізму—блискучий документ... розгубленості частини української інтелігенції, її безвольності громадської, її заблуканості поміж різних соціальних угруповань. Оцю непридатність до боротьби і страх перед життям прекрасно висловив Дмитро Загул у суто-символічному образі:

Ми тінь...
Ми тінь людей, що були,
Їх відбитка одна.

(ст. 111, 113).

Разом з тим Я. Савченко гостро підкреслив для психології Загулової «На грані», як «жахливим фактом, що довершував громадську й індивідуальну трагедію української інтелігенції, була імперіялістична війна, коли було поведено українські трудящі маси на тортури й загибель, коли навіть існування української нації було загрожено з кожного погляду» (ст. 115).

Так само високо оцінив збірку «На грані» і Ю. Меженко в рецензії для «Книгаря», ч. 22. Він з жалем закидає поетові, що той «сходить з грані і не туди, а сюди, де «сміх і крик», «життя землі». Це дарма, що поет потім знову стає на грані й прагне перейти до «царства воскресних», всією своєю психологією він ще міцно прив'язаний до «музики літа», до «пісні Черемоша». От завдяки своїй прив'язаності поет не має того величного спокою, що повинен обхопити душу того, хто твердо став на грані... Що-ж він взнав, крім «тіней на екрані» на тому світі,

там, «за гран'ю», бо він-же на ній стоїть і навіть нам пропонує з ним піти?» Загул—зауважує Ю. Меженко—нарешті закінчує книгу:

Наша розрада—сон життя...

Чи тут є справжня прозорливість, проникливість в «потусторонній» світ? Скажемо щиро: ні...» (ст. 1495—1496). «Дійсно вся книга—це є велике напруження міцної емоціональної волі, але це є тільки, по справедливості кажучи, тільки крок до грани, великий крок, близький до того, що поет говорить, проте не те-ж саме. Підводячи підрахунок висловленому, мусимо сказати, що другу книгу Загула вважаємо дуже цінною й коштовним придбанням нашої поезії, особливо коли звернути увагу на форму віршу. Те, що дав Загул, чого він досягнув, що він збагнув і яку мету собі поставив,—це все є те, що зветься філософічною лірикою й вкладає в нашу поезію коштовну цеглину, яка особливо міцно ляже в цілій будівлі нашої поезії тоді, коли слідуєчі етапи його творчости закріплять пройдений шлях, пройдуть і ще вперд в тому-ж самому напрямкові». (Ibidem, ст. 1496—1497). Отже, книжка була ще за непадкою, ідеологічно Дм. Загул у ній до повного тоді прийняття революції ще не прийшов, проте поет за рік-два дуже підвищив свою поетичну майстерність цією книжкою, про що вже була мова.

Через шість років, років, очевидно, дуже критичних, проте безперечно плодотворчих та трансформаційно для поетової ідеології надзвичайно, рішуче, вже назавжди позитивних, вийшла третя збірка Загулових поезій «Наш день», у виданні ДВУ, позначена 1925-м роком. Правда, продукцію цієї збірки автор датує роками 1919—1923, отже на два роки до виходу в світ книжки, але це так і повинно бути, бо всі, що щиро й назавжди перейшли «грані» й віддалися революції, зробили це 1923-го року, не пізніше. Книжка «Наш день» містить у собі небагато віршів, загалом 29 поезій, і збірка має тільки 50 сторінок, а проте це є вже справді збірка цілком відданого революції поета. Тут уже не може ні в кого виникнути сумнівів, що Дм. Загул з поета романтичного, символістичного в розумінні вузькому, ґрунтовно переробився в справжнього пролетарського поета, не позбавившись до певної міри й тепер так званої «революційної романтики», бо й революція наша ще-ж далеко не закінчилася. Книжка «Наш день» містить у собі три поетичних цикли: «Жовтневий вихор», де тематика специфічно політична, революційна; «Сурмач»—цикл ліричний, але все-ж таки на тему нової ідеології поетової; цикл «Ранкове сонце»—трохи ширша тематика; але тепер уже єдність революційного світогляду поетового, в якій завгодно тематиці ідеологічно міцна та послідовно й щиро додержана міцно.

Є між іншими статтями та рецензіями на книжку «Наш день» невеличка стаття молодого літературознавця Ан. Лебідя, що її надруковано в 6—7 книжці часопису «Життя й Революція» за р. 1925. Стаття взагалі закінчується позитивною оцінкою поетичної діяльності Загулової. «Остання книжка його—це свідчення кризи; але кризи, що говорить не про занепад сил і завмирання таланту,—це криза одужування, відродження, новизни». (Ж. й Р., 1925, VI—VII, ст. 35). Але в середині статті є невдалі спроби старою лексикою поетовою, так-би мовити, скомпромі-



тувати—ніби знизити досягнення поетові цієї третьої збірки. А Лебідь наводить кілька цитат, хоч-би такі:

Із рук господніх вирвав сурму
Земний нестримний херувим.

Нечутно падають чотки часу,
Як вічність молитися.
Приймає сонця жертовну красу,
Як часточку від богомольця...—

і з того робить висновок: «навіть не в окремих образах, а в цілій символіці (а то—віра) Загул залишається старим, передреволюційним ідеалістом... Зв'язаність Загулова зі старим, так-би мовити, анулює його спроби дати поезії—гімни революції, і вони в нього виходять значно слабші за інші вірші» (ibidem, ст. 34).

Цьому спрощенню поетичної оцінки дає гостру й резонну відповідь вже згаданий автор останньої статті про Д. Загула при книжці «Мотиви», О. Білецький. Не маємо змоги, обмежуючи тут себе розмірами статті, повністю навести півтори невеличкі сторінки з захисту Загулового від наведеного спрощення (це сторінки збірки «Мотиви» 18—20); проте все-ж таки ми-б помилилися, не навівши хоч головних тез цього уступу. «Вказують, що, мовляв, «попередній світогляд дає себе відчутти, і письменник і в своїх революційних віршах лишається більше епігоном символізму, як творцем нової пролетарської літератури» (цитата не з статті А. Лебідя—Б. Я.). Чудний докір! Хіба сам Загул претендує де-небудь на звання творця нової пролетарської літератури? Він заявляє лише про свою цілковиту відданість справі пролетарської революції—і з ідеологічної сторони пролетаріят може вважати його за одного з найближчих йому революційних поетів. Хіба цього не доволі?» (ст. 18). (Додаємо до цього, що Д. Загул з самого народження ВУСПП'у—Всеукраїнської спілки пролетарських письменників—входить у її склад.—Б. Я.) «...Вишукувати в збірнику революційного поета слова, що їх він запозичив з церковного вжитку, і тріумфувати: який-же він, мовляв, пролетарський поет, коли він говорить про чотки, притвор небесний, про богомольця і т. ин.—чи не значить це робити не важке, але, м'яко кажучи, доволі нікчемне діло? Слова, як такі, не є ні революційні, ні контрреволюційні: слово, вихоплене з контексту—мертвий препарат,—це говорив ще Потебня: можна у своїх віршах одмінити геть-усяке слово революції, а з епітетів остаточно базуватися на прикметниках, що означають червоний колір—і від цього всього аж ніяк не стати революційним поетом» (ст. 19—20).

Остання збірка поезій Д. Загула «Мотиви», збірка IV, що містить його творчу продукцію за роки 1923—1926 і разом являється збіркою ювілейною—20-тиліття його творчості, подає картину послідовного підвищення Загулової кваліфікації; форма в нього завжди була міцна та добірна, ця книжка позначається більшою стислістю мови і послідовнішою ідеологією. Все-ж таки треба відзначити, що Дм. Загул тут залишається самим собою; він належить до певної доби розвитку українського символізму, про що вже не раз згадувано, і ознаки цієї доби пе-

ренесені й до цієї далекої від 1918—19 років збірки. Як звичайно, міцнішими поезіями цієї збірки з'являються речі ліричні. Ліризму—широкого та своєрідного—не можна ніяк заперечувати в творчості Д. Загула. О. Білецький в своїй статті подає думку, що «колишній символіст, він тепер далеко відійшов од символістів і в галузі змісту, і в галузі формальній» (ст. 24). Ми-б тільки з цим одним твердженням шановного вченого не погодились; посилення О. Білецького на пізніші впливи в Загула російського поета Валерія Брюсова нашої думки не ліквідує і думки автора вступної статті не доводить: хіба Брюсов не являється найвидатнішим представником певної оригінальної течії російського символізму, одної з його міцніших течій, остільки, що вже багато дослідів вказували на часові впливи Брюсовських символічних засобів та й тематики його як і на творчість його старшого трохи товариша Бальмонта, так і на символіста молодшої генерації та іншої течії—Олександра Блока. Сам Блок 1912 року, при одержанні книжки Брюсова—«Зеркала теней», відповів на неї автором віршами з такою першою строфою:

И вновь, и вновь твой дух таинственный
В глухой ночи, в ночи пустой
Велит к твоей мечте единственной
Прильнуть—и пить напиток твой...

(Блок. Книга 3 «Мускет». М. 1916, ст. 129).

З дальшою думкою О. Білецького, що «форма вислову у нього (Загула) проста і класично ясна: по класичному вона стає поміркована що-до новизни і метрично вона строга»,—ми цілковито погодимось, бо-ж і в Брюсова якось з'єднувалися тенденції символістичні та класичні. Трохи далі О. Білецький все-ж таки визнає, що в Загуловій «ліриці інтимних настроїв»—«ще відчувається символіст і в доборі образів і в емоційності враження» (ст. 26). Цілком приєднуємося й до кінцівки статті О. Білецького, де він підсумовує твердження своєї статті, кажучи, що—«такий поет, як Дмитро Загул, що його всиновила революція, і який почув себе за неподільну й активну її частину, має право привселюдно висловлюватися, має право на повний голос в хорі сучасних поетів» (ст. 26). Тим більше правдиво, що—«останнього слова він іще не сказав: він ще «живий поет», що його наново формує наша доба» (ст. 27).

Отже, підсумки ознайомлення з ідеологією поетичною автора розглянутих тут чотирьох віршових збірок стверджують, що від невиразного молодого символізму, може швидче—впливів німецького неоромантизму (що, власне, майже одне й те саме, дуже близьке й споріднене!) через своєрідну путь символістичну (так само—з впливами Бальмонта, Брюсова, пізніш також трохи і Блока, а все-ж таки значно більше та міцніше—під впливами німецького символізму таких поетів, як Рільке та його школи), Дмитро Загул послідовно та уперто прямує до поетичного реалізму динамічного та революційного гатунку; дарма, що це йому до певної міри важко, що він несвідомо ще не раз повторюватиме традиційні моменти свого поетичного минулого: теперішнє його літературне оточення,—дружнє, пролетарське, бадьоре та енергійне, пройняте щирим революційним запалом, що все збільшується, зростає та ширшає в нашій молодій пролетарській поезії і збільшуватиметься що-

далі в зв'язку з послідовним поглибленням нашої культурної революції,— це все є запорукою активності й надійності поета з більш, ніж двадцятилітнім стажем, нашого Дмитра Загула.

Хотілось-би, але-ж не можна обминути для об'єктивізму ще одної з останніх оцінок творчості Загула, що належить зовсім не бездарному, як на наш погляд, але дуже невірноваженому поетові та критикові— М. Йогансенові—у «Вампіліте» ч. 5, 204—206. Дозволити сказати собі, що «безталанна доля Д. Загула, як поета» і доводити далі це такими засобами, як це там зроблено—це значить втратити літературне сумління й пуститися «во вся тяжкие», не відповідаючи за свої думки. Що-ж, тон і культурність 5-го числа небіжчика «Вампіліте» широкі кола українських читачів досить оцінили. Колись у зріліші роки критикові М. Йогансенові доведеться тільки визнати колишню свою необережність та, дозволимо собі сказати, неохайність. А проте і йому довелося *volens-nolens* зазначити «ліричну вправність», «непоганий звуковий малюнок», згадати «найкращі місця його віршів», «вартість поетичного ландшафту», назвати Загула «одним з найцікавіших символістів». Це тільки збільшує загальну, так-би мовити, пікантність згаданої статті...

Хочеться з цього прикрого приводу тільки побажати широко, щоб такі «нрави» літературні ніколи більше не повторювалися в нашій молодій, революційній і—значить—чесній та чистій літературі. Знаємо добре, що література живе тільки в боротьбі, як і все людське життя; проте і в боротьбі такої культурної галузі ідеології, як мистецтво, література, не заважало-б дотримуватися об'єктивності та хоч невеличкої, примітивної товариської толерантності.

(Далі буде)

Борис Якубський

Вертер із партійним квитком.

(І. Дніпровський. „За-ради неї“).

Іван Дніпровський написав книжку оповідань «За-ради неї». Своєю центральною психологічною проблемою, своїми персонажами і, на-решті,—своїм штампованим романтичним стилем вона заслуговує на чималу нашу увагу.

Почнемо з характерного для Дніпровського епіграфу, що його автор узяв з «Книги царств» для своєї збірки: «Вкушая, вкусих мало меду, и се аз умираю».

Звичайно, ніхто не може забороняти авторові брати ту чи ту цитату, раз вона якоюсь мірою ілюструє його твір, чи виявляє «таємну» суть його творчости.

Отже, в даному разі ми підкреслюємо не сам факт цитати, а її зміст, так-би мовити, її внутрішні «філософічні» інтонації.

До цієї цитати варто пильніше придивитися, мавши на оці симптоматичність і не випадковість її для мистецького світогляду Дніпровського.

Свідомий і досвідчений читач у згаданому епіграфі відчує: по-перше, певну письменникову, сказати-б, «величаву» позу (мовляв, не пишу, а «священнодействую»), по-друге—штампованість чи книжковість мислення (скільки разів ми читали оцей епіграф до індивідуалістично-романтичних книжок) і, нарешті, і найголовніше—одразу усвідомити немудрі секрети творчости Дніпровського та хибний напрямок його ідеологічно-мистецьких шляхів, або принаймні того етапу, на якому перебуває зараз письменник. Таке попереднє, апріорне сприймання книжки Дніпровського цілком підтверджується аналізою її. Епіграф—екстракт психологічної й мистецької сути Дніпровського.

Усі герої в книжці Дніпровського дійсно «вкушують мед», але мало. до того-ж той мед іноді гіркий—і через те вони вмирають фізично або морально.

Як епіграф, так і назва книжки «За-ради неї» незвичайно точно узагальнюють тематичні й психологічні моменти оповідань.

Через усі речі (окрім оповідання «Долина Угрів») проходять одні персонажі, одна проблема.

«Вона» і «він» визначають собою композиційну структуру кожного оповідання. «Вона», «він» і характер проблеми—визначають стиль цілої книжки.

Важко сказати, що тут найцікавіше.

Проте, усі основні компоненти оповідань Дніпровського, з певного погляду, рівноцінні й взаємно зумовлені.

Спинімося на проблемі...

Дніпровський,—можна припускати,—належить до тих письменників, що,—за висловом лефів,—не можуть інакше писати, як «для вічності». А через те й проблема в нього «вічна». Це—фатальне кохання, з неодмінним акцентом «сильна, як смерть», чи як там.

Дніпровський певною мірою свідомий літературності й банальності такої проблеми: він-бо намагається, хоч і не завжди, підмолодити її способом поновлення. Поновлення полягає в тому, що модерний Вертер з партійним квитком зраджує революцію за-ради жінки, або в тому, що білий офіцер, зустрівши «Марію радости», свою мрію неземну, ладний пристати до революції.

Проте, мусимо зауважити, що згадане поновлення належить більше до читачевої аперцепції, аніж до свідомого авторового завдання. Бо хоч центральний герой оповідань—комуніст зраджує революцію й саме за найтяжчої бойової обстанови через фатальне кохання до «незвичайної» жінки, але наголос у Дніпровського падає не на цей момент проблеми, а на фатальність, на саму проблему виімкового трагічного кохання, на її психологію, на складні й нудні, заплутані неймовірно «витонченими» рефlekсами, переживання героя.

У цьому якраз патос письменників. Спрямовання даної проблеми «на вічність» ми вбачаємо саме в тому, що в нього ні персонажі, ні соціальне середовище не детермінують характеру, розвитку й логічної доцільності її.

Проблему взято в «чистому вигляді», як якусь іманентну людському духові категорію.

Люди й оточення в Дніпровського—це річ другорядна, зовнішня. Це-антураж. Те, що саме комуністи закохуються в чарівних жінках раз-і на завжди, фатально і трагічно, і що вони в критичні моменти революційної боротьби зраджують революцію—це лишень спосіб трохи осучаснити проблему й показати всю непоборну силу її за будь-яких обставин.

Нещастя «фатального кохання» може трапитися з кожним і завжди незалежно від конкретних соціально-історичних умов. Це може бути з робітником, інтелігентом, комуністом,—з ким хочете. Це могло бути й було—в VII, X, XVI століттях, скажімо.

Це буває тепер. Так само, як і настане «комуна і біле місто», за висловом поета, «дві проблеми розв'язуватиме людство: проблему злочину й проблему пола. Першу воно розв'яже, а другу—запам'ятайте: на жіночій проблемі повіситься людство, на шибениці полу (!!) буде його зітхання» (ст. 265).

В інтересах істини зазначаємо: цитовані рядки не належать авторові, а одному з його персонажів (оповідання «Наяда»). Та проте ця «філософія» не заперечена від автора. Художня інтерпретація проблеми статі в усіх оповіданнях цілком підтверджує наші попередні твердження.

Якщо сама по собі згадана проблема, в своєрідному трактуванні Дніпровського, не може не викликати усмішки, то ще більше дивують його персонажі.

Що це за люди?

За Дніпровським—комуністи, революціонери. Один навіть чекіст.

До цієї компанії прилучається й білий офіцер. Він також натрапив на свою трагічну долю—на свою «Марію радости» і також повісився «на шибениці полу!»

Зрозуміло:—«За-ради неї»—книга катастроф.

Героїв Дніпровського, висловлюючися в його стилі, розпинає ставший фатум.

Це люди особливого ґатунку. І здебільшого «високої, рафінованої культури». Вони згадують до речі, а більше не до речі—Гете, Шелі, Шекспіра, Гуса, Мадонну, Венеру, Нерона, цитують Пушкіна. Один з них навіть подає цитати французькою мовою.

Словом, люди страх які книжні, на диво манірні й претензійні. Говорять і думають «високим ґатунком».

Так точнісінько, як і сам автор.

Придивляючись до них ближче, вам раптом спадає на думку: та ви десь уже їх бачили, чули про них.

Справді:—читали в поганих книжках про таких героїв, зустрічали в бульварних романах.

Де саме—не можете точно пригадати, але залишається тверде враження, що автор ліпив своїх персонажів, беручи матеріал не з реальної практики, а з ремінісценцій.

Через те його герої та почасти й героїні,—оскільки вони діють в реальній обстанові нашої доби,—якісь не тутешні, не з нашої планети, а вигадані диваки, юродиві й кретини.

І хоч автор подає їх читачеві в різних ракурсах, рясно обризкуючи бенгальським огнем низькопробної романтики—від того вони, звичайно, не стають живими й реальними.

В соціальному розумінні—ці люди фікція, або, в ліпшому разі—протоплазма.

Через що вони мають партійні квитки—невідомо. Це—воля автора.

Що ці люди роблять в оповіданні?

Переживають, страждають і кохають. І все найвищою мірою—шалено!

Справді, що-ж їм іншого робити, коли над ними фатум неблаганний? Що робити іншого ось такому відповідальному чекістові-кретині: заводять до його кабінету двох запеклих контр-революціонерок—матір і дочку. Матір—мегера. Її чекіст ледве-що помітив. Не те—дочка. Жінка «незвичайна», жінка «вамп». Врода—разом божеська й диявольська. Та ось її характеристика:

«Молода героїня, майбутня гетера, пишна троянда... рот пахучий, без пахощів, свіжий, як ранок... їдуча жіноча краса. Не Венера, не Мадонна, а просто їдуча краса... вона просто в'їдається в душу, всотується крапля за краплею, тане в тобі і твоє топить, як віск... де проходить вона, там розпадається родина, там гинуть наречені, кохані» («Наяда», ст. 276, 277, 278, 294).

Але це ще не вся характеристика.

В інтересах дальшої нашої аргументації і висновків, мусимо подати ще кілька характерних деталей, щоб чітко уявити, так-би мовити, ампліфікований образ цієї жінки.

Ноги в неї «чулі». Голос у неї «єгипетський... звучав страстю» (ст. 295, 287). Вона «як єгиптянка» (ст. 287). Вона «Клеопатра і Наяда»

(ст. 287). Груди їй «якісь красиві дальні дioni в далекій рожевій пустині» (ст. 268). У ній було «щось од звіря і ласки» (ст. 279).

Це та жінка, що вона є

«душа всякої змови, головна підойма прогресу (!), музичний супровід трагедії, що звється історія людства... Маркс поставив на голову діалектику Гегеля (невже Маркс діалектику Гегеля поставив на голову?!—уперше чуємо.—Я. С.), а хто поставить на голову (?) діалектику жінки, той найбільше прислужиться людям» (ст. 279).

Але припиняємо цей поетичний потік епітетів.

Чекіст, вартовий революції, побачивши перед собою таке «чудо», відчув свою рокованість:

«Я покохав її... Фатум схопив мене в свої залізні обійми і вів мене на катастрофу» (ст. 277).

Та вона не покохала його. Чекіст буквально божеволіє й докладає всіх сил, щоб подолати цю горду жінку. Все даремне. Він випускає з-під арешту найлютіших ворогів революції—графів, князів, баронів. Постає їй сем'ї гроші й продукти, за різні вигоди дбає. Зраджує, продає революцію. Але «Клеопатра і Наяда», «Шарлота Корде» і «Фантазія», мов камінь.

Статева жага в чекіста розпалюється ще дужче, ще непереможніше. Вона доходить до психопатології, до ідіотизму. Чекіст умліває, в'яне, сохне. Він потай цілує одіжку своєї Наяди, як реліквію переховує те креселко, на якому вона вперше сіла в кабінеті Чека.

Але все даремне, все дармне: фатум тримає його «в своїх залізних обіймах».

Нарешті, цей вартовий революції доходить до хоробливої стадії статевго безумства.

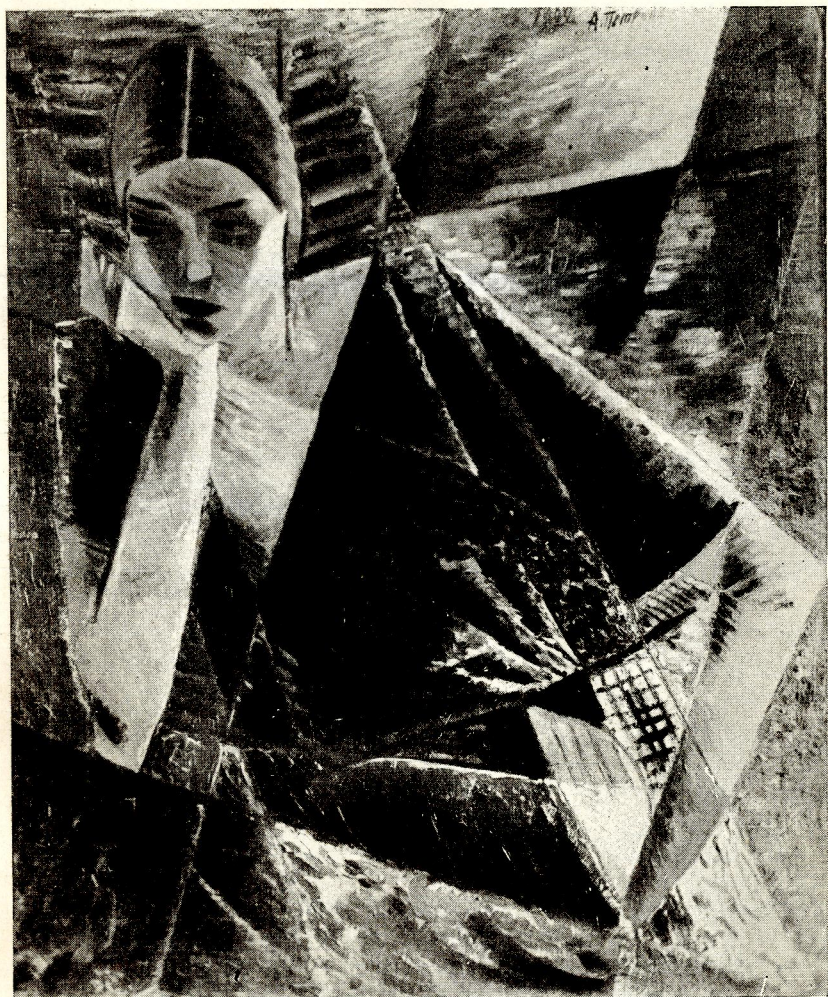
«Я хотів умерти разом з нею. Я хотів, щоб кров і їй, і мені разом бризнула з жил, змішалася в одне... Я хотів її взяти за гробом...» (ст. 292).

Кінець-кінцем цей статейний параноїк, здибавши в Криму Наяду свою, гине разом з нею. Але не тільки він жертва. Закохався «смертельно» в Наяді і якийсь художник, що частково і розповідає цю романтичну історію. Та й двоє слухачів, що на початку поставилися до «проблеми» скептично, що-далі відчують на собі солодкі чари диявольської вроди Наяди. Як видно з контексту фінальної сцени, вони вражені тяжко смертю цієї жінки.

Ну, а сам автор? Що з ним? Він утримується від особистих висловлювань. Але з того, як він старанно «нагнетає», якою «красивою» романтикою квітчає чарівну жінку і яким напруженим ліризмом намагається досягти сутестії, можна зовсім певно робити висновки, що він також живе в сфері отих образкових комплексів, отої фальшивої, і разом наївної й смішної проблеми, що ота статева патетика й еротичне ласування подробиць—не випадкове явище, а якісь досить виразні елементи його світогляду й стилю.

Що це так—ми доведемо дальшою аналізою згадуваної вже проблеми та його стилістичних особливостей.

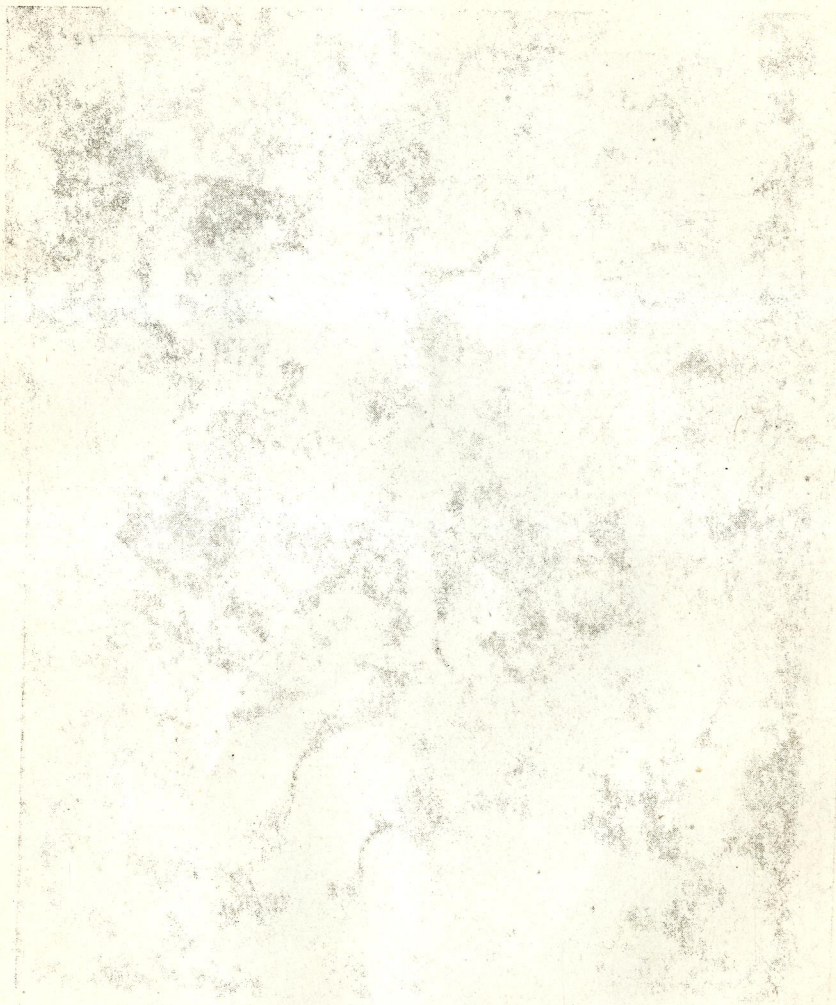
Певну модифікацію і проблеми й композиції супроти «Наяди» становить оповідання «Туман». У проблемі немає вже статевої патології, до того-ж її ускладнено, крім основного психологічного мотиву фатального кохання—ще й мотивом фатальної ненависти.



А. Петрицький

(Омь)

Портрет жінки



Композиційну структуру, у зв'язку з цим, також поширено: її, так-би мовити, «зшивають» п'ять дієвих осіб. Персонажі зв'язані або мотивами надлюдської ненависти, або надлюдського кохання.

Центральна постать в композиції—комуніст Михайло, підпільний робітник, кандидат на голову Ревкому. Але це все моменти другорядні. Михайла мало цікавлять революційні справи. Він увесь загрузає в трагічній проблемі, смертельно ненавидить свою дружину, яка його переслідує на кожному кроці й від якої він ніде не може врятуватися, і шалено кохає—в стилі сентиментально-патетичної романтики—Янку. Так от і цей революціонер не знає, що йому робити на землі, де подіти свою трагічну особу.

Від жінки не втече, і з Янкою не з'єднається. «Страшна» психологічна колізія.

А через те він переживає, переживає, переживає... Переживання його доходять до гіпертрофії, до марення. До основного його психологічного стану, що впливає з самої ситуації, нагромаджуються хоробливі картини, видіння і безкінечні, хаотичні рефлексії. Думає про одне, а асоціації плетуть каламутну мережку якихось перерваних думок, розтріпаних уявлень, переплутаних картин і образів. Цей герой—просто мученик, безпорадна істота.

Що йому робити? Як врятуватися—звичайно од самого себе—непотрібного й смішного романтика, міщанина-неврастеника, людини, що вся зіплена з книжних абстракцій.

Ось він лежить у кукурудзі:

«Я викликаю на пам'ять всіх мудреців і прочитаних мною поетів і напружено чекаю поради. Що зробив-би в такому випадкові Гете? Старий, мудрий Гете» (ст. 114).

Від Гете немає, розуміється, жодної відповіді. І герой далі страждає, В унісон його мукам і переживанням співають природа й річі:

«Сонце з криком сідає за обрій» (ст. 120).

«Години б'ються тривожно й швидко» (ст. 121).

«Хмари чорні, важкі пропливають над містом» (ст. 123).

«Фігура царя-визволителя суворо провозає мене» (ст. 98).

«Розтріпані хмари лізуть... і заповнюють мою душу» (ст. 142).

«Будинки хмуро-холодні й замкнені» (ст. 141).

«Клейке болото липне до моїх ніг і хоче спинити мене» (ст. 142).

«Стільці застигли на своїх місцях з скаржним розгубленим виглядом» (ст. 150) і т. ін. і т. ін.

І все через те, що герой ніяк не заховається від своєї ненависної жінки й не з'єднається з прекрасною Янкою, в якій:

«строгі риси обличчя, повні, задумані губи, ластовині стріли брів, мармурове широке чоло з фантастичною купою кучерів» (ст. 131).

Цей революціонер, як і чекіст, «побожно цілує крайок її сукні, ставячи перед нею на коліна» (ст. 131). І так само, як і чекіст, зраджує революцію, забороняючи повстанцям стріляти по пароплаву з контрреволюціонерами, бо там, бачте, наш ватажок повстанців утледів «білий капелюшок» Янки.

Отаким переживанням, оцій нудній і пласкій мелодрамі міщанина, замулюючи її сентиментальним схлипуванням, маренням, фальшивим патосом—присвячує автор 81 сторінку!

Та вже зовсім виїмкове оповідання «Марія радості». Проблема та-ж. Персонажі такі-ж і ті-ж. Власне, є деякий варіант. У композиції—один «він» і дві «їх». На цей раз «він»—не комуніст, а білий офіцер-капітан.

Характеристику йому можна дати коротку: юродивий, ханжа й кретин.

Виладково врятувавшись від розстрілу, або, як шляхетно висловлюється Дніпровський,—«од стрічи з Хароном»,—капітан попадає до бойового штабу більшовицького війська, як військовий спец.

Це була єдина тямуща й «високо-культурна» людина в грізному натовпі брудних китайців і диких комісарів, що «удавали всезнайок, хоча жодний з них, навіть комкор, не міг відрізнити залізниць од польового тракту, села од містечка, а всі вимагали «удару», «розгрому» і «паніки». Ім, цим страшним комісарам, воістину нічого було втрачати. Очі їм хоробливо горіли розстрілами» (ст. 188).

Словом, якісь гуни.

Корпус цілий час перебував у боях, брав якісь міста. З корпусом, звичайно, мотається й капітан.

Та справа, власне, не в корпусі, не в революційній боротьбі, не в її героїзмі. Це все—лаштунки. Справа в капітані. Ми вже заздалегідь знаємо, що й цього героя «фатум візьме в залізні обійми», і що він (герой) зустріне свою «пери младую». Так воно й трапилось.

Вона—для червоноармійців, для комісарів—просто Маруся, є добра й привітна дівчина, що обшиває й обпирає штаб, піклується про те, щоб люди хоч що-небудь їли. Отже, досить прозаїчна особа (фе! китайцям пере білизну) і ніякої тут романтики не наколотиш.

Але автор і його герой,—автор, дбаючи за свою «проблему», а капітан—такий зроду,—утворюють пишну романтику.

«Вона» для капітана—не Маруся, а Марія радості, Мадонна, таємнича особа. Ось її характеристика (починається з ніг):

«Ці ноги, здавалось, ніколи не знали спочину й петлі од них гапували все більш свою болюче-красиву інтригу» (ст. 184)... «в чорних гарячих очах ячить сум лебединого вечора» (ст. 185)... «очі стрічаються: золотний сум Гефсиману і голодна жага невідомости» (ст. 190)... «постава її коливалася ніжно, як музика» (ст. 180)¹).

Капітан потребує докладнішого образу. Але ми забіжемо наперед і розкажемо те, що вже відоме: так він покохав її шалено, свою Марію радості, так він через неї загинув. Оце й усе.

Капітан—святоша, юродивий. У кешені—свангеліє. У голові—гарячі думки про жінок. Він завжди марить про Христа, або про спіднички. А буває й так: і сад Гефсиманський, і Христос, і Марія біля його ніг, і спіднички—все одразу. Йому, як і «революціонераві» з «Туману», бувають усякі видіння, марева, різні картини. І все релігійно-містичного характеру.

Ось капітан читає св. письмо і—

«згадає прекрасне минуле, воздушно-рожеві тіні жінок і своє благоговійне й пахуче кохання» (ст. 187).

¹) Підкреслення моє.—Я. С.

Критик цивілізації

(Джозеф Конрад. 1857—1924).

Habent sua fata libelli,—ці слова відомого латинського прислів'я згадуєш мимоволі з приводу тих критичних оцінок, що їх у свій час знала творчість Конрада, а також з приводу своєрідної долі цієї творчості, як об'єкта перекладу на Україні та в Росії.

Що-до першого пункту, то загальне визнання таланту Конрада відоме; згадаймо для доказу хоч-би таке свідоцтво Франка Піза (Frank Pease): «Чи може бути більша хвала для художника, як не визнання, що все, від нього трактоване, тим самим поглиблюється, перетворюється, стає високим?.. Чи буде перебільшенням сказати про таке мистецтво, що, сприйнявши його раз, не можна лишитися незмінним? В цьому розумінні Д. Конрад є художник-мораліст нашого віку». Але—*audiat et altera pars*, що для неї використаємо слова Д. А. Мейсі (J. A. Macy): «Надто велика цікавість до таких майстрів, як Фльобер та Джемс, не є почесною (*is not gentlemanly*) для моряка й не може допомогти йому, коли він став письменником». В іншому уявному пункті «ахілесової п'яти» Конрада—його знанні англійської мови—згадуються заперечення критики про *little incertainty*—про непевність в орудуванні *shall* та *will*, на що—як вірно зауважує один з дослідників (ЗИФ, 1925)—слабують навіть справжні англійці. Відповіддю на це може бути «*Englische Stylistik*» Aronstein'a, де серед прикладів із кращих стилістів англійського письменства фігурує чимало Конрадових.

Між іншим, дуже цікава доля Конрада, як перекладного письменника. Але на українському ґрунті переклади творів Конрада могли з'явитися лише в недавньому часі; на сьогоднішній день маємо збірку «Аванпост прогресу» (переклад С. Вільхового, редакція та вступна стаття М. Калиновича, «Слово», 1926) та «Кінець неволі» (переклад та вступна стаття М. Калиновича, «Слово», 1928).

Головне завдання нашої статті: короткий нарис про творчість Конрада. Але зважаючи на те, що загальний аспект такого нарису (з біографічного, бібліографічного та тематичного боків) уже пороблено у згаданих працях М. Калиновича—тут за браком місця доведеться зупинитися лише в загальних рисах на тематиці, формі та стилі Конрада; той-же брак місця не дозволяє давати короткого синопсиса творів, що їх—дозволимо собі висловити побажання—варт було-б цілком дати українському читачеві.

З закордонних джерел статті відзначимо: 1) O'Brien, *The advance of the American short story*, 1923, ст. 40, 85, 176, 177, 235,

238, 239; 2) Canby, The short story in English, 1926, ст. 323, 345; 3) Frederick, A handbook of short story writing, 1924, ст. 36, 60, 61); 4) Lathrop, The art of the novelist, 1921 ст. 199, 248; 5) головним-же чином слід згадати етюд Perry (в Story writing, 1926, ст. 104—139)—звідомлення про основні його тези є одним із головних завдань цієї статті.

Моментом, цікавим для радянського читача, може бути те критичне ставлення Конрада до цивілізації, що він її розглядає, як перешкоду між митцем і сюжетом. Умовність вчуває видовисько справжньої людської натури, перетворює людей з різними здібностями на подібні один до одного манекени, нівелює їх, роблячи непомітним те, чим вони одрізняються один від одного. Людина, як створіння умовности, себе не знає; вона «кредитує» себе владою та добродійністю, властивими класі, до якої вона належить, і переносить на цю класу значну частину своєї відповідальности. Зважаючи на це, Конрад не кохається в змалюванні спокійного життя людей, що живуть і вмирають, не виявивши ні своїх сил, ні своїх вад; його цікавить боротьба людини з життям поза санкціями цивілізації, поза вимогами звичаю,—боротьба, коли людина самотійно визначає свій власний критерій добра та зла. Умовність—це рід параліжу. Під егідою умовного звязку з своїми близькими людина не відчуває потреби себе пізнати; але в контакті з морем, дикуном, джунглями, катаклізмами природи вона примушена пізнати (discover), або принаймні виявити (reveal) себе. Конрад чітко одрізняє те й те: прикладом пізнання може бути капітан Браерлі (з «Лорда Джіма»), що свідомо вкорочує собі віку серед успіхів; Конрад змальовуючи поведінку капітана на процесі Джіма, недвозначно натякає на можливий вплив останнього в бік згаданого «пізнання». З можливих прикладів «виявлення» згадаймо хоч-би персонажів «Аванпосту прогресу»—Карлле та Кайера, що під впливом обставин буквально дичавіють, або лорда Джіма (з роману тієї-ж назви) та його батька: лорд Джім схибив в умовах несподіваних обставин, виявив себе безчесним, але симпатії Конрада не на боці батька, з його спокійним життям, підтриманим умовною мораллю, а на боці сина, якого дух в самотній упертості, здавалося, ставав усе вище.

Отже, як не цікавить Конрада людська психіка, вона не підпорядковує собі оточення: навпаки, в творах Конрада між оточенням та людиною стає не підлеглість, а тонкий «баланс», що на нього здібний лише справжній мистець слова, вільний від мотивів одвертого й поверхового дидактизму; в цьому «балансі» природа має свій таємний, творчий вплив, що часом захоплює, але здебільшого жажливий. На сторінках творів Конрада події, природа, оточення взагалі впливають на характер людини, що є ніби посередник цих, часом перехресних впливів,—з її рідкими тріумфами та частими поразками, надією або одчаєм. Це взаємодіяння набуває здебільшого трагічного освітлення, як, приміром, у «Лагуні» (цитую за перекладом С. Вільхового):

Білий широко розплющеними очима дивився просто перед собою в темряву. Жах і зачарування, подих і таїна смерті—смерті близької, неблаганної й невидимої—утишили неспокій його раси й розбурхали в ньому неясні, найінтимніші думки. Одвічна звичка вбачати в усьому зло, підозріливість, що



А. Петрицький
(1924).

(Олія)

Фрагмент картини
«Мати»

ховається в нашому серцеві, виринули на поверхню навколишньої тиші, і ця тиша глибока й мовчазна не викликала до себе довір'я, здавалась огидною, мов та непорушна й непрониклива машкара, що за нею ховається нічим не виправдана жорстокість. Серед цього тимчасового, але могутнього збурення всієї його істоти, земля, що розметнулася в спокої зоряного сяєва, постала перед ним, як похмура країна запеклої боротьби, як бойовище жажливих і одночасно чарівних привидів, величезних, або огидних, що люто змагаються за опанування нашими безпорадними серцями. Неспокійна й таємнича країна невгашених бажань і страхіттів.

З аналогії згадуєш візантійське церковне малярство з великою, поза вимогами ракурсу змалюваною, постаттю святого, і з маленькою фігурою людини, що часом стоїть навколошках. Правда, покірливість рідко властива героям Конрада; здебільшого подибуємо рішучий протест проти тої невблаганної сили, що, як антична Мойра, веде людину до загибелі, роблячи це навіть не за логікою справедливості, а за власними, незбагненними законами. Ця Мойра може фігурувати в різних аспектах: то це непереможний закон спадщини («Ідіоти» з «Оповідань про неспокій»), то умовно-ілюзорний характер людського почуття («Аванпост прогресу»).

В загальному-ж плані ця Мойра оформлюється в ту самотність людської істоти, що її жертвою є Віллемс у «Вигнанці», і що, з слів автора, вічно обволікає душу кожної людини від колиски й до могили. Той-же фатальний характер оточення підкреслено на початку «Молодості» (пер. М. Калиновича):

Таємничий Схід дивився на мене, пахучий, мов квітка, мовчазний, мов смерть, таємний, наче могила...

Як-же реагує людина в творах Конрада на таке оточення? Тільки-но відзначалося, що серед його героїв мало подібних до Карлле та Кайєра. Значно частіше подибуємо таких, як Курц, герой «Серця темряви», агресивна жартівник джунглі, який шалено змагається з оточенням, змінює умови, стає понад расовою спадковістю; і хоч у наслідок ми чуємо від нього «The horror! The horror!», але—коментарій Конрада—«це було ствердження, моральна перемога, оплачена незлічними поразками, незвичайними жахами!..» В тому-ж творі маємо іншого персонажа, безименного росіянина, який інакше реагує на оточення: він ніби не змагається з джунглями, але й не піддається їх спокусам, зустрічає щоденні втрати з якоюсь дитячою наївністю, опановує небезпеку там, де гине мудрий,—тип, в якому є де-що спільного з Платоном Каратаєвим Толстого.

Висновок звідси ясний: твердість—головне за Конрадом. І якщо для землероба якір—лише символ і до того-ж не зовсім ясний, то для моряка, який знає об'єктивну вагу якоря, він має цілком певне значення. Головна вимога Конрада (художника-мариніста), щоб характер людини був також anchored, тоб-то мав свій якір. Правда, одразу-ж треба визначити різницю поміж характером «на якорі» (anchored) і характером «на прив'язі» (tethered). Коли людина цікавиться матеріяльними інтересами (Олмейр), то вона «зв'язана» в точному значенні цього слова. Коли-ж людина виявляє непохитність, як відповідь на поклик обов'язку, як вірність принципу (люди рокового корабля в «Молодості»), то її стриманість і твердість перетворюються на свободу, на захист проти сили

вітрів та рифів. До того-ж ця твердість лежить ніби поза волею: вона природжена й не залежить ні від мрій про славу, ні від матеріальної нагороди, ні від спогадів про своїх рідних, ні від страху перед «всевида-щим оком», ні навіть від почуття обов'язку перед людьми. Капітан Мак-Гуір («Тайфун») виконує свою повинність інстинктивно, ніби з вимог природи або звички, бо всякий невідповідний вчинок зруйнує його буття: «keep her facing it»—каже він своєму помічникові підчас шторму—«тримайте корабель насупроти валів», і далі додає: «facing it—always facing it—that's the way to get through»—«це—шлях пробитися».

Наведена цитата—апотеоз і символ твердості. Сюди-ж пасує довгий коментарій з «Лорда Джіма», звідки нагадаймо частину:

Я не маю на увазі військову, або цивільну хоробрість, або якийсь спеціальний рід хоробрости. Я маю на увазі природжену здібність—дивитися небезпечі прямо в обличчя..., міць опору, можливо незграбну, але безцінну, благословенну твердість, що не міркує перед зовнішніми та внутрішніми жахами, перед силою природи та спокусливою зіпсованістю людей...

Конрад, безсторонній аналітик людського серця, нагороджує цією добродійністю не тільки білих та вищих представників своєї раси; її виявляють у «Молодості» всі моряки, що після вибуху коряться наказам молодого офіцера:

Замітьте, ці люди не мали природженої звички до покори... Вони не мали професійної репутації... Це не було в них почуттям обов'язку, це було щось прирожденне, тонке й тривке, щось подібне до принципа, владне, як інстинкт, прояв чогось таємного й захищеного...

У зв'язку з цією характеристикою твердості, що є ідеалом Конрада, слід згадати два моменти. Перший—це вага «бути готовим» до прояву твердості. Негативним прикладом цього може бути лорд Джім, який виявив твердість лише після того, як схибив у критичній ситуації,—схибив саме через те, що—як він сам визнає—«не був готовий». Сюди-ж пасує й motto збірки «Припливи й відпливи», де наведено відомі слова Гамлета акторам: «...go make you ready...»

Другий момент—це до певної міри егоїстичний характер альтруїзму Конрадових героїв: справді, цей альтруїзм стимульовано не мотивами любови чи ніжности, а самою натурою «твердої» людини. Коли перший помічник Мак-Гуїра назвав кулі—«пасажирями», то капітан цього не зрозумів,—остільки дивною, абсурдною здалася йому така назва. Отже, коли розпочався шторм, він знає, що треба врятувати й кулі і їх гроші, за які зчинилася бійка в неосвітленому трюмі. В «Негрі з Нарцису» люди ненавидять негра, але ризикують власним життям, щоб його врятувати, забезпечують йому комфорт і їжу (знов приклад безсторонньої толерантності Конрада). «Дуель» змальовує двох запеклих ворогів, що з них один (д'Юбер) під кінець врятовує другого від смерті й вирішує таємно допомагати йому, кажучи при цьому: «Дивно, як тим чи іншим способом йому пощастило зв'язати себе з моїми глибшими почуттями». В «Серці темряви» фактотум Конрада говорить про свого чорного керманіча: «Я піклувався за ним... і між нами встановився такий зв'язок, що я його помітив лише тоді, коли його було зламано».

Але почуття обов'язку буває не тільки стимулом єднання. Воно може примусити людину розірвати зв'язки, умовно—«священні». Прикла-

дом тому є «Повернення»—новела про людину, чиє життя було збудоване на умовностях цивілізації. Одного вечора герой повертається додому й знаходить листа від дружини, в якому вона сповіщає чоловіка, що кинула його. Підчас бурхливої реакції з його боку дружина повертається, не мавши сили виконати свій план. Чоловік приймає її брутально: коли вона плаче, він плескає їй воду в обличчя, вклавши в цей рух всю свою заховану злобу. Проте читачевої симпатії дружина не викликає: на думку Perry, це—«сторія» чоловіка. Але, погодившись з цим принципово, мусимо відзначити, що й чоловіка змальовано в плані сатири, трохи чи не фарса; цікавий засіб, що його для цього використує Конрад: в кімнаті стоїть кілька великих люстр, і кожен рух, зроблений у розпачі, відбивається в них одночасно. Конрад повторює це не один раз, і в наслідок утворюється ефект, властивий одній казці Андерсена, де серце егоїста змальовано в образі людини, яка сидить посередині кімнати, з усіх боків устаткованої люстрами. Докоряючи дружині, чоловік посилається на всі умовні «устої», але це не більше, як «переоцінка цінностей», якої прикладом може бути такий діалог:

— Так навіщо-ж, на твою думку, я одружився з тобою?

— Навіщо? Гадаю для того, щоб зробити звичайнісіньку річ... Доставити собі насолоду...

Ця «переоцінка» лише розкриває чоловікові очі на те, що під машкарою умовности він зовсім не знав своєї дружини. Закінчено твір майстерно: покійка гасить світло на ніч, ідучи східцями з передпокою нагору; герой лишається вниз: чи увійде він знову в дім, в темряву умовности? Він виходить із дому, щоб не повернутись ніколи.

Сила залишитися самотнім—ось той висновок, що його робить Конрад із згаданої твердості; цей висновок відгонить Штокманом Ібсена. Приклади його втілення—лорд Джім, або Аксель Гейст («Перемога») з його життям — «шедевром відособлености» (the masterpiece of aloofness).

Але яка нагорода твердості героїв Конрада? Справжня вдача буває рідко. Частіше маємо песимістичний висновок, що його прикладом може бути тлумачення життя Марло: «Життя—кумедна річ, таємна система невблаганної логіки для нікчемної мети. Найбільше, чого можна сподіватися, це знання себе, що приходить надто пізно». Але найчастіше героїв Конрада зустрічає поразка й загибель: Курце переможений джунглями («Серце темряви»), Уоллей—сліпотою («Кінець неволі»¹), Олмейр—божевільною мрією, Верлок—майстерною брехнею («Тайний агент»), Ренуар—мукою невдоволеної жаги («Плантатор з Малати»), Лорд Джім—немилосердною пам'яттю,—ось сумний і до того-ж неповний «синодик», що реєструє звичайний кінець для більшости героїв.

Правда, тут-же слід зауважити два такі моменти. Не зважаючи на трагічний тон творчости Конрада, а також на присутність у ній мелодраматичних злодіїв (Массі та Стерн з «Кінця неволі», «Реємскірк з «Фреї сьоми островів»), вона вільна від дешевих ефектів і стоїть високо над «середньою» літературою (роля таланту, що врятовує від неминучих провалів, у ній наочна): прикладом стриманости, шляхетної, емоційно-

¹) Цей переклад не вичерпує семантики оригінальної назви „The ot tether“.

насиченої, може бути кінцева фраза дочки капітана Уоллея з «Кінця неволі»:

Вмер!.. Невже це можливо? Боже мій, невже це можливо?..

З другого боку, твори Конрада, не зважаючи на відсутність у них happy end'a, не стимулюють песимізму й одчаю; як вірно зауважує М. Калинович, «Єсть ясна ідея, животворча віра, що спадає з високостей людського руху, як провідний промінь, в цю тривожну пітьму; ідея обов'язку, віра в конечну потребу йти вперед». І якщо в трагічному тлі творів Конрада (разом із психологізмом) критика вбачає наслідок його слов'янської спадщини, то крізь згаданий ідеал, немов у симультанному кіно-монтажі, дивиться суворе обличчя англо-сакса.

Переходячи до проблеми зовнішньої форми в творчості Конрада, слід насамперед відзначити динамізм та гостру сюжетність, притаманні його творам. Як зауважувалося вище, Конрад не кохається в змалюванні спокійного життя людини; так повстає роля авантури, пригоди, випадку, що є формальним втіленням сюжетності. Але одразу-ж треба сказати, що авантура у Конрада зовсім не має присмаку, властивого, приміром, Генрі, де вона—самоціль. Обвинувачення Конрада в такій авантурності справедливо спростовує М. Калинович (передмова до «Аванпосту Прогресу»); для більшого ствердження наведемо думку вже згаданого Піза: «Після Конрада справжній смак у літературі не може миритися з надмірною цікавістю до пригод та інцидентів—ради них самих, а не ради їх впливу на характер. І дійсно, пригода для пригоди, авантура für sich—відсутні в творчості Конрада: він становить людину в незвичайні умови не ради авантурної цінності нового тла, а тому, що людина з оголеною душею, незавуальована умовностями, цікавить його незрівняно більше; пригоди потрібні йому лише, як метода, як стимул до розкриття людської психіки, чоловічого серця, якого Конрад великий анатом; цією своєю рисою він принципово подібний до Цвайга: в оповіданні «Повернення» Конрад говорить про confusion of senses свого героя; Цвайгові теж належить ціла збірка «Verwirrung der Gefühle» (різниця їхня—в специфічних особливостях тематики, незрівняно вужчої в Цвайга). Something human—ось до чого переважно тяжить Конрад: авантура, пригода—для нього лише причина, акція; і може більше він цікавиться наслідком, реакцією. Тому то й подибуємо в його творах відзначений уже «баланс» поміж стихіями природи та силами людської психіки. Користаючи з математичного порівняння, можна сказати, що творчість Конрада—то не коло з одним центром, а еліпс із двома фокусами, що з них один—тло в широкому значенні слова, а другий—something human. Міцна correspondance єднає обидва фокуси, при чому авантура відіграє роллю моста поміж читачем та тим психологічним матеріалом творчості, що в стислім формулюванні дає тему, ідею твору; ця авантура—немов рефлекс, якого завдання освітлювати психологічний бік творчості Конрада.

Характеризуючи взагалі зовнішню форму творів Конрада і зокрема новели,—треба сказати, що він не дає своєму читачеві легкого, плавкого оповідання; рух дії в його творах ніколи не нагадує тяглої прямої: він

рідко йде довгий час, здебільшого-ж стрибає, повертається назад, звертає вбік. Цією графікою руху Конрад ніби кличе читача скласти новелу вкупі з ним, і в наслідок цього повстає композиція, що має не тільки формальну довжину, а широчінь і глибіню: читач ніби власною особою проходить крізь усі перипетії пригод, замість того, щоб прочитати про них холодний безособовий рапорт всезнайки-автора. Так уявний безпорядок фрагментарного оповідання Конрада стає порядком вищого організаційного значення, бо підсилює драматизм ситуації, не дає прямої відповіді на поставлені запитання, а примушує читача їх шукати¹).

Переходячи до деталей зовнішньої форми, зупинімося насамперед на початкові твору, що його звичайно Конрад робить *ex abrupto*. Іноді це—дія, здебільшого-ж характеристичний опис людини, що з'являється часом, як «він», про ім'я його автор інформує читача не зразу. Для початку використовує Конрад і діялога, що подається немов «із середини», і на початку часом читач навіть не гаразд розуміє, в чому справа. Все незрозуміле з'ясовується потім, але—треба сказати—з поясненнями Конрад не кваліється.

Згадані форми початку цілком відповідають загальній рисі в конструкції як новел, так і романів Конрада, а саме—тайні, замовчанню, що до певної міри виконує функцію тамування, затримання і в той-же час збуджує читачеву цікавість²). Прикладів можна було-б навести безліч; згадаймо один—полон Треверса й д'Алькасера у «Визволенні»: сповіщає про це навіть не автор, в руках якого всі можливості методи «все-знання» (між иншим, Конрад систематично відмовляється від них), а той матрос, що повинен був перевезти згаданих осіб на яхту. Через багато сторінок знову додано світла до цього епізода з слів Хасіма, який інформує Лінгарда; нарешті, втретє, близько біля кінця роману, ми довідуємося про деталі полону з розмови Треверса й д'Алькасера—розмови, що виникла з приводу годинника, зіпсованого підчас їх боротьби з тубільцями.

З цього прикладу стають ясними дві дальші риси, притаманні конструкції Конрадових творів: перша—це регресивне освітлення епізодів, зв'язане з викриттям таємниці, в чому Конрад великий майстер; друга-ж—використання об'єктивного шляху для інформації читача. Дуже рідко порушує автор ці два засоби; зокрема що-до останнього, то майже завжди на всі висновки—чи то про вчинок, чи то про мотиви вчинку—наштовхує знову-ж таки дія, або інформація якоїсь дієвої особи. За приклад може стати повість «Кінець неволі», що її центральним пунктом є сліпота капітана Уоллея. Почато твір описом рейсу «Софали»; немов

¹) Де-хто з українських письменників сучасності намагається використати таку-ж деструктивну форму фрагментарної новели, але ці зусилля частенко справляють враження незграбної конструбатости в порівнянні до згаданих Конрадових новел.

Тут-же варто згадати зауваження Perry, що Конрад—навряд чи безпечна модель для копіювання з боку письменника-початковця: в багатьох ризикованих моментах деструкції рятує Конрада великий талант разом з високим чуттям художности.

²) У зв'язку з цією цікавістю слід відзначити значні обвинувачення «Лорда Джіма» в млявості. До повторного видання цього-ж твору Конрад додає передмову, де між иншим пише: «Як-що я не вважав-би історію цікавою, я-б ніколи не став її писати».

невидимим свідком цього стає читач. Автор фіксує повну байдужість капітана що-до орієнтування судна: Уоллей навіть не завдає собі роботи подивитися в бінокль на берегові дерева, а запитує про це серанга. Спочатку читача немов скеровано на неправдивий шлях догадок: капітан надто часто йшов цим рейсом, щоб вивчити його досконало. Але одразу-ж цей шлях припущень зламано тим фактом, що пароплаву загрожувала небезпека в наслідок невірною керування судном. Дальшим матеріалом для того-ж сугестивного «біхеворизму» є незрозуміло-миролюбна поведінка капітана що-до образливих розмов власника судна Массі; нарешті, автор увесь час говорить про відкриття помічника Стерна відносно капітана, аж поки це все не з'ясовується підчас признання Уоллея перед Фан-Вейком. І навіть після цього, в розмові Фан-Вейка з Стерном, перший лише натякає на слабкість капітана, а другий не насмілюється проголосити своє відкриття (переклад М. Калиновича):

(Фан-Вейк:)—Я бачу, та він і сам помічає, що ноги його підтопались.

— Його ноги... а!—Спантеличений Стерн надувся.—Звіть собі це, як хочете, його ногами. Я-б тільки хотів знати, чи думає він забратися звідси без лиха. Нічого казати! Його ноги! От воно що! Тьху!..

Так само нічого не відомо нам про першу розмову між Уоллеєм та Массі: ми бачимо тільки, як капітан вперше поїхав на «Софалу» та повернувся з неї до готелю; лише далі, знову-ж таки через регресивну інформацію, подану до того-ж не одразу, ми довідуємося про суть і деталі угоди між Уоллеєм та власником судна.

Додержано цієї методи навіть у такому дрібному епізоді: коли капітан Уоллей вирішив продати «Кондора», то читачеві дано можливість припущень у такому наказі капітана (пер. М. Калиновича):

— До речі, десь там у шпиталі має бути порожній дерев'яний ящик. Він ще не розібраний, га?..

Помічник затулив рота і потім, мов приголомшений, спитав: «який порожній ящик, пане?»

— Великий плаский ящик з-під того портрета (померлої дружини Г. М.), що висить у моїй каюті. Звеліть винести його на палубу і хай тесля його огляне. Він може бути мені потрібний...

Нарешті, коли хазяїн пароплава починає збирати в куртку шматки заліза, а потім вішає її поблизу нактоваз, ми можемо лише догадуватися про кримінальність задуму Массі, що з'ясовується остаточно після фактичного здійснення згаданого задуму.

Шлях об'єктивної інформації Конрад використовує послідовно—не тільки для звідомлення про дію, а також і для характеристики персонажа. Для доказу наведу опис каюти Массі, красномовніший за багато сторінок характеристики (пер. М. Калиновича):

В апартаментах м-ра Массі, вузькій, на одне ліжко каюті,—було дуже чути милом. Відвідач бачив перед собою чисто прибрану, підметену до останньої порохинки, нічим не оздоблену охайність, не так голу, як пусто-порожню, не так сувору, як неживу, позбавлену людського духу, подібно до шпитальних покоїв, або, певніше (беручи під увагу малий розмір помешкання), до чистенького пристановища бідняка—зневіреної, але взірцевої людини. Жодна фотографія не прикрашала перебірок; жодна одежина, хоч-би запасний кашкет, не висіла на мідних гачках. Уся каюта була пофарбована блідно-блакитною фарбою; дві великі морські скрині акурат виповняли всю просторінь під ліжком. Досить було раз перебігти очима, щоб розглянути усі

чотири нічим не заставлені кутки і вишаровану підлогу. Впадала в око відсутність звичайної в таких каютах канапки. Текового дерева накришка вми-вальника видавалася герметично затуленою, так само, як і верх бюрка—під стіною, в ногах коло ліжка. Тонкий, мов млинець, матрац був прикритий потертою ковдрою з полинялою облямівкою і складеною сіткою проти москітів,—нею запинали постіль, коли доводилось ночувати в гавані. Нігде не видно було ані клаптика паперу, ні черевиків під ліжком, ні будь-якого сміття, ні навіть попелу з люльки: останнє, коли маєш справу з завзятим курієм, обурює, як вияв найбільшого лицемірства. Сідець у старого дерев'яного крісла (тільки це одно й було в каюті) виглядав від довголітнього сидіння і лиснів, мов натертий воском.

У зв'язку з згаданою методою об'єктивної інформації треба зупинитися на способі оповідання, що його вживає Конрад, але попереду слід згадати таку рису його творчості: освітлюючи ідею твору, він часто не задовольняється одним освітленням, а використовує ще й друге, яке додає нових рис до загального узору, підсилює тіні й тим самим інтенсифікує ціле. У «Тайфуні» підчас шторму ми чуємо відгомін його в сварці кулі під палубою, і ця сварка, немов крик уночі, додає гостроти загальному конфлікту стихій. Так само в «Ностромо» маємо кілька сюжетних ліній—кілька освітлень: з одного боку—лінія концесії, яка стимулює енергетичний дух другого покоління; упертість розвитку цієї лінії ніби відтінено історією слабости батька, який не може розвивати концесії і разом з тим безсилий звільнитися від влади своєї хорої уяви; нарешті, маємо немов незриму присутність духів ґрінґо, що й після смерті роковані стерегти скарб, в пошуках якого вони загинули. Та над усім, ніби впаєна в сюжет, підсилюючи тему, освітлюючи обставину й умови, серед яких живуть персонажі твору—стоїть історія Настромо та захованого скарба, який сьє, псує інших та не псується сам. Та-ж багатоплановість значення твору—що є одною з ознак художності—часто бренть в назвах, що їх Конрад обірав ретельно й уміло. Візьмім «Повернення»: спочатку справа йде ніби про повернення чоловіка з подорожі, але потім повертається додому й дружина; нарешті, чоловік, ідучи з свого дому назавжди, тим самим повертається від умовності цивілізації до свого справжнього «я». Або-ж «Визволення»: спочатку мова йде про визволення яхти, що зупинилась на міліні; далі дію ускладнено полоном згаданих осіб та потребою їх визволення; нарешті-ж повстає визволення капітала Лінгарда від свого почуття до місіс Треверс. Але чи не найкращим прикладом використання кількох освітлень в назві може бути роман «Перемога», в темі якого багато спільного з новелою «З-за доларів» (в обох фігурує навіть однаковий персонаж—капітан Девідсон): близько біля початку твору ми довідуємося про знайомство Гейста з Леною; значну роллю в цьому відіграє посмішка Лени—що її сам Гейст визнав, як перемогу; дальшим ступнем в розвитку сюжету є втеча Гейста з Леною, що знаменує собою як перемогу над оточенням, так і перемогу любови над тим призи́рством, що було суттю Гейстового життя з його ідеалом відособленості; але темні постаті Джонса й Рікардо порушують ідилію втікачів, і в наслідок, як в античній трагедії, все перемагає смерть: вбито Лену, гинуть Джонс і Рікардо, і в автодафе, що його влаштовує Гейст, згорає він сам.

Тенденція Конрада до об'єктивного (або, як кажуть, непрямого) за-соби оповідання часом викликає потребу ввести одного, або кількох опо-

відачів: справді, якщо не можна безпосередньо зафіксувати дію, або вчинок, то треба вивести людину, яка-б про це розповіла! Але згаданий «показ» кількох оповідачів, разом із нахилом до злому хронологізму, дуже турбував критику в свій час; за браком місця не можу навести інтересного свідчення Генрі Джемса, на думку якого, ввід кількох оповідачів є вмісно-ефектовним з боку Конрада і не викликається справжньою потребою. Але Perry справедливо заперечує згадану думку Джемса. Метод «всезнання», можливо, й зручний для автора, бо дозволяє йому бути одночасно в різних місцях і давати про все потрібне звідомлення, а проте подача такого звіту устами оповідача виграє багато й що-до широти та жвавості. Цим вводом кількох оповідачів Конрад ніби хоче підкреслити свою близькість до життя, саме до тих авантур та пригод, що не залишаються без свідків. В оповіданні «Страховище» («The Brute») ми бачимо на початку колосальних розмірів моряка, що скоро йде й більше не з'являється; але ніхто не скаже, що присутність його зайва. Нарешті, ввід оповідачів має ще й ту перевагу, що звільняє автора від відповідальності за «ідіосинкразії» оповідачів; це-ж у свою чергу поширює простір для характеристики.

Кажучи про оповідачів, або, як їх звуть англійці «spokesmen», треба відзначити ще такий момент. Як вірно зауважує Фредерік, засіб оповідання від 1-ї особи має, крім плюсів (жвавість, то-що), ще й мінуси: приміром де-хто відчуває органічну огиду до осіб, що люблять пишатися своїми досягненнями, або інтимними боками життя; і засіб оповідання від 1-ої особи ніби личить саме такій вдачі хвастуна; у наслідок цього читач може перенести свою огиду на цей, суто-літературний бік твору. Але Конрад уникає таких небажаних наслідків, змальовуючи особу оповідача не зовсім звичайно: приміром, Марло—філософічна людина, оповідач з «Співучасника» («The partner») —старий моряк з «странностями», що виявляються, насамперед, у стилі його оповідання—з широким і майстерним використанням розповіді, з значним елементом slang'a.

Правда, тут-же треба зауважити, що проблемою розповіді Конрад не захоплюється, і саме тому, що його оповідачі не завжди свідки; інколи вони переказують уже чуване: Марло передає те, що йому розповів перший помічник; останній-же в свою чергу лише передає оповідання свідка—Флори; у наслідок цього ми вже не бачимо особистої маніри Флори,—перед нами звичайний стиль Марло-автора, навіть без спрямовання на «переказ», лише з незначною імітацією живої розмовної мови. Значно яскравішим наслідком такого перепускання інформації крізь призму оповідачів є та багатоплановість освітлення, що про неї говорилося вище.

Отже, кажучи про «переказ», ми тим самим від проблеми зовнішньої форми перейшли до стилю. Цей останній момент насамперед стає помітний в описах Конрада.

Музичність опису, здійснена в будові фрази та її окремих частин, а особливо в добірному епітетові, який своєю епіфоричною позицією (після того слова, до якого стосується) округляє фразу,—все це викликає в пам'яті кращих стилістів французького письменства; так повстає третє (після слов'янського та англо-сакського) джерело «впливу» на Конрада,—впливу не в вузькому значенні прямої ремінісценції, а в ро-

зумінні одної з домінант, характерних для його творчості. Цей-же стилістичний момент, стверджений бездоганною виборністю англійської мови, робить недоцільним переклад оригінальних прикладів і дуже утруднює переклад Конрада взагалі. Справа йде, звичайно, не про грубі помилки, а про відтворення особливостей стилю в цілому: виборність-бо цього стилю—не «легка», подібно до Уайльдого, а навпаки—ускладнена оригінальними мовними конструкціями; у наслідок цього мало письменників гублять від перекладу так багато, як Конрад. Що-до українських спроб С. Вільхового та М. Калиновича треба зауважити, що вони дуже совісні, мають свій стиль, але часом відгоняють книжною сухістю.

Але пунктом, де стиль Конрада вирає усіма нюансами веселки, є пейзаж.

Класичним прикладом твору, де стихія стає домінантою, є «Тайфун»; тут доводиться говорити навіть не про пейзаж у вузькому значенні цього слова, а про *genius loci*, що набуває значення живого персонажа. Вибрати будь-який приклад з цієї симфонії моря було-б дуже трудно.

Але візьмімо приклади з «Лагуни» (пер. С. Вільхового).

Стерничний занурив своє весло у воду й міцно тримав його напруженими руками, налігши на нього всім своїм тілом. Вода голосно зажебоніла, і раптом широкий простір мов-би повернувся навколо своєї вісі, окреслив півколо і навскісне проміння заходячого сонця торкнулося об край човна яскравим полум'ям, кидаючи на мерехтливе блискотіння річки тонкі й химерні тіні плавців. Біла людина повернулася, щоб глянути вперед. Човен змінив свій напрям на простий кут до течії, і вирізблена з дерева голова дракона на кормі човна спрямована була тепер на отвір, облямований прибережними кущами. Човен плюснув туди, торкнувшись навислого галуззя, і зник з поверхні річки, мов якась в'юнка земноводяна тварина, що кидає воду, щоб заховатися в своє гніздо у лісі.

Цікаво, як переходить автор від пейзажу до монологу:

Жалібне шемріння знялося серед нічної тиші; шемріння, що оповиває смутком і лякає, мов безмежна самотина навколишніх лісів намагалася вкласти в людину мудрість неосяжного й величнього спокою. Звуки, тремтячі й невиразні, плавали навколо білої людини в повітрі, поволі сплітаючись у слова, й нарешті ніжно ринули дзюркотливим струмочком лагідних і одномаїтних фраз.

Цей-же пейзаж стає за прошарування в оповіданні, викликане простою потребою перепочинку для оповідача:

Шепіт владний і ніжний, шепіт безмежний і кволий, шепіт тримтячого листя, захитаного галуззя промчав крізь лісові нетри, промайнував над зоряною гладінню лагуни, і вода між палями несподіванно з плюскотом лизнула замулені стовпи. Подих теплого повітря доторкнувся до обличчів обох мужчин і полинув далі з сумовитим брєнінням—подих голосний і рвачкий, мов схвильоване зідхання сонної землі.

Пейзажем і завершено монолог:

Війнув рвачкий вітер. Зорі зблідли, неначе відсунулися в крижану глибін безмежного простору. Після холодного подуву вітра на кілька хвилин запанувала повна тиша й мовчання. Потім з-за темної хвилястої смуги лісів у небо стрельнув стовп золотого світла й розілявся над півколом східного обрію. Зійшло сонце. Туман знявся вгору і, пошматований на лахміття, зник тонесенькими летючими завоями. Лагуна, з якої здерто нічний серпанок, лежала блискуча й чорна, облямована важкими тінями від дерев, що враз виступили стіною. Білий орел навскіс важким льотом знявся над лагуною, злетів у



смугу яскравого сонячного проміння і мигнув на хвилину сліпучо-блискучою п'яткою, потім вихопившись вище, перетворився на чорну й нерухому пляму, і швидко зник в блакиті, мов-би навіки покинувши землю...

Вітер посвіжив; яскравий вилиск спалахнув над лагуною, заблискотів на зморшках води. Ліси вийшли з прозорих вранішніх тіней, виступили яскравіше, мов-би підійшли ближче і враз зупинилися з усім своїм тремтінням листя, коливанням гілляк, гойданням галузок. В нещадному сонячному сяєві шепіт несвідомого життя бував голосніше й голосніше, незрозумілим голоном сповняючи німотний морок цієї людської туги.

Помітний стиль і в окремих коротких порівняннях, що перлами розсіпані по всіх книжках Конрада і здебільшого стосуються до пейзажу; візьмім хоч-би такий приклад з початку «Кінця неволі» (пер. М. Калиновича):

— Пекуче сонячне проміння падало на спокійне море і немов розбивалося об його діамантову поверхню на мерехтливий порошок, на огняне марево, що сліпило очі і втомлювало мізок мінючим своїм блиском.

Ординарні порівняння, на зразок—

— Він кинув на підлогу дрібні шматочки паперу. Вони... здавалися розсіпаною жменею сніжних пластівців—

— Валка за валкою, відкриті екіпажі котилися недавно прокладеною надбережною дорогою. Крізь широкі галяви видно було верткі кружала колісних шпич. Похитувались барвисті парасольки, вихиляючись за лінію екіпажа, неначе доповна розквітлі квітки—за вінця вази—

дуже рідкі. Здебільшого подибуємо оригінальні й органічні художньо-перекональні порівняння:

Класифікація таких порівнянь більше стосується не так до літератури, як до психології, отже можна сказати, що здебільшого Конрад віддає перевагу зоровим враженням: це дозволяє прикласти до нього епітета *visuel* за термінологією Peillaube (*Les images*, 1910).

Поза тим локалізується стилістичний момент у вищезгадуваній «нервовій» розповіді (мова Рікардо та инш.).

Цей-же нервовий характер зберігається навіть тоді, коли слова оповідача переказує сам автор:

Нарешті у вищому плані можна говорити про стилістичний момент у змалюванні постаті Гейста, що її спочатку подано в тоні легкої іронії (його бездоганна вихованість), яка потім набуває трагічного трактування.

Підіємо підсумок цієї короткій аналізі, де за браком місця навіть не довелося згадати всіх творів Конрада.

Бувши ворогом категоричних означень певної творчості, доведеться з певним обмеженням прийняти ярлика «романтичний психологізм», що його намагається прикласти до Конрада один з дослідників. Елементи романтизму (жага конкістадорів, чуле сприймання темних покликів життя й смерті) безсумнівні в творчості Конрада; але суперечить їм той егоїстичний характер альтруїзму, що його відзначалося вище; це зайвий раз свідчить про складність об'єкту аналізу, про трудність підігнати його під одне категоричне означення. Що-ж до психологізму, то цей компонент доведеться зберігти повністю.

Другий титул, що також претендує на синтетичність, належить Perry; під заголовком до його згадуваної статті про Конрада є «Master of the interaction of Natural and Moral forces»; як видно, цей титул вказує на два фокуси творчости Конрада, але, не зважаючи на це, друга його частина (Moral) потребує коли-б не найбільшої «оговорки».

Насамперед, сюди стосується зауваження того-ж таки Perry про безособовість Конрада в розподілі «земних благ»,—безособовість, що нагадує Шекспіра, не так темпераментом (бо Конрад значно ближче «приймає до серця» щастя та страждання людей, аніж Шекспір), як своєрідною шляхетною толерантністю до тубільців,—толерантністю, яка до того-ж виявляється не спорадично, а послідовно; сюди-ж підходить зауваження Perry про «колосальні, суто гебрейські добродійності» капітана Мак Гуіра, що їх визнання з боку Конрада має своє значення на тлі антисемітизму, властивого хоч-би такому бардові імперіалізму й блискучому майстрові слова, як Кіплінг.

Другим пунктом незалежності Конрада від підвалин умовної «морали» є його вельми критичне ставлення до «устоев» цивілізації. До прикладів, наведених допіру, можна додати повернення пароплаву в «Аванпості цивілізації» (пер. С. Вільхового):

...Рвачкі й пронизуваті вигуки, мов зойк пройнятої розпачем жорстокої істоти, розкряяли повітря. Прогрес подавав голос Кайєрові з річки. Прогрес, цивілізація й усі чесноти. Суспільство кликало свою виховану дитину, щоб поклопотатись про неї, дати пораду, судити й зробити свій вирок; воно кликало її знов повернутися до того нікчемного натовпу, від якого вона одійшла,—кликало її, щоб голос правди міг виявитися.

Про це-ж свідчить розмова місіс та містера Треверс з «Визволення», а, головне—те місце з «Караїна», де англійці, щоб вилікувати свого приятеля-тубільця від манії переслідування, нагороджують його, як талісманом, монетою з головою королеви Вікторії: безсилля їх при цьому наче хоч-би з того, що вони, проробляючи цю операцію, дивляться один на одного, «як авгури». Те-ж критичне ставлення до прогресу подибуємо в передмові до «Визволення», в «Провокаторі», в «Таємному співникові» («The secret sharer»), де капітан (безсумнівний фактотум Конрада, що від його імені ведеться оповідання) ховає вбивцю і робить це з мотивів не расової солідарности, а саме критичного ставлення до підвалин суспільства своєї раси, бо вбивця насамперед відповідає «конкістадорському» ідеалові Конрада: (за останньою фразою новели)—«вільна людина й гордий плавець, що прямує назустріч невідомій долі».

Але, кваліфікуючи Конрада, як критика цивілізації, не забудьмо, що він насамперед психолог-мариніст, а вже потім соціолог. Спадкоємець почасти Смоллета й Марієта, він з більшою увагою ставиться до індивіда, аніж колектива; спільність його з ідеями Ібсена то-що вище вже відзначалося; зрозумівши брехливість умовних підвалин морали й цивілізації, він зупинився не на колективі (змалювання його — побіжне), а пірнув у нетри людської психіки (історія літератури знає чимало аналогічних прикладів); при всьому своєму безсторонньому співчутті до тубільців, він не спинився докладно на гостроті соціальних противенств їх життя, на тих соціальних зрушеннях, що вже відбудувалися в колоніях

на його очах: в заміні парусної флоти пароплавами для нього лише привід внутрішньої трагедії капітана Уоллея.

Але вимагаючи від письменника ясної класової свідомості, чи покладемо зазначені риси на карб Конрадові?

Коли-б творчості Конрада й не були властиві ті елементи соціальної критики, що їх відзначалося вище,—перед нами лишилась-би все-ж постать оригінального художника, талановитого майстра слова; і це вже є достатньою підставою для того, щоб його цілий творчий доробок з'явився українською мовою, ставши до того-ж об'ктом справжнього наукового студіювання.

Григорій Майфет.

Анатоль Петрицький

Підіть на виставки образотворчого мистецтва—там побачите переможний похід українського образотворчого мистецтва в революцію.

Від передреволюційних часів, коли воно налічувало десяток чи півтора художників, відомих не далі Києва та й то швидше так звану «громадською роботою», ніж своєю професією—за десять років революції наше образотворче мистецтво розгорнулося широким фронтом й трансформувалося в найрозмаїтіші течії й напрямки. Від Ждашиних ілюстрацій українських пісень до трьох великих виставок на один рік—такий шлях пройшло українське образотворче мистецтво за десять років. З немічного нидіння і перетравлювання академічної нудоти, перегорівши в горні революції, набравшись сміливості в кілометрових плакатах часів воєнного комунізму й культури в новітніх європейських течіях, піднеслось воно до значення галузи національної культури. Ввібрало в себе кадри молодих, переважно пролетарських національних сил. І ці сили оновили його цілощодою водою своєї класової потенції, надали тієї своєрідності й оригінальності, що разом з зростанням живописної культури художників старшої генерації, одчинили українському образотворчому мистецтву браму за національні кордони.

Так виглядає сьогодні наше образотворче мистецтво в загальному плані.

Та пригляньтесь—но ближче й побачите другий бік імпазантної картини. Ні краплі не боючись уславитись гумористом або верхоглядом, можна сказати, що сьогодні на Україні живе стільки напрямків і течій образотворчого мистецтва—скільки їх спромоглася народити плодоча земля за свій довгий вік.

І як в театрі сучаснім «Запорожця за Дунаєм» розділяє тільки один кілометр вулиці від «Народнього Малахія», а поміж ними тече «Дунай», повний по береги Кальманами й Маркітантками,—так в образотворчій мистецтві й досі живе поруч з просвітянством і натуралізмом рафінований конструктивізм Єрмілова, поруч з найгіршим епігонством символістів—неореалізм, поруч з імпресіонізмом—експресіонізм Елеви й спектралісти під Петрова-Водкина, поруч з дилетантством—висока живописна культура Анатолія Петрицького й примітивна, архаїчна живопись «монументалістів»—нащадків Тимка Бойчука.

Істино «трагікомедія—жанр нашого часу».

Справді-бо, думати на десятім році соціальної революції, що народництво передвижників, (безпосереднє й через російський АХРР перенесене на український ґрунт)—революційне мистецтво,—така сама трагедія, як і знайти в двадятикопійчанім малюнку з Благбазу щось

від Руссо. І хіба не комедія, що кожен наш сучасний напрямок не тільки прагне стати «достоянием масс», а й серйозно вважає себе за єдиний, ким житиме мистецтво майбутнього, і творцем соціалізму.

Добре, коли знаєш і віриш, що маси, спромігшись на революцію, спроможуться, кінець-кінцем, і в мистецтві одлучити овець од козлів, коли твердо переконаний, що мерці не встають з домовин, не чинять живим зла й на цвинтарях дуже добре родить пшениця та квасоля. Трагедію тоді сприймаєш, як трагікомедію, як індивідуальне чи вузько-групове явище не більше, що тільки рельєфніше вирізняє на карколомнім везерункові ситуації життєздатні течії й тенденції, наводячи на слід до розуміння основних сьогоднішніх завдань нашого образотворчого мистецтва.

З'ясувати ці завдання—значить знайти точку опертя для визначення питомої ваги того чи того художника та його місця в загальному процесі розвитку, а разом з цим і ключ до розуміння його творчості.

В чім-же полягають ці завдання?

Українська культура розвивається під перехресним вогнем стількох впливів, що зорієнтуватися в ситуації надзвичайно важка річ. Ціла когорта найрозмаїтіших гальм чіпляються за колесо українського мистецтва, силкуючись затримати його переможну ходу наперед—дрібніших зпоміж них в одну мить трощить це колесо, дужчим часом вдається не тільки вчепитися міцно, а й справді загальмувати на якийсь менший час хід розвитку нашого мистецтва. Так стоїть справа в театрі з його сьогоднішнім «всеоукраїнським реалізмом», в музиці—пам'ятю Леонтовича, в кіно—з чужими, а часом і ворожими українській культурі партачами плівки, яку ми тоді хоч-не-хоч мусимо викладати на ринок і називати українським кіно-виробництвом. І хоч всі ці гальма не змогли все таки перешкодити, але ситуацію переплутали до того, що в сьогоднішній критиці маємо за малим не всі теорії розвитку мистецтва від Писарівського—«о смаках не спорят» до теорії «про рабську спадщину» й «боротьбу двох світоглядів»—Леся Курбаса.

Щоб не повторювати відомих усім та й набридлих уже абеткових істин про соціальну й класову природу мистецтва, почнемо просто з того, що в усіх наявних теоріях розвитку мистецтва, будиши визнаним в формі загальника, часто й густо трактується в нас якраз навпаки, і що, на нашу думку, визначає завдання українського образотворчого мистецтва на сьогодні. Це теорія виростання культури взагалі й мистецтва зокрема з попередньої епохи.

Справа в тім, що парадокс про дезорганізаторську роль мистецтва, коли над ним уважніше подумати, має де-який сенс. Мистецтво в період занепаду творчих стимулів класи справді відіграє роль дезорганізатора. Блискучий приклад тому декаденти. Та справа й в тім, що в цей уже період народжуються й перші паростки мистецтва наступної життєтворчої класи (не мистецтва-життєбудівництва, як і ми колись помилково думали, а паростки нового мистецького стилю). Мистецтво буржуазне могло стати підмурком нової мистецької системи, тільки трансформувавшись через футуризм, кубізм та інші... ізми. Дарма люди, що не хочуть глибше задумуватись, чи мають надмірно уперту вдачу, вважають футуристів, кубістів і супрематистів просто дива-

ками. Ближче приглянувшись, можна дуже легко переконатись, що у всіх згаданих течіях ішов звичайнісінький собі процес оголення композиційних і колоритних та кольорових прийомів шедеврів всесвітньої образотворчої культури в напрямку використання їх для нових завдань доби, для динамічної композиції й кольорової гами картини епохи машинізму. В Пікасо й Леже той самий геометричний принцип композиції, що й у Леонардо да-Вінчі, чи Веласкеза. І зовсім не важна річ, що говорили футуристи, кубісти й супрематисти в своїх деклараціях і як вони самі собі мислили свою роллю в мистецтві й житті. Адже почтавши декларації, провідні статті й іншу літературу сучасних мистецьких угруповань, дуже легко переконатися в нахилах де-яких їхніх ідеологів до філософії. Важно, що вони робили. Важно, що вони в процесі розвитку мистецтва виступили хірургами, зчистили з станкової картини крамарський намул Ренесансу й показали те, що було сховане від звичайного ока під цим намулом, і що по-суті вічне в картинах Ренесансу—уміння робити картину. І. Маца, автор книги «Мистецтво сучасної Європи» навіть визнає, що

„Кубизм“, ввиду своїх „космических“ устремлений, приходил к схематизации изображения лица, тела и вообще натуральных форм и таким образом хотя и не создал „космическую сущность вещей и природы, но нарушил господство индивидуанистических тенденций в искусстве“. (Підкресл. автора ¹).

Поруч з верхоглядством і наплювательством на деструктивно-конструктивні ...ізми у нас кружляє в умах людей, що ходять коло мистецтва, теорія ширших можливостей переростання в революційний стиль саме тих мистецтв, що не мають за своїми плечима спадщини, і багато зпоміж них серйозно переконані, ніби українське мистецтво щасливе, що не має такої спадщини з буржуазної епохи, як, прикладом, російське, німецьке чи французьке мистецтво, йому, мовляв, не треба боротися—з спадщиною, а просто починати творить мистецтво соціалізму.

Крім того, що ми вважаємо за доведену помилковість такого погляду з'ясуванням ролі в образотворчій мистецтві деструктивно-конструктивних... ізмів, думаємо не зайвим буде тут зробити екскурс за аналогією в сучасне українське образотворче мистецтво.

Що таке бойчукізм?

Одкинувши його монументалізм і фресковий ухил,—бо просто-ж непорозуміння думати, ніби для бетонно-шкляної архітектури нашого часу придатуться якісь фрески, взагалі хтось такий дозволить в цих будівлях псувати стіни тьмяними фарбами,—доведеться признати, що бойчукісти працюють не більше, як над суто-формальними студіями, вивчаючи живопис Візантії й раннього Ренесансу, цеб-то роблять те, що образотворче мистецтво Західної Європи вже давно проробило й забуло. Пікассо вже повернув до Енгра. Коли-ж нам на це відповіли-б, що молоді бойчукісти ламають рамці візантійських канонів, то тоді хай скажуть і те, навіщо їх, оті візантійські канони, було заносити в українське образотворче мистецтво? Невже лишень для того, щоб

¹) Тих, хто вірить в авторитети, сповіщаємо, що про книгу І. Маца В. Фріче пише: „Положення автора нам представляються в общем столь же приемлимыми, как безусловно интересным является содержание его книги“.

потім зламати? Ми не думаємо й не запідозрюємо бойчукістів в аналогії з нео-примітивізмом Західної Європи, що теж вдався був до «первісної чистоти» емоцій і форм християнських майстрів II—VI століть і скінчив злиттям з експресіонізмом, та не більше даних і за те, щоб визнати, що бойчукісти «запліднили сучасне станкове мистецтво українське елементами народної творчості вже не тільки в плані про-світянських хаток і сонячників»¹⁾.

Свою сутню процес, репрезентований бойчукістами в нашій сучасній образотворчій мистецтві, куди логічніший своєю природою, ніж виглядає він в теоретиків бойчукізму, опертий лишень на провізоричний «монументалізм», та в апологетів бойчукізму, що не вірючи в «монументалізм», силкуються аргументувати життєвість напрямку «елементами народної творчості». Апологети очевидно забули, або й не відали того, що ікона й взагалі ввесь той стиль, за яким удались бойчукісти в нетри віків у нас, не продукт творчості українського ченця, а візантійський вплив, прийшли разом з ченцями в князівську Україну. Недобачили, що цей стиль, протягом доброї тисячі років, стояв у конфлікті з народною творчістю, як ланка боротьби християнської ідеології князівсько-чернечої класи з хліборобською ідеологією смердів. Це краще за апологетів знають самі бойчукісти, і не випадково вони вдалися за «золотим руном» не до староукраїнської ікони, і не до «козака Мамая», на яких схрестились не тільки два світогляди, а й дві техніки. Логіка процесу в тім, якого «руна» шукають бойчукісти, і сам процес стає зрозумілий у всій своїй глибині, коли взяти на увагу два факти. Перший, що бойчукісти кличуть мистецтво до виробництва й сам «монументалізм» розуміють утилітарно. Другий, що епоха, в якій вони шукають «руна»,—епоха, коли ще образотворче мистецтво несло суто утилітарні функції—староіталійська фреска й візантійська ікона правили свого часу за наш сучасний гучномовець у клубі й селбуди. Бойчукісти логічні, що не вдалися до пізнього Ренесансу, не могли вони вдатися до футуризму, чи кубізму, помиляються-ж вони, коли вважають себе за конструктивістів, пишуть заводи та мітинги в фресковій чи іконописній манері й гадають, що стінна розпись може конкурувати після соціальної революції з радіом.

Кінець-кінцем-же бойчукісти стоять живим доказом того, що сучасний процес розвитку українського образотворчого мистецтва треба розцінювати, як процес набуття «спадщини»—мистецької культури. Вони сотки з армії аргонравтів, що одержавши від Жовтневої Революції наказ відродити українську культуру, вирушила у всі сторони й віки за «золотим руном», без якого наше образотворче мистецтво на світову дорогу ніколи не вийде, і без якого стилю нової доби воно не створить, бодай уже тому, що віз помазать треба вміти.

Отже брак спадщини не плюс, а мінус. Українському художникові доводиться починати мало не з азів, і на прикладі творчості доброї половини художників з АХЧУ яскраво видати, як виглядає «героїчний

¹⁾ Див. „Нове Мистецтво“ № 1—1928 р. Альф—„Жовтень і мистецтво України“.



*А. Петрицький
(1928)*

*Портрет артиста
Й. Гірняка*

(Олія)

реалізм» без знання сучасної техніки образотворчого мистецтва.

Ми прийшли, здається, до того, що основне завдання українського образотворчого мистецтва сьогодні—набуття технічних умілостей, набуття живописної культури. Інакше кажучи, ми переживаємо нині в культурнім будівництві період аналогічний до того, що переживала російська культура XVIII століття, коли вона, рятуючи свою самобутність, мусіла вдатися за «золотим руном» до вищих культур. Ходить тільки справа про те, яким шляхом іти його шукати. Історія говорить, що тим самим, яким ходив Петро I, а вона ніколи не помиляється. Звичайно, тут ще буде боротьба—слов'янофілам вистачило щось близько століття, щоб збанкрутувати із своєю теорією національної еволюції, за наших часів для цього, гадаємо, вистачить років десяти. Власне не суть важно, скільки саме. Важно, що в цім аспекті найбільшого значення в процесі розвитку нашого образотворчого мистецтва набирають ті художники, що перейшли вже деструктивно-конструктивний період. Ті, що сьогодні виступають носіями всесвітнього рівня живописної культури й передовими ватажками українського образотворчого мистецтва. А одним з перших, коли не поршим, у цім гурті стоїть художник Анатоль Петрицький.

Петрицький ще з шкільної лави збагнув конечну потребу набуття українським мистецтвом сучасної живописної культури (свідомо чи інтуїтивно—байдуже) і виступив піонером його деструктивного періоду, кинувши 1915 року зухвалі чудернацькі футуристичні барви на сцену тодішнього українського театру. В обвітрі просвітянщини й провінціалізму передреволюційних років ці барви вибухли, мов граната, і за рік чи за два загнали «хатки», «млинки», «каліну» й «сонячники» у видавництво «Вернигора» й Пирятинську просвіту. Та з цим доведеться трохи зачекати, щоб тут сказати кілька слів про Петрицького-живописця.

За браком місця нам доведеться докладно зупинятися на живописних роботах Петрицького. А що генеалогію, ролю й місце художника в українським образотворчім мистецтві всім попереднім ми вважаємо ґрунтовно визначеними, то лишається сказати тільки про його сучасне живописне credo.

Коли-б вам довелося побувати в ательє Петрицького—ви-б не пізнали, а може й не повірили-б одразу, що всі ці полотна,—розвішані по стінах і приставлені до них, початі й недокінчені,—вийшли з під руки того самого художника, що сліпить ваше око в театрі «строкатим ярмарком» барв. Петрицький незрівняний і не перейдений життєрадісністю кольорів на театрі, і досьогднішній Петрицький в живописі—коларист,—два бігуни, хоч на свіже око може видатись, що два антиподи. Його полотна мають з театром стільки спільного, як і протилежного. Та сама багатогранність відчуття барв і багатство палітри перетворені на полотнах в реальний колорит, що здається одразу навіть похмурим своїм коричневим або сріблясто-сірим тоном, і тисячами відтінків переливається, коли до полотна приглянешся пильніше.

Не пізнаєте ви в усіх цих полотнах і того київського бунтаря, що 1917—18 року наводив жах на академічні уми й щиро-українські почуття золотоверхого Києва своїми зухвалими, як березневе сонце етю-

дами. Веселкові фарби футуристичних етюдів київського періоду і по-статі запоріжців, зумисне незграбні, примітивні, немов зроблені спеціально для образи почуття прекрасного членів клубу «Родина», з руками, схожими на весла, й веслами, подібними на руки,—які далекі вони, але які й незабутні! Двадцятилітній юнак, заледве передягнувши протерті на лаві Київської Художньої школи штани, щойно попрощавшись з проф. Ф. Кричевським, насмілювався кепкувати з націоанальних святощів—малювати замість запоріжців опудала й не визнавати шедевром української плахти. Як собі хоче, але це годі забути. Тим паче, що цей бунтар переміг, примусив найгостріше вражених своїм зухвальством дам визнати свою талановитість. В іншій душі художник тоді переживав момент, схожий у великій мірі на той, що нині позначився в бойчукістів. Він вивчав старовинне українське мистецтво в процесі трансформації й переоцінки його. І не дарма завжди спадають на думку постаті запоріжців і турок Петрицького з клубу ім. Франка в Кам'янці Подільській, коли стоїш перед «монументальною» картиною бойчукіста.

Кажуть, що ні з чого іншого так не пізнати майстра живописи серед учнів і дилетантів, як з колориту. Мимо дилетанства цього афоризму його авторові не можна відмовити в глибині думки. Справді, коли взяти на увагу, що станкову картину ми бачимо всю одразу, і що барва найемоціональніший елемент з усіх впливових чинників мистецтва, то доведеться визнати, що колорит у живописі не має собі абсолютного відповідника в жоднім іншому мистецтві.

Ще більше віриш в це, коли на процесі росту художника бачиш, як він з ступня на ступінь піднімається від фарби, цвітистої плями—до перетворення фарби в колір, до виписаності кожного сантиметра полотна, до колориту, як сміливо футуристичне ламання форми через кубістичну гостроту й геометричність переростає в залізно логічну композицію полотна; як в процесі деструкції виростає конструктивність і крива формальних шукань вирівнюється в тверду лінію майстерства. В художників цей період називається: прийшов час писати картину. В Анатолія Петрицького він настав 1922 року.

Голодний рік найбільше загострив і дав відчутти жахливі наслідки війни й трагедію тих калік, що тисячами лишилися після неї безногими, безрукими, сліпими, нездатними до важкої боротьби за існування. Ця трагедія стала того року на весь свій зріст, як глибока соціальна трагедія, й дала художникові сюжет для його першого полотна. Через два роки з'явилася картина «Мати», що знаменувала новий етап в розвитку творчої індивідуальності художника та його світогляді. Реалістичні тенденції, що позначились в низці етюдів з часу перебування Петрицького в Москві (з 1922—1924) синтезувалися й оформилися в картині, як домінанта світосприймання й мистецьке *credo* художника. Сам він виріс у майстра, певного своїх сил і уміlostей. Вже «Портрет» 1922 року розв'язанням принципу трьохмірності форми й світлонапруження поруч з пізнішими: «Етюдом» (Московська садиба),—надзвичайно цікавим колоритно й міцним композицією,—та «Спочинком»,—з його міцно посаженими постатями й багатою барвною гамою,—стоять трампліном до завершення нового принципу в «Матері», де соці-

яльно-глибокий сюжет надзвичайно загострений і композиційно й похмурим колоритом полотна. Ще більше він поглиблюється в цілій низці етюдів і портретів, написаних за останні роки, хоч ні одно з цих полотен вже не повертається до важкої філософії «Матери», до трагічного в житті, а навпаки, що далі яскравіше кличе до життєрадісного, свідчить про нове сприймання художником реальності, стверджує остаточний поворот його від холодних і теплих тонів часів завершення реалістичного світогляду до гарячих і сонячних. Почата цього року картина, мов сонце влітку, проміниться яскравими колірами.

Реалізм Петрицького, проте, дуже далекий від того примітиву, яким хотять підмінити сьогоднішній розум цього мистецького терміну епігони передвижників у своїх великих і малих побутово-революційних полотнах та символічно-агітаційних плакатах, де тема не трансформована через жодне,—не то що реалістичне,—світовідчужання й філософію часу заміняє етнографічна фіксація дрібниць нашого неповторного в історії сьгодні. Його реалізм бере життя глибоко вже самою темою, і не фіксує життя, а з фактів життя творить реальність, правдиву тонусом і розумом світовідчуття й тому таку вразливу. Це значно тяжче робити, ніж писати «збори жінвідділу» і тому Петрицький написав до Виставки на Десяту Річницю Жовтневої Революції одну картину й багато етюдів, а не багато картин і один етюд.

Хто звик робити аналогії й мислити не канонізовану ще в живописі творчу індивідуальність в зіставленні прийомів художника з канонізованими прийомами світових імен по рівнобіжних і розбіжних лініях, той знайшов-би в полотнах Петрицького колоритні аналогії з Дереном, в користанні палітрою прийоми фанатика од живописи Сезана, а в композиції принципи кубістів й улюблені форми знову-ж таки Сезана (коло, циліндр, конус). Можливо ці зіставлення мали-б рацію. Справді, рівний і надзвичайно м'який, трохи стриманий колорит багатьох речей художника штовхає на порівняння з Дереном. Не аби-яке майстерство його в перетворенні фарб палітри в коліри можна порівнювати з доведеною до найвищого відчуття речовості коліровіртуозністю Сезана. Трьохмірність, монолітна геометрично точна композиція й гострота його живописних образів можливо й від кубістів. Та обмежитись тільки на аналогіях—значить нічого власне не сказати про художника, обмежившись як світ старим «прийомом». Кожен художник має своїх учителів в світових живописних скарбах, проте кожен культурний художник навіть в запозиченій техніці й живописних прийомах виступає по новому. Адже й на рабськім копіюванні нездар завжди позначена їхня індивідуальність. Ніхто не буде сперечатися, що вчився живописи Анатоль Петрицький і в Дерена та Сезана, і в Дега, і в Леже, і в Пікассо. Та глибоко помилиться той, хто почне серйозно шукати й підраховувати чий впливи й на стільки відсотків позначились на творчості художника—Пікассо чи Рембрандта, Дерена чи Сезана, Ф. Кричевського чи невідомих українських цеховиків середньовіччя. Треба мати скромність зарекомендувати себе верхоглядом, щоб в комплексі сьогоднішніх явищ українського образотворчого мистецтва назвати тільки найдужчий з кола культурних сезаністів того художника, що вів перед у боротьбі за світові шляхи нашої образотворчої культури,

що своєю суттю сьогодні виступає конденсатором найкращих її традицій та світових образотворчих умілостей і, як ніхто інший, посідає секрет використання цих традицій у світовім масштабі.

Порівняйте-но Петрицького не з Сезаном, а Петрицького з Петрицьким. Візьміть його в живописі й на театрі, і ви переконаєтесь про надзвичайну амплітуду його образотворчої культури. Ця амплітуда сягає від козацького Києва XVII століття до Парижу 1928 року. Тільки альянс темпераменту сонячної України з технікою Риму образотворчого мистецтва міг створити Петрицького, і тільки збагнувши це, можна зрозуміти його творчу індивідуальність.

Ми навмисне підкреслили полярні формотворчі джерела мистецької індивідуальності художника, навіть поділили монолітну творчу природу його,—своєю суттю неподільну на двоє,—і не з примхи присвятили так багато місця виявленню самої генези його творчої індивідуальності. Цього можна було-б не робити, коли-б ми не знали, що, з одного боку, ці рядки є перша серйозніша спроба аналізу творчості художника, а з другого—що від якогось часу у нас поширилась думка, ніби тонус творчості Петрицького в театрі—стихія (і чому не надхнення?!), а не культура¹). Мимо всієї своєї ідеалістичності, ця думка не виглядає цілком безглуздою, коли, в наслідок власної некультурності, всю українську підоснову творчої індивідуальності художника, позначену безприкладною віртуозністю орудування барвами та просто таки колосальним барвовим діапазоном у всіх його театральних роботах, взяти тільки за стихію, а не за велику культуру. Досить знаменна річ, що й один видатний апологет культури, запеклий ворог української просвітянщини й рабської спадщини культурного провінціалізму, в рефераті, виголошенім на театральнім диспуті 28/III—16/IV 1927 року, добачив у цій характерній властивості Петрицького, набутій очевидно не своїм народженням у Києві, а довгими й пильними студіями над українським старовинним мистецтвом, лише «індивідуальну фізіономію кольориста і реаліста», а не народню підоснову творчості художника. При чім треба зауважити, що в данім разі виключена будь-яка ймовірність запозичення,—автор цитованих слів—непримиримий ворог «рабства чужої мисли».

Не припускаючи ні помислу про будь-яке політиканство в данім разі, а пояснюючи факт народження згаданої думки тільки звичайнісіньким дальтонізмом, не завжди виключеним і для людей безперечно культурних, ми, проте, не могли замовчати такого короткозорого трактування мистецької природи художника, і не тільки тому не могли замовчати, що мислимо навпаки, а тому, що в цім «навпаки», як далі сподіваємось довести, як-найбільше значення Петрицького в процесі самобутнього розвитку української образотворчої культури й ще більше в процесі переростання її з провінційальної київської в мистецтво світового значення.

Це те спрямування, в якому намітили ми собі аналізу творчості художника в театрі.

¹) В достотно такій редакції вона не зафіксована просто тому, що ніхто з носіїв її не брався писати спеціальної статті, проте, й у друкованих матеріалах, розкиданих по газетах і журналах, натяки можна здибати.

Таке спрямування вимагає, по-перше, з'ясувати ті мистецькі рекурси, з якими наш театр увійшов у період, коли на його сцені з'явився Петрицький, по-друге ж, уточнити саму роллю й завдання взагалі художника в театрі за сьогодишньої кон'юнктури.

До революції справа з матеріальним оформленням сцени стояла в українським театрі спочатку просто ніяк. Театр Кропивницького, будиши бідним і мандрівним, не мав жодних декорацій і грав, використовуючи те, що було підходящого в театральнім приміщенні. Були це переважно пейзажні бомбоньєрки, що кінець-кінцем призвичаїли глядачів зовсім не звертати на себе уваги. Театр Старицького й театр Садовського виглядали з цього боку солідніше. Та в цій справі краще буде дати слово Д. Антоновичу.

„Старицький,—пише він,—є справжнім і дійсним родоначальником солідних українських труп з власним хором, оркестром, декораціями і Старицький виробив ту реально-побутову українську сценічну обстановку, що зберігши картинність і мальовничість старих постановок, поставила їх на побутово-етнографічний ґрунт. Пізніше, коли вже на початку двадцятого віку Садовський тримав у Києві постійно свою трупу, він, не впадаючи в розкіш, яку так любив Старицький, довів свої постановки до цікавих етнографічних деталей, так що по обстановці хати або краєвидові села можна було бачити, в якій з українських земель відбувається дія. Також чималий художній смак в декораціях і обстановці виказувала його трупа, особливо під короткий час, коли завідував всією мальовничою стороною справи художник Василь Кричевський“. (Цитовано з книги „Триста років Українського Театру“).

Що являла собою ця «мальовничість»—всякому, хто хоч трохи обізнаний з українською культурою, не важко здогадатись,—це були найпровінційнішого взірця куліси або падути з мальованим задником, писані в натуралістичній манері (екстер'єри), чи ті ж куліси, розписані т. зв. українським орнаментом (інтер'єри). Єдина сценічна функція такої декорації полягала в тім, щоб не треба було пояснювати, де саме точиться дія—на вулиці, чи в хаті, своєю суттю отой славнозвісний етнографізм (не побутовість), у яким наш театр (коли вірити тому-ж таки Антоновичеві) перевищував того часу навіть Майнінгенців, нікому, крім самих етнографістів, не був потрібен, будиши на театрі звичайнісінькою собі витівкою, даниною часу, а не потребою чи сценічною доцільністю. Наочний цьому доказ у нас перед очима—декорації В. Кричевського до кіно-фільмів ВУФКУ на теми української народницької літератури, цілком витримані етнографічно, та не потрібніші від того.

Такі традиції оформлення сцени полишив той театр, що дійшов апогею в акторському майстерстві, а в своїй соціальній функціональності не зумів підвестись по-над етнографізм та історичну козацьку романтику. Сценічне фото з картини Регіна «Запоріжці», що його відтворив М. Садовський у п'єсі Черкасенка—«Про що тирса шелестіла», було його останнім творчим словом, бо ще за кілька років до того в самім його організмі оформились ті сили, що допомогли побутовому театрові піти на спочинок в музей.

Сила ця—то була група театральних новаторів, що на чолі з Лесем Курбасом організувала 1916 року «Молодий театр», де від самого по-

чатку взяв участь і Петрицький. І коли не перебільшенням буде сказати, що «Молодий Театр» зробив в українському театрі революцію, то ще менше ризику впасти в гіперболізм, визнавши, що художник в театрі українським з'явився тоді, коли в «Молодий театр» прийшов Анатоль Петрицький. Інші художники, що прийшли були в театр по революції, пройшли якось непомітно й, крім провінційального типу стилізації все того-ж таки пейзажу, нічого в скарбницю театрального оформлення не принесли, хоч серед них можна було-б назвати імена на той час досить відомі й авторитетні в своїм фахові.

Кажучи про Петрицького в «Молодід театрі», не можна поминути свідчення керownika й ідеолога цього театру Леся Курбаса, що в своїй брошурі «Сьогодні українського театру й «Березиль», у розділі про художника в театрі пише:

„І в цьому відношенні революцію зробив „Молодий театр“, що в складі своїх співробітників мав Анатолія Петрицького, одного з найкращих майстрів костюма й театального оформлення в нашій сучасності. По лінії свого мистецтва він проробив в „Молодому театрі“ всі ті віхи формальної революції, що були тоді на часі“.

В чім-же полягала ця формальна революція?

Насамперед, у прояві активного сприймання життя й нищенні на сцені навіть ознак того етнографізму, що бувши піднесений до національного фетишу, не пускав українського театру й художника далі Володимирської вулиці. Важко тепер сказати, що саме, чи класика й модернізм, чи неоромантика, символізм і експресіонізм, під впливом яких виріс, за словами свого фундатора, «Молодий театр», чи футуризм Анатолія Петрицького, примушував тоді так гостро реагувати на кожну значнішу роботу «Молодого театру» обидва табори,—і ворогів і друзів його,—але це факт. Жоден новітній літературний напрямок тодішнього періоду від модернізму Вороного й до символізму Савченка не бив так по вразливих щиро українських душах, як били по них карколомні композиції Петрицького. Навіть Семенкови футуро-поети—невинні собі іграшки були супроти декорацій до «Горе Брехунові», і гостроту впливу фарб молодого художника можна хіба порівнювати з тими «антиморальними» драмами й романами Винниченка, що їх не хотіло свого часу видавати жодне «українське» видавництво. Для театру цей період творчості Петрицького знаменний тим, що, починаючи з нього, в український театр приходив художник, не виконавець авторських ремарок і навіть не стилізатор під етнографію, чи етнографії під модернізм, а художник-співтворець режисера, органічно потрібний елемент спектакля. Його місія поки-що руїнича, деструктивна, як і самого театру, він ще не творить чогось по театальному нового, але він уже взяв курс, щоб створити початок тому розвиткові декоративного майстерства, що ним сьогодні наш театр може пишатися.

Таким що-до принципів театального оформлення увійшов український театр у революцію—останнє слово його були писані—плакатно спрощені декорації Петрицького до «Горе Брехунові» та класична архітектура «Царя Едипа» в «Молодід Театрі» й експерсіоністичні його роботи в театрі ім. Шевченка. З цими принципами виїхав художник і до Москви 1922 року, де його застала перша хвиля конструк-

тивізму на театрі. Оформлення п'єси Вєдекінда «Дух землі» в Московському театрі Комедії позначене першими рисами конструктивізму. Суто в конструктивній, надзвичайно скупій фарбами, формою та матеріалом і гострій динамікою манері зроблені ескізи строїв до ексцентричних танків Голєйзовського (1924 року), хоч рік тому ці елементи конструктивності ще тільки ледве позначились в ескізах строїв художника до балету Мордкіна «Нур і Анітра», з їхньою, строго додержаною композиційною логічністю. Може бути правда, що тут впливав тематичний матеріал, бо й ескізи строїв до «Нур і Анітри» не просто собі пишні балетні строї, а дотепна характеристика персонажів компонуванням текстильного матеріалу з строгими барвами та підкресленнями тих чи тих властивостей людського тіла.

Тут ми підійшли вже впрямь до сьогоднішнього дня, бо період конструктивізму на театрі взагалі і період оперування в театрі конструктивними принципами в Анатолія Петрицького неподільно зв'язані з дальшою деформацією конструктивізму, що тепер виразно починає окреслюватися, як перемога природи самого театру над тим свого часу потрібним спрощенням речевого оформлення сцени, що становить характерну ознаку конструктивізму. Справа ходить про переростання сутого конструктивізму в конструктивізм іншого порядку, який за браком регламентованого терміну назвемо асоціативним конструктивізмом. Коли піти вже сьогодні до «Березоля» на спектакль, оформлений від пророка сутого конструктивізму на Україні худ. Мєллєра цього чи минулого року, і порівняти його навіть з «Дж'їммі Г'їґінзон», де вже в формі асоціативних елементів маємо барвні плями, коли згадать оформлення «Рєвїзора» й прочитати, як виглядає конструкція Шєстакєва до «Горє Уму» в театрі Мєєрхольда, словом, коли зіставити період навіть асоціативного станка з домінантною формою програмної конструкції сьогодні, то й у до кінця вірного конструктивізму художника ми спостережемо поворот до кольору, до барвистости, мимо того, що інші конструктивісти прийшли вже за малим не до імпровізованого павільйону. Це незаперечний та й не страшний факт, і не здача позицій конструктивізмом, а цілком логічне переростання ним самого себе в наслідок доконання своєї історичної місії. Проте, цей процес у своїй причинності виглядає зовсім по инакшому, ніж мислять його мїщани від революції, що вважають колишнє панування конструктивізму на театрі за продукт занозистої фантазії де-яких режисєрів, і всі функції конструктивізму в театрі зводять до ролі євангельського канчука, вжитого для митарів і фарисєїв, та українські філософи з Тамєова, що визнають за єдину позитивну роль конструктивізму в театрі перешкоджання акторові грати. Конструктивізм,—власне передовий художник,—може справді підстьобував «фарисєїв» від нового театру. Не дарма, один режисєр з того театру, де консерватизм форми й культури в режисєрів призвів до превалїтету художника над режисєром, в рядї інших вимог для порятунку свого театру поставив і вимогу припинити гєґемонїю художника на сцені. Він звичайно трошки не любачає того, що без художника з його театру лишиться штат режисєрів, а не театр, тим часом править за прекрасну ілюстрацію згаданої побічної ролі передового художника за наших часів в тих те-

атрах, де були режисерами люди стільки-ж солідні, скільки на диво невінахідливі.

Процес, визначений гегемонією в театрі конструктивіста-художника й режисера, був не що інше, на нашу думку, як конечна потреба вивчення сутих впливових ресурсів основного матеріалу, викликаний новою соціально-суспільною функціональністю театру. Період гегемонії літератури в театрі, що панував перед революцією, в такій мірі вигнав був зі сцени театр, що треба було раніше, ніж братися до його відродження, перейти певний експериментальний етап, випробувати впливову силу й властивості кожного елементу театрального матеріалу. Не вивчивши досконально властивостей матеріалу, годі було думати братися за будівництво нового театру, мислимого за нашого часу тільки, як ідеально організований єдиною провідною думкою комплексу емоційально вразливих чинників. І конструкція зовсім не була перенесенням на сцену театру геометрії й машинізму сучасного індустріального міста. Тільки той, хто з наївності здібний вважати інших за більших дітей за себе, міг дійти такої думки, припускаючи, що самі конструктивісти, беручись за конструктивізм, не знали навіть того, що конструкція їхня, порівнюючи з машиною, те саме, що бумеранг і 60-сантиметрова гармата.

Чим своєю суттю був конструктивізм?

Чимось аналогічним до того-ж футуризму, кубізму й супрематизму в образотворчій мистецтві, що в свій час були тільки побіжно зачепили театр. Це був поворот до вивчення спільних усім часам,— оскільки всі часи театр мав справу з одним і тим самим матеріалом на сцені й у залі,—і тому вічних законів сценічного майстерства. Банально кажучи, поворот до Шекспіра й *Commedia dell'arte*—до сього видовиська. І процес цей був не тільки реакцією на гегемонію літератури в театрі з її психологізмом, а процесом в зародку будівничим. Ніде цього так не видно, як на прикладі розвитку передового українського театру, що з «Молодого Театру» з його переборенням нетеатральної спадщини руїниною методою виріс в «Березіль» з конструктивізмом—системою сутої театральності, вжитою вже не тільки в плані формальнім, а значно глибше, для того, щоб,—як каже Л. Курбас,—«сьогоднішнє гасло завтра зробилося інстинктом, а начатий світогляд—органічним світовідчуванням»¹⁾. В нім театр, що до того пояснював світ, спробував змінити його. Формально до цього був один шлях—скинути з усього живого й мертвого сценічного матеріалу намул усіх «гастролерів», притягнутих свого часу в театр для того, щоб він став з видовиська соціально здорової будівничої класи лескіткою для буржуа, потрібною йому в часі поміж обідом і вечерею, або химерною нірваною для витончених,—власне, паралізованих хронічним вжитком і справжньої й метаморфованої наркотики,—емоцій передреволюційного інтелігента. І театр нищив психологічні «ізошчення» в драматургії, бо мислив себе не спогляданням життя й не поясненням світу, а активізацією його. Викидав на вогнище ілюзорні живописні декорації, бо не вважав себе за ілюзію життя, а за конденсатор і трансформатор

¹⁾ «Сьогодні українського театру і „Березіль“».

пануючого світогляду. Одмовився від декламації й усієї іншої нудоти. Натомість він показував глядачеві голий матеріал і прийоми, щоб увести його в справжню театральність прийдущого часу та одночасно самому перевірити функціональність цього матеріалу й опір його в роботі, без чого, звичайно, годі було й покласти собі братися будувати новий театр.

Найкращий аргумент такої в основному місії конструктивізму в театрі—той факт, що послідовно конструктивними були лише театри суто-експериментальні. Тільки в «Березолі» на Україні й, здається, тільки в театрі ім. Меерхольда в РСФРР конструктивізм був принципом всієї системи, по інших театрах, не чужих і часткових експериментів часом, і новаторства, він лише час-од-часу гастроловав, найчастіше в особі художника, запрошеного оформити якусь п'єсу, рідше в особі, таким-же порядком, запрошеного режисера.

Конструктивізм був для новітнього театру тим конечно потрібним етапом його поступу, без якого він не зміг-би вийти з руїничного періоду. Машина стала для конструктивістів за прототип функціональної досконалості, а не за символ і тим паче не за натуру. За конструктивні спектаклі ніхто ніколи не визнавав спектаклів, де для декорації на сцені навішано трансмісії і шківів, що під ними секретар профосередку веде любовну сцену з активною профробітницею, або заводський сторож згадує свої молоді літа.

Цікава деталь. Перечитавши за малим не всі рецензії останніх трьох років, і не тільки на спектаклі, оформлювані від худ. Петрицького, впадає в око, що критика наша, за винятком двох-трьох імен, навіть конструктивізм «Березоля» мислила собі лише в речевім оформленні сцени—в художникові. Бувши певною короткозорістю що-до «Березоля», цей факт має під собою ґрунт, справді-бо по інших театрах конструктивізм далі оформлення сцени йшов дуже рідко.

Тому з нашого погляду роля художника в українськім театрі періоду реформації набирає першорядного значення, не стільки в розумі стимула конструктивізму, скільки в розумінні цілої галузи експериментальної роботи в царині матеріального оформлення сцени. І особливого значення в царині матеріального оформлення сцени набирає експериментальна робота Анатолія Петрицького, що йшов трохи відмінним шляхом у ній, обумовленим для нього, з одного боку, специфічними умовами роботи, а з другого—його надзвичайним відчуттям театральності, якого він не загубив в період загального захоплення конструктивізмом.

Петрицький ніколи не виступав на театрі конструктивістом для конструктивізму, і то з двох причин. По-перше, він не мав діла з театром суто експериментальним системою роботи, отже ніколи не стояв перед конструктивним завданням, піднесеним до вихідної точки розв'язання сценічного завдання. Не будучи ні разу поставленим в таке становище, а зіткнувшись з конструктивізмом, як з гаслом часу, художник, цілком зрозуміло, критично поставився до нього з погляду своїх конкретних завдань. Він не уникав користуватися принципом конструктивності в розв'язанні того чи того конкретного завдання, але й не ставив «жени Цезаря выше подозрения». Він робив експерименти з конструктивними принципами оформлення, оскільки

вони йому самому були потрібні, щоб опанувати сценічний куб у всіх помірах і виявити емоціональну силу різних матеріалів. Пе-друге, в захваті цими експериментами він не забув однієї аксіоми, не забув, що театр—синтезований комплекс з трьома категоріями емоціонально впливового матеріалу: акустичною, моторною й зоровою. З акустичною й моторною категоріями оперує драматург і режисер, організуючи слово й живий матеріал, зорову категорію організує художник, отже пожертвувати якоюсь однією категорією за ради моди значило-б порушити диспропорцію категорій. Крім того, тут є ще один момент—барва. Барва надзвичайно емоціональна, емоціональніша за слово,—конструктивісти це добре облічили, і коли їм треба було досліджувати природу менше емоціонального матеріалу, вони гнали зі сцени емоціональніший. Та коли в обезбарвленні театру в конструктивістів крився глибокий розум експериментаторства, бо натомість вони висували інші емоціональні чинники: підсилювали моторну категорію біомеханікою, акустичну—відповідною музикою, словом, перемонтовували спектакль в іншій диспропорції матеріалу, не порушуючи гармонії,—то в обезбарвленні його в самій частині мертвого зорового матеріалу не експериментальні театри тільки показували, як зле вони сприйняли розум конструктивізму. Художники, що нав'язували свої голі станки, тільки йдучи за модою, а не беручи на увагу стилю театру, були найгіршими ворогами конструктивізму, даючи учителям сцени й тугим на думку критикам зайві козири. В тім перша заслуга Анатолія Петрицького,—не тільки перед нашим театром, а перед конструктивізмом,—що він усвідомив природу конструктивізму й зумів знайти свою методу для прищеплення його тим театрам, де йому випало пережити реформацію українського театру. Не йти за модою, а в кожній моді орієнтуватися й використовувати її найдоцільніше, для кожної ситуації в мистецтві виробляти свою методу—ще не геніяльність, але й самої «індивідуальної фізіономії кольориста й реаліста» для цього замало. Треба великої культури в своїм фахові.

Так надзвичайно обережно підійшов Петрицький до першої роботи цього періоду,—«Вія» в театрі ім. Франка після свого повороту з Москви до Харкова (1924 р.). У «Вії» художник зіткнувся насамперед з інертним драматургічним матеріалом. Гоголь—Кропивницький—Остап Вишня. Гоголь—романтична тканина й тонка іронія, Кропивницький—романтика з спрямованням на сценічну феєрію, Вишня—гротеск і фейлетонний стиль. Крім того, цей інертний матеріал упірався в живий матеріал та режисуру з прийомами компромісного стилю. І в такому театрі й на такому матеріалі треба було вперше вжити конструктивного принципу оформлення сцени. Завдання стільки-ж цікаве експериментально, скільки й майже непоборно трудне, і в кожному разі не таке, щоб йти на суто-конструктивний експеримент. Проте, художник його розв'язав для першого разу просто блискуче в принципі компромісного конструктивізму—станки й пов'язаний з ними монтаж кольорових площ, в барвах строїв переходять у високої емоціональної впливовості видовисько. Художник з усіх трьох авторів драматургічного матеріалу взяв тон, найближчий до Гоголя, з відповідниками романтика—барви, іронія—гротескна характеристика персонажів у формах

строїв і гримі, композиція—принцип конструкції, положений в основу оформлення. Знаменна річ, що вже й на «Вієві» виразно позначилось дбайливе ставлення художника до живого матеріялу—конструкція ставила актора майже на авансцені, будучи в цілому побудована в широчинь та височинь і мінімально в глиб сцени.

Значно далі заглибився художник в конструктивні принципи організації сцени в другій своїй роботі того-ж таки 1925 року, в «Сорочинськیم ярмарку», поставленім на відкриття щой-но народженої тоді Державної Української Опери в Харкові. Лейтмотив композиції оформлення «Сорочинського ярмарку»—рухоме коло, як асоціація з лейтмотивом знову таки Гоголевого твору—зачароване коло історії з червоною свиткою. На сцені переважає головний матеріял—дерево, чисте полотно, що теж цілком асоціює з полотняною кустарною Україною часів Гоголя. А дзеркало (річка Псло), що відбиває ярмаркову валку на мосту, білий тон обрамлення сцени й гарячі тони строїв підносять видовисько до патосу Гоголевої лірики. Іронію й тут художник полишив для персонажів, тільки де-не-де розкидавши по сцені в дрібних аксесуарах та бутафорії. Такий прийом дав художникові зберегти дуже мало ким відчутий секрет зіставлення в творах неповторного іроніста лірики з гротеском і його зажурного сміху, розгорнувши плеяду потворних, карикатурних, комічних і наївно милих та безкраю жартівливих типів на тлі ліричної Гоголівської України.

В «Сорочинськیم ярмарку» вже виразно позначена більша сміливість у користанні суто-конструктивними принципами оформлення, істотним матеріялом, умовністю, доведеними до надзвичайної глибини асоціативності: лейтмотив композиції, скупчення конструкції на малім просторі, тони оформлення й строїв—подвійний супротивний рух кола. Художник, зорієнтувавшись на театрі ім. Франка, що показав себе порівнюючи ідеально податливим на конструктивність і театральність, недооцінив, очевидно, консерватизму опери й різочі некультурності де-кого з режисерів цього театрального жанру.

Природня річ, що він не міг і не мусів за-ради цього «консерватизму» й «некультурності» йти в «Сорочинськیم ярмарку» назад, як і цілком природне та варте уважного ставлення його прагнення провітрити на конструкції трухлявий оперний організм. Та від того ще дужчий жаль бере, що надзвичайно дотепний і з широкими перспективами розвитку для самої опери задум художника у нас не зуміли використати, полишивши макет «Сорочинського ярмарку», цей сміливий злет творчої думки художника, як музейний експонат некультурності де-кого з поміж його сучасників.

В плані ще більшого заглиблення в конструктивні принципи стоять роботи Петрицького з 1926 року в театрі ім. Франка. Оформлення до п'єс «Пухкий періг» Б. Ромашова й «Мандат» М. Ердмана. І це зайвий доказ того, що художник в кожному завданні виходив з передумов реальності його здійснення. В данім разі конструктивності оформлення вимагав сам драматургійний матеріял,—обидві комедії написані в новій драматургійній манері, і художник тут міг облічувати на щільний формальний контакт з режисером (Борис Глаголін).

Як взірці суто-конструктивного оформлення сцени, обидві ці ро-

боти ставлять художника по-над драматургами. Конструкція «Пухкого пирога», побудована в формі урізаної піраміди, не тільки давала широкі можливості трансформації й асоціативні деталі, а компенсувала безхребетність п'єси, зосереджуючи всі її, білими нитками один з одним зшиті, епізоди в міцній формі. В «Мандаті» улюблена художником форма кола, підкреслюючи провідну думку п'єси, і даючи широкі можливості такої-ж асоціативної трансформації, виростала в циліндр, щоб дати місце розгорнути численні епізоди.

І хоч художник в обох цих своїх роботах цілком не уникає кольору на сцені, бо зайвий аскетизм в данім разі був-би нічим не виправданим, проте принципу конструктивності в них додержано цілком і в методі орудування кольорами, що в «Пухкому пирозі» й у «Мандаті» вжиті тільки як елементи конструктивної доцільності, як коліри матеріалів конструкції, а не фарба спеціально для ока.

Чотири роботи художника в театрі ми розглянули хронологічно для того, щоб простежити за вrostанням його творчості в конструктивізм, що, почавшись з першої проби—«Вія», заглибилося в «Сорочинськiм ярмарку» до лейтмотива, а в «Пухкім пирозі» й «Мандаті» дійшло чистих строго витриманих форм.

1926 року для Державної опери в Харкові Петрицький зробив оформлення балету «Корсар», позначене найхарактернішою для нього манерою поєднувати конструктивізм з декоративністю, що тоді ще не становила принципу роботи, а виходила тільки з раціональності саме такого підходу до сюжетного матеріалу. Надморський Схід просто не мислимий без багатства барв і тільки при високій культурі балетмайстра мислимий без зорової категорії видовиська, рівної категорії моторній, не кажучи вже того, що в балеті оформлення з великою «натяжкою» може використовуватись, як конструкція—для танку (крім пантоміми). В цiм основний мотив, що обумовив розв'язання оформлення до «Корсара» в дуалістичній манері,—власне спонукав художника, в творчій індивідуальності якого конструктивізм не що инше, як частина світогляду, поширити діяпозон емоціонального впливу оформлення декоративними елементами. З цього випливає й формальне розв'язання завдання. Принцип конструктивності в оформленні «Корсара», в організації місця танку, в «обрамленні» середини сцени станками, драбинками й сюжетно-асоціативними атрибутами для композицій балетмайстра, в переділі цієї площини тими чи тими сюжетно-асоціативними атрибутами, в асоціативності форми сценічної коробки при найзручнішiм показі й підкресленні моторної категорії. Тому, скажемо, художник дає рухомі декоративні полотна (море, хмари), замість колони тільки проекцію її, щоб дати відповідні створи для глядачевого ока, тому оформлення перспективне, бо в балеті треба конечно користуватись глибиною сцени, хоча-б техніка матеріалу й діяпозон балетмайстра дозволяв їти вгору.

Ці самі передумови стали перед художником і при оформленні балету «Червоний Мак», ще звузившись у тім, що коли «Корсар», приміром, зовсім не вимагав етнографізму, то в «Червонім Макі» етнографізм—основний ідейний мотив сюжету: Хіна—СРСР. Та проте «Червоний Мак» щось зовсім инше, ніж «Корсар». «Червоний Мак» роблений 1927 року, коли формотворчі принципи художника диференціювались

на фармально-мистецький світогляд в процесі стабілізації конструктивізму й повороту всього театрального фронту до конкретної театральності. В оформленні «Червоного Маку» художник свідомо йшов шляхом контретизації, а не узагальнення, як у «Корсарі». Тут Хіна з її будівничою технікою, легкою й неповороткою, стільки-ж, як і примитивною, а звідси й два мотиви в оформленні—пишні багаті барви й хінський комфорт на тлі загального убозтва—едваб і рогожа. В конкретизованім плані дано порт, вулицю, кафе і в феєричнім, як данина балету, «Сон». Пантоміма, що займає в «Червонім Макові» досить багато місця поруч з балетом диктує художникові давати конкретні асоціативні елементи в сюжетнім плані всуміш з оформленням балетних моментів, що призводить до кінематографічності оформлення й схрещення в нім багатьох асоціативних прийомів та до використання в цім напрямку різних елементів форми, барвних тонів, світла, конкретних аксесуарів, то в безпосередності, то в протиставленні, то в підкресленні. Рівноваги видовиська, поділеного на нерівної сили моторні впливові елементи — пантоміму й танки, художник також дотримує переважно кольорами, дотепно розподіляючи їх по окремих сюжетних моментах.

Все це призводить до переваги декоративних елементів, робить «Червоний Мак» таким барвистим і одночасно таким далеким від дешевої пишності балетних трафаретів.

Дві роботи Петрицького для опери, що ми їх намітили розглянути, так само розділені роками часу, як і балети «Корсар» та «Червоний Мак». Проте, в них виразно виступає конструктивна підоснова творчості художника в театрі, ніби втрачена в балеті, а справді тільки задушкова там специфічністю матеріялу.

Оформлення до опери «Князь Ігор», поставленої в-осени 1926 року в Одеській Державній Опері, було своєрідним іспитом для художника, даючи матеріял сюжетно український і одночасно затаврований певними трафаретами, далекими стільки-ж від стилю доби, як і від світовідчужання князівської України. Повернути йому стиль і світовідчуття в зовнішнім оформленні—це було основне завдання художника.

Ми не будемо цитувати преси про роботу Петрицького в опері «Князь Ігор», хоч вона говорила з не меншим ентузіазмом і захватом, ніж приймала старо-українські конструкції й половицькі намети авдиторія в Одесі й Харькові, куди була в другій половині сезону перевезена постава. Кінець-кінцем, ця преса також не пішла далі цілковитого нерозуміння того, що значив «Князь Ігор» для українського майстерства в театральнім оформленні й строях і для виявлення образотворчої культури художника.

Для того, щоб примусити авдиторію забути трафарет, освячений віками й Іловайським, не досить було дати тільки видовисько з «повіні барв» у «скупих лініях» оформлення, тим паче не досить було тільки цього для того, щоб примусити оформленням саму оперу звучати в унісон новому трактуванню епохи.

В чім-же секрет?

Секрет у глибокім знанні художника староукраїнської образотворчої культури й колосальнім діапазоні його образотворчої культури взагалі.

Конструктивний кістяк оформлення «Князя Ігоря» йде не тільки від принципу конструктивізму взагалі, а використовує архітектурні форми князівської України, староукраїнську трансформацію візантійського стилю. Тому його еклектичність з погляду сьогоднішнього—справді глибоко логічна конструктивність в світлі епохи, що характерною ознакою архітектури мала декоративні елементи, конструктивно пов'язані з формами архітектури. Особливо в цій роботі художника треба відзначити конструктивне орудування барвами. Барвові тони оформлення в роботах художника взагалі не становлять просто декорації, а завжди його конструктивну природу, в «Князі Ігорі»-ж вони приходять до такого рівня завершеності, що підносять його по-над театральну роботу. Своєю глибокою конструктивністю в дусі епохи ця робота Петрицького—може бути мотивом для експериментів над відтворенням і трансформацією староукраїнського архітектурного стилю, куди кращим, ніж численні спроби цих експериментів, що з легкої руки В. Кричевського й до сьогодні не переставали з'являтися на вулицях наших міст. Другий мотив цієї роботи—зіставлення двох світів, половецького й українського, не менше блискуче розв'язане як в архітектурі сцени, так особливо в строях, де поруч з холодними й теплими тонами северянської землі виражають гарячі тони половецького степу. І цей контраст даний не фарбами й не етнографічними деталями. І тут, і там в строях художник орудує за малим не тими самими фарбами (золото, срібло, синя, зелена, червона, чорна), а колоритом, заміною в половецьких строях білої жовтою та введенням жовтогарячої, що цілком змінює колорит, і підносить строї до двох національних стилів тієї доби.

Принцип, покладений в оформлення «Князя Ігоря», знайшов собі завершення в оформленні опери М. Лисенка «Тарас Бульба», що йшла 1927 року в Києві й Харкові.

Тут два інші світи. Козацька Україна й шляхетська Польща XVII століття. Аскетизм бойового життя запорожців і пишнота польського лицарства. Контраст у всім: в українській барочній і польській готичній архітектурі, в своєрідності обох релігій з козацьким одкупним набоженством і шляхетським культом «Ізиди» XVII століття, в простих козацьких строях і бундючних кунтушах польської шляхти.

Цей контраст двох світоглядів однієї й тієї самої епохи надзвичайно глибоко переданий в оформленні. В зіставленні важкого бароко Братської Брами з готикою костюлу в Дубно, квітчастих «драпіровок» покоїв воеводівни Марильці з простою світлицею Тараса Бульби, легких дерев'яно-солом'яних куренів Запоріжжя з середньовічною архітектурою Дубенської фортеці. Ще глибшає контраст від того, що художник козацький світ подає надзвичайно скупими, за винятком Братської Брами, аскетичними конструкціями, а шляхетський—декорованими конструкціями й архітектурою. Не можна поминути дотепного прийому в оформленні костюлу, де конструктивну деформацію органу вжито одночасно й за декоративний елемент. Кольори оформлення такі-ж контрастні й конструктивні. Вони легкі й прайливі, або похмурі в шляхетським світі, прості й скупі, або аскетичні в козацьким; як в оформленні, так і в строях, що з червоно-білого тону козацьких жупанів і українських селянських сорочок переходять в блакитно-рожево-сріблястий тон поль-

ських кунтушів і убрань польських дам, творючи водночас дивну гармонію, стиль двох соціальних світів, а не українсько-польську етнографію.

В цілому оформлення «Тараса Бульби» вражає глибокою реальністю, надає опері тієї цільності духу епохи, якого їй так бракує в музиці композитора, наближаючись в переконливості до геніяльної епопеї Гоголя про Винницького лицаря, єдиного козацького полковника, що не заплямував себе продажем інтересів посполитих. І коли не всі академики наші відчули це, то не Петрицькому з того гірше.

Нам лишилося сказати кілька слів про принципи й манеру художника в майстерстві строїв, оскільки побіжно ми в кожній театральній роботі вже говорили про них. Великою помилкою було-б думати, що подивугідне враження строїв Петрицького криється тільки в його знанні стилів епох і народів та в колоризмі. Основний їх плюс в конструктивності й театральності, що одразу впадає в око, коли зіставити строї один з одним.

Пригляньтесь до композиції строїв для балету й дієвих персонажів опери чи драми. Балетні строї насамперед розраховані на підкреслення тіла й пластики руху. В ексцентричних танках Голейзовського вони всі в динаміці форми, в гострих ексцентричних кутах, скупі на барви. В балеті Мордкина «Нур і Анітра» форми більше пластичні, м'ягші, округліші, композиція вжита, щоб показати пластику окремих частин тіла, а не загальну динаміку танка, а барви спокійні, щоб не заважати сприймати саме деталі пластики класичного балету. Щось інше знову в «Корсарі», в сюжетнім балеті, де центр ваги в композиції танку. Тут художник поруч з танковою доцільністю кожного окремого строя робить узагальнення групові, в строях з'являються декоративні додатки й кольори збагачуються також декоративністю. Нарешті, в ескізах до половецьких танків з «Князя Ігоря» композиція набирає стильових елементів, наближаючи балетний стрій до убрання з додержанням вимог основного призначення, кольори не тільки підкреслюють форми тіла, а характеризують персонаж і сюжетно, відтворюючи національний колорит. Супроти кольорів з «Корсара», також східних колоритом, вони інтенсивніші й гарячіші.

В строях дієвих персонажів з опери й драми основний момент композиції—характеристика персонажу й стиль. Стрій Ярославни з «Князя Ігоря», будучи візантійськими стильовими елементами тотожний з строем Князя Ігоря, простіший композицією й набирає жіночої ніжності в поєднанні блакитної та золотої барви. Обидва ці строї характеризують індивідуальність персонажів, тоді, як два строї половчанина й половчанки трактовані в іншій стилі округлістю форм і гарячим червоновим колоритом, простою композицією узагальнені.

Ще виразніше виступає індивідуалізація в строях до «Вія». Стрій сотника, хорунжого й сотників—один і той самий стиль, але строї лінії й стримані барви строю сотника надають йому поважності, розмашисті, криві лінії форм штанів хорунжого виказують в нім заправського гуляку, пірамідальна-ж закруглена композиція в строї панночки справляє одночасно й враження лагідності й мстивості двоїстої вдачі сотни-

ківни. Стрій марсіянина стоїть в цій групі зовсім осторонь цілковитою безличністю й форми, коліру, як щось припустиме, а не конкретне.

В округлих формах і білім колориті стрій Черевика й Кума з «Сорочинського ярмарку» приховано іронію й наївність цих дорослих дітей, що в прямих лініях і квітчастих, але спокійних тонах строю Парасі звучить і ліризмом і жартівливістю. Пукаті форми композиції й крикливі кольори очіпка та фартуха строю Хіврі, свавільні й сварливі, переносять персонаж в план гротеску, а герой Червоної Свитки—циган червонаво-чорний з обвислими штаньми хитрувато посміхається зпід бриля.

Той самий, кожного разу глибокий підхід і продуманість кожної деталі строю ми-б знайшли в кожній роботі художника, в кожнім ескізі, що своєю конструктивністю в композиції форм і кольорів наближаються до викінчених і глибоко продуманих ілюстрацій чи малюнків з натури в оригінальнім жанрі. Вони, як і взагалі його театральні роботи, незбагнаний ще вклад в скарбницю української образотворчої культури, скарб тим більше цінний, що в основі його лежать оригінальні суто-національні традиції, піднесені високою технікою й культурою майстра до сучасної мистецької цінності.

В цім найбільше значення художника Анатолія Петрицького в сучаснім нашім образотворчім мистецтві взагалі. Образотворча культура його тим і непереїдена в нас ніким, що вона національно оригінальна, що вона виросла з українського ґрунту і підноситься в нього до світового значення. Петрицький в процесі свого розвитку органічно поєднав своєрідність української образотворчої культури й світову техніку, ставши цим в історії відродження образотворчого мистецтва поруч з небіжчиком Георгієм Нарбутом і в авангарді сучасного українського образотворчого мистецтва.

Василь Хмурий.

До біографії М. Д. Леонтовича.

В українській музичній культурі основу становить хорова галузь ¹⁾. А в хоровому житті нашому чи не найперше місце має творчість Леонтовича. Але не тільки-но хорова галузь живе Леонтовичем,—під його прапором останніх років ішов, загалом кажучи, увесь культурно-музичний рух Радянської України: його ім'я прибирали музичні школи, громадсько-музичні організації, струнові квартети, численні хори, розкидані по всій Україні, то-що; ба більше,—його іменем звалися іноді й кооперативні артлі.

Але, не вважаючи на таку популярність його творів серед мас, наше радянське суспільство майже не знає самого автора, майже не має уявлення про особу М. Д. Леонтовича. Характерним для цієї невідомості є той прикрий факт, що наше суспільство (і преса, і хори, і громадські організації) оминули цілковитою мовчанкою 50-тиліття з дня народження цього талановитого музики (1 грудня 1877 року за стар. ст.). І за 7 років, що минули з моменту, як сталася трагічна пригода з М. Д. Леонтовичем, не було навіть спроби бодай стисло висвітлити його життя.

Бажаючи хоч трохи заповнити цю прогалину, подаємо оцього коротенького біографічного нарису, для якого ми по змозі використали матеріяли, що були в Архіві-Музеї Музичного Товариства ім. Леонтовича, та надруковані в пресі статті й перевірили частину цих матеріялів та з'ясували де-які помилки й неточності тих відомостей, занотувавши під час особистої розмови спогади низки осіб, яким доводилося зустрічатися й працювати разом з М. Д. Леонтовичем ²⁾.

Усе життя М. Д. Леонтовича можна поділити на кілька періодів, надавши їм назв, що коротко виявляють характерне в кожному з періодів: 1) дитячо-шкільний період (1877—1899); 2) період блукань (1899—1908); 3) Тульчинський період (1908—1917); 4) Київський період (1918—1919); 5) передсмертний (1919—1921).

Микола Дмитрович Леонтович народився в с. Монастирсьок (біля села Селевонців) Немирівської волости Брацлавського повіту на Поділлі, де його батько був священиком. Дитячих та юнацьких років він жив у с. Шершнях Вінницького повіту, у с. Новоселиці Літинського повіту та в с. Білоусівці Брацлавського повіту.

¹⁾ Докладніше див. нашу статтю—„Хорове мистецтво і місце його в музичній культурі України“ („Життя і Рев.“ 1928 р. кн. 2).

²⁾ Користуємося з нагоди висловити ширю подяку за це В. Л. Яворському, Г. В. Яструбецькому, С. Ф. Тележинському, В. М. Верховинцю, С. В. Протопопову, Б. О. Балабанові, К. В. Квітці, І. Л. Івашину-Палашенкові, С. Д. Коновалову, О. С. Попову, Г. І. Давидову, М. О. Бутовській та Б. М. Волоському.



Оточення, в якому він жив, змалку сприяло розвитку музичних здібностей М. Д-ча. Уся родина мала хист музичний і взагалі мистецький. Батько його, Дмитро Феофанович, «ще в часи свого перебування в семінарії брав участь у семінарському оркестрі, як віолончеліст. Грав також на контрабас, на скрипку й на гітару. Диригував один час семінарським хором і сам був гарний співець»¹). Крім того, він мав різьбярський хист—вирізував із дерева. «Мати-ж композитора, Марія Йосиповна, з роду Ярвинських, була людиною рідкої духовної та фізичної краси, з надзвичайно рівною, шляхетною вдачею. Гарно співала²) і здебільшого пісень народніх, в котрих кохалась дуже». «До Миколи Дмитровича перейшли батьківський голос і батьківська любов до музики». «Від матері М. Д. одержав у спадщину красу та ніжно-музичну душу»³). Брат М. Д. мав гарного баритона, а старша сестра—таке «сопрано, з якого захоплювалася професорка співу Ірецька (Петроград)». Одна з молодших сестер була ученицею відомого художника Маковського, а друга вчилася в консерваторії по класі фортепіано⁴).

М. Д. «співи любив з найменших дитячих років, коли ще навіть не вмів добре говорити». Ще не вступивши до школи, «з сестер і брата складав дитячий хор і диригував ним в ожереді солами». Співали пісні: «Сивая голубко, звиваймося хутко», «Ой, там за горою, чорт зна за якою», «Ах, ти воля»⁵).

Після попереднього навчання вдома, десятилітній Микола з серпня 1887 р. починає вчитися в Немирівській гімназії. Але батькам його було скрутно з матеріального боку; тому (та мабуть, до певної міри, і під впливом попівських традицій) вони взяли його з гімназії й віддали до Шаргородського духовного училища (що його підчас ученья М. Д-ча перевели до Тиврова). Тут учиться й молодший брат М. Д-ча, живучи в бурсі на казенні кошти (а М. Д.—на кошти батьків). «Обидва Леонтовичі, як обличчям, так і одежею (що в них була чистішою й менше подертою, ніж у інших «бурсачків»), робили враження дітей інтелігентних. На зріст М. Д. був невеликий, сухопарий і досить жвавий, любив грати в сніжки й викинути яку-небудь штуку». Але в ті часи «він не звертав на себе уваги ні фізичною силою, ні чимось іншим, що могло-б його виділити серед «бурсаків» і зробити в їх очах «героєм». «Леонтович мав досить гарного альта і співав у церковному хорі, але чомусь не був його диригентом. Пам'ятаю, що у нас, «бурсачків», було таке враження й упевнення, що Леонтович настільки знавець церковних співів, що міг-би, безумовно, бути диригентом»⁶).

У червні 1891 р. М. Д. вийшов із Духовного училища і в серпні вступив до Подільської духовної семінарії (у Кам'янці). Учився він охоче і легко, хоч і не блискуче⁷). «До сухих предметів семінарської науки

1) Ол. Чапківський. «Микола Леонтович». «Музика», 1923 р. № 1, ст. 7.

2) Мала «чудове колоратурне сопрано», як свідчить Г. В. Яструбецький.

3) Стаття Чапківського, *ibidem*. ст. 7.

4) Г. В. Яструбецький Микола Дмитрович Леонтович (біографічний матеріал для Одеського Губсовізу). Рукопис із Архіва-Музею Муз. Т-ва ім. Леонтовича.

5) *Ibidem*.

6) Модест Угрикович. «Спомини про Миколу Леонтовича». Рукоп. із арх. Муз. Т-ва.

7) Г. Яструбецький. Біограф. матеріал.

(особливо богословських) великої любові не було в Леонтовича»¹⁾ і «на цьому ґрунті в нього траплялися непорозуміння з ректором Щегловим, що викладав богословіє»²⁾. Захоплювався М. Д. співами й музикою, а також психологією, логікою, філософією, що їх викладав талановитий П. П. Кудрявцев (потім—професор Київ. Дух. Академії),—ці дисципліни так цікаво викладалися, що приваблювали до себе багатьох учнів. Серед викладачів була світла, прекрасна людина—Д. Ф. Федоров, що викладав словесність. З тими учнями, що зацікавлювалися, він вдома проходив літературу по-за програмою (після Гоголя). Очевидно, близький до нього був і М. Д., бо пізніше, у розмові з Г. В. Яструбецьким, Федоров характеризував Леонтовича виразами: «гострий розум», «здібна вдача»³⁾. Леонтович читав багато, любив історичні оповідання, дуже любив Гоголя»⁴⁾.

У семінарії створилися обставини, які сприяли розвиткові музичних здібностей Леонтовича. «Співи тут викладав І. В. Лепьохін, молодий (років 18—19) парубок (молодший від багатьох із семінаристів). Прекрасний музикант, чудовий скрипаль: як ректор кудись виїздив,—він, за проханням учнів, охоче грав їм на скрипку»⁵⁾. Були тут і дві оркестри духова та симфонічна (малого складу).

Оскільки пригадує С. Д. Коновалів, Леонтович брав участь в оркестрі. Цю згадку до певної міри можна потвердити й тим, що, скінчивши семінарію, як писав М. Д. у своїй статті⁶⁾, «сам я трохи грав на скрипці та флейті й мав невеличке знайомство з аплікатурою гами на мідних інструментах. Із області оркестровки мені відомо було де-що про транспонуючі інструменти». Очевидно, цього знання він набув, беручи участь в оркестрі.

Але те, що написав сам М. Д. про своє знання оркестрової справи, примушує під великий сумнів узяти таке місце з статті Ол. Чапківського (написаної за спогадами переважно батька, а почасти й молодших сестер М. Д-ча): у семінарії М. Д. «згодом заклав оркестр, котрим сам керував. Це була серйозна робота: такого оркестру ніхто ще в Кам'янці не чув. І слухачі першого концерту золотом засипали цей оркестр, який під талановитим керуванням юнака-музики перетворився потім у великий оркестр з багатою нотозбіркою»⁷⁾. Крім особистого свідчення М. Д. про свій «невеликий музикальний вантаж» та про свою дивовижну сміливість, з якою він, уже вчителюючи в селі, «приступив до організації, небагато-немало, цілого оркестру», — про помилковість твердження Ол. Чапківського свідчать і ті факти про оркестри семінарії, що їх маємо в спогадах самих співучасників.

Але де визначився М. Д., то це в хорі. Він був субрегентом в архірейському хорі (яким керував учитель співу в семінарії Лепьохін). Як перейшов Леонтович до 6-ої класи 1897 року, йому доручили семінар-

¹⁾ Стаття Чапківського та спогади, що ми їх занотували від Г. В. Яструбецького.

²⁾ Спогади Яструбецького.

³⁾ Ibidem.

⁴⁾ Стаття Чапківського.

⁵⁾ Спогади Яструбецького.

⁶⁾ „Музика“, 1925 р. № 1, ст. 16.

⁷⁾ „Музика“, 1923 р. № 1, ст. 7.

ський хор¹⁾. «Звичайно семинарський хор складався з 30—40 чоловіка, а Леонтович одразу-ж набрав коло 60. Хор під орудою Леонтовича співав досить гарно, хоч у ньому було чоловіків 40—50 нових, яких треба було спершу навчати. Гарною поставою справи цей хор звернув одразу увагу як начальства семинарії, так і інших знавців і аматорів церковних співів у Кам'янці, бо поголоска про хор пішла всюди». «На початку року Леонтович розучив з нами концерт «Хваліте», якого до тої пори не співали в семинарії. Концерт був досить трудний, але ми його досить добре співали». Як бурсаків розпустили на великдень і більшість їх поїхала додому, Леонтович, керуючи невеликою решткою хора, спромігся запалити її, викликати в ній піднесення; через це «ми настільки гарно співали на великдень всеношну й літургію, що вся публіка, оточивши нас, весь час дивилася на нас і диригента, висловлюючи голосно похвалу та дивування, а після церкви нам на коридорах улаштували справжню овацію»²⁾.

Товариші М. Д-ча свідчать, що вже тоді він дуже захоплювався музикою, до пізньої ночі сидючи за фісгармонією, видобуваючи з неї «то велично-журливі, то бадьоро-жартовливі звуки», «у десятій або більше раз перевіряючи майбутню роботу на чергову співанку, або душею відпочиваючи на власній композиції акордах»³⁾.

На напрямкові тодішньої творчости М. Д. позначалися розбіжні впливи. Перш за все—українська стихія. Ще змалку він чув багато українських пісень від матери⁴⁾. Та й у семинарії поза офіційними годинами звичайною мовою, якою розмовляли семинаристи, була українська. І вже на перших початках творчости М. Д. ми бачимо українські пісні. Як пригадують його товариші, в семинарії виконували в розкладці М. Д. такі укр. нар. пісні: «Ой, чия-ж то причина», «За Сибіром сонце сходить», «З того часу, як женився»⁵⁾, «Чи є в світі молодичя»⁶⁾ та ин.

Але инша сила спрямовувала творчість М. Д-ча в инший бік. Як свідчить сучасник, за тих часів, коли вчився М. Д., «ще панувала чорна реакція, особливо по духовних школах. Нас калічили, починаючи з нижчої й кінчаючи вищою школою. Тоді над нами протягом 25 літ витав дух відомого архіреакціонера Победоносцева, котрий заморожував всякому думку. Усе наше начальство до всього українського ставилося з великим призирством. А потаємного національного руху серед Подільських семинаристів у той час не було». Автор спогадів цим пояснює, чому перші кроки Леонтовича на музичній ниві відносилися майже виключно до російської пісні і тільки між иншим до української⁷⁾.

М. Д. мав-би скінчити семинарію 1898 р., але на весні, незадовго до іспитів М. Д. посварився з ректором (не виконав його наказу співати певних пісень). Ректор розгнівався і на іспиті з богослов'я поставив йому двійку, тим самим наказавши шлях М. Д. до будь-якої вищої школи.

¹⁾ Так каже М. Угринович у своїх „Споминах“, але В. Галевич у розмові з нами заперечував це й казав, що М. Д. керував хором і раніше 1897 року.

²⁾ Спогади М. Угриновича.

³⁾ Г. Яструбецький. М. Д. Леонтович. Біографічний матеріал.

⁴⁾ О. Чапківський. Микола Леонтович. „Музика“, 1923 р. № 1.

⁵⁾ Спогади Угриновича.

⁶⁾ „Біограф. матеріал“ та спогади Гн. Яструбецького.

⁷⁾ Спогади Угриновича.

Улітку М. Д. кудись їздив, хотів десь улаштуватись, але це не вдалося. Довелося йому залишитися на 2-й рік. І 1898—99 навч. рік він власне не вчився, як інші семинаристи, а тільки «відбував номер» з єдиною метою—набути атестата: він раніше виїздив до відпустки й вертався з запізненням, а цей час (літо, осінь, частину зими) «мандрував по селах Брацлавського, Ольгопільського та Гайсинського повітів, прислухаючись до народніх пісень і записуючи їх до своєї книжки. Значну-ж частину цього часу віддавав на роботу по навчанню співу дітей селян с. Білоусівки (де жили тоді батьки М. Д.) та на організацію хору в цім селі»¹⁾.

Після інциденту з ректором Леонтовича усунули від керування семинарським хором, але він одвідував співанки і співав серед баритонів. Семинаристи дуже любили М. Д-ча. Яскравим виявом цієї приятельської пошани був подарунок опери Чайковського «Черевички». На гарній червоного кольору оправі золотом вибито: «Черевички. Опера Чайковського. На пам'ять Н. Д. Леонтовичу от семинарського хора». А за обгорткою, на вкладному, поперед опери, аркуші був напис: «Незабвенному регенту от хора певчих»²⁾.

1899 р. на випускних іспитах М. Д. одержав атестат II ступня, тоб-то, якби намірився кудись до вищої школи вступити, повинен був, вступаючи до Духов. Академії, скласти за весь курс семинарії, або, вступаючи до Університета, скласти на атестат зрілості³⁾. Це було важко. І М. Д-ч на це не зважився.

Не пішов він і тою стежкою, якою йшли майже всі семинаристи, скінчивши курс учення. «Коли М. Д. скінчив семинарію, по нього приїхав батько. І от між ними стався короткий діалог. Д. Ф. сказав: «Ну, щож, Колю, йди в попи». Син посміхнувся і сказав: «Ні, пізно, батьку, про це говорити». Батько не силував, і М. Д. почав учителювати»⁴⁾.

Віднині настає другий період у житті М. Д-ча—дев'ятилітній період блукань.

Скінчивши 19 червня 1899 р. семинарію, він 11 вересня розпочинає педагогічну працю в Чуківській двохкласній школі⁵⁾. «Повний невичерпаної ще енергії і бажання попрацювати» став він до цієї роботи. І ті півтора роки, що він прожив у Чукові, перші півтора роки самостійного життя, чимало вплинули на напрямок його дальшої діяльності. «Чуків—гніздо Руданських (і між ними Степана Руданського), з його певними українськими традиціями,—остаточно вплинув на М. Д. в розумінні радикального повернення його до праці на українському ґрунті і, особливо, до праці над укр. нар. піснею»⁶⁾. У семинарії М. Д. не цікавився національним питанням. Коли-ж Г. В. Яструбецький випадково

¹⁾ «Біограф. матеріал» та спогади Гн. Яструбецького.

²⁾ Ол. Чапківський у своїй статті („Муз.“, 1923 р. № 1) помилився, подаючи такий текст напису: „будущему славному композитору“.

³⁾ Спогади Яструбецького.

⁴⁾ Ол. Чапківський. Микола Леонтович. „Муз.“, 1923 р. № 1.

⁵⁾ Сам М. Д. у своїй статті („Музика“ 1925 р. № 1) каже, що 1901 року він дістав „першу для мене“ „посаду вчителя второкласової школи“. Але статтю цю він писав 1919 р., і пам'ять його зрадила. Офіційні документи подають вірну дату—11 вересня 1899 р.

⁶⁾ Г. Яструбецький. Біографічний матеріал.

зустрівся з М. Д. улітку 1902 р. «М. Д. ставився до укр. питання цілком свідомо»¹⁾.

Організувавши в Чукові, крім хору, і оркестру (із учнів школи та двох учителів), М. Д-чу довелося прикласти до цього великої праці: діставати інструменти, вчити грати майже всіх оркестрантів, писати вправи, розкладати народні пісні для оркестри то-що. Ця важка практична робота, як видно, виявила М. Д-чу, що «з таким невеликим музикальним вантажом», якого він мав («теоретичні мої знання обмежувалися елементарною теорією та початками гармонії»,—пише він), багато зробити не можна. Це мабуть і примусило його дбати за музичну самоосвіту.

4/III—1901 р. М. Д. перейшов на посаду вчителя співу та диригента хору в Тиврівській бурсі. І тут робота для української культури, як згадує дружина М. Д-ча, Клавдія Ферапонтовна, це для М. Д-ча вже «своя печаль, свої мрії, своя ідея, котрою він живе і думає жити»²⁾. Разом з тим він намагається поглибити свою музичну свідомість. Увесь свій вільний час віддає праці з музичних дисциплін. Купує в Тиврові (за 8 крб.) клавикорди й «починає розкладати для хорового співу зібрані раніше на Брацлавщині й тепер по околицях Тиврова народні пісні»³⁾.

У своєму листі, на якому позначено «м. Тывров 15 марта»⁴⁾, М. Д. пише: «В прошлое лето я М. Лысенку, известному украинскому музыканту и композитору, послал записанные и гармонизованные мною Подольские народные песни. Теперь я получил от него письменный отзыв его о них (написанный по малорусски), а также и письмо от студента Барилевича, в котором он советует мне приехать в Киев, вымотреть и получить подходящее место в чем, по его словам, помогут мне многие украинцы, начиная хотя-бы с Лысенка. Я так и поступаю, хотя и без особых шансов на успех»⁵⁾. І далі в тому-ж листі він пише про бажання «уйти подальше от Тыврова, хоть и за тысячи верст».

Чи їздив М. Д. до Київ а й чому саме не оселився тут—відомостей не маємо. Але 16 вересня 1902 р. київський цензор дає дозвіл на друкування «II збірки пісень з Поділля» (де вміщено 11 пісень). Її видруковано 1903 р. у Києві в нотодрукарні Чоколова з написом: «Посвята Миколі Віталієвичу Лисенкові. Зібрав і для хору уложив М. Д. Леонтович. Склад издания у Н. Д. Леонтовича г. Винница, Церк. учит. школа»⁶⁾.

Замість Київ а, М. Д. оселяється у Вінниці, де з 11 грудня 1902 р. займає посаду вчителя музики та співу церковно-вчительської школи. Купує тут собі скрипку й починає вдосконалюватися грати на ній. Але завідувач цієї вчительської школи з якоїсь причини примусив М. Д-ча 16 вересня 1903 р. залишити посаду. М. Д. з 1 грудня 1903 р. одержує

¹⁾ Спогади Яструбецького.

²⁾ Г. Яструбецький. Біогр. матеріал.

³⁾ Ibidem.

⁴⁾ Очевидно 1902 р., бо: 1) цього листа М. Д. писав до своєї нареченої, з якою одружився 22/IX 1902 р., та 2) з грудня 1902 р. М. Д. переїздить уже до Вінниці.

⁵⁾ Г. Яструбецький. Біогр. матеріал.

⁶⁾ Переховується в Архіві при Т-ві ім. Леонтовича. Орфографію зміняємо за сучасними правилами.

посаду навчителя російської мови у Летичівській міській школі. Але не надовго: «20 червня 1904 р. смотритель школи звільнив М. Д.»¹⁾. 22 квітня 1904 р. М. Д. від Московської синодальної капели одержує свідоцтво на звання диригента.

Про тодішнє бажання М. Д. серйозно простудіювати музично-теоретичні дисципліни свідчить текст, що його склав М. Д. для оголошення в пресі: «Кто имеет зв. своб. художн. по теор. композиции или состоит учен. старш. кл. консерватории или получил атестат об оконч. фути, приглашается давать мне на месте его жительства в каникулярное время уроки по контрапункту и фуге. Знаю гарм. прост. двойн. и тройной контр. стр. ст.—м. Тульчин, с. Белоусовка, свящ. Д. Леонтовичу для М.».

Отже, сам М. Д. визначає свої успіхи в музичній науці. Скінчивши семінарію, він знав тільки-но елементарну теорію та початки гармонії, а тепер, років через п'ять, він ніби простудіював усю гармонію й дещо з контрапункта. Треба тут докладніше зупинитися на питанні про музичне учнівство М. Д., бо воно майже зовсім недосліджене.

Про музичне вчення, за спогадами його родичів, читаємо в Чапківського²⁾: «Навчаючи інших, Леонтович вчився й сам. Він почував, що тої музичної освіти, котру він здобув у семінарії від учителів та приватних лекторів кам'янецьких,—не досить. І тому ще перед від'їздом до Гришино він їздив до Петрограду, де брав у проф. Бармотіна приватні лекції по гармонії. Потім він студіював композицію відомих теоретиків С. Танєєва та Б. Яворського. Кидати вчительські посади М. Д. не хотів і тому був «приїзжим» учнем, використовуючи для мандрівок канікули. А то листувався з професорами, надсилаючи до них свої праці, свої обробки народніх пісень, і одержував їх назад виправленими та з відповідними вказівками своїх учителів. Згодом, коли проф. Яворський переїхав до Києва, М. Д. їздив до нього сюди».

У спогадах Г. І. Давидова про М. Д.-ча підчас його життя в Гришино на Катеринославщині читаємо: «перебуваючи на посаді вчителя й диригента, він літом не спочивав, а їздив до Петрограду до композитора Глазунова, де слухав лекції по гармонії (це я зазначаю зі слів П. А. Павловського, який упевно каже, що саме в Глазунова М. Д. слухав гармонію)».

Але в Глазунова питав С. Ю. Папа-Афанасопуло, чи не вчився в нього Леонтович, і одержав на це рішуче негативну відповідь³⁾. Так само ледве чи правдива версія, ніби М. Д. учився в С. Ів. Танєєва. За свідченням Б. Л. Яворського, Танєєв брав учнів тільки в виключних випадках. Ближча до правди вказівка на «заочне навчання», та й то не зовсім. У Яворського Леонтович заочно не вчився (про Танєєва й говорити нема

¹⁾ Г. Яструбецький. Біоґр. матеріял.

²⁾ „Музика“, 1923 р. № 1. ст. 8.

³⁾ За нашим проханням Г. С. Селюк-Лапіна оце нещодавно запитувала про те саме Глазунова й Бармотіна; обидва відповіли, що вони Леонтовича не пам'ятають і що він у них не вчився. Звичайно, можна припустити, що Бармотін забув те, що діялося років із 25 назад; то більше, що М. Д. якщо й працював із Бармотіним, то мабуть короткий час і випадково, а тому міг не привернути до себе уваги навчителя. Але цілком можна відкинути звістку, ніби М. Д. вчився у Глазунова, проти цього говорить не тільки відповідь самого Глазунова, але й деякі інші міркування (оскільки нам відомо, Глазунов не брав учнів).

чого). Але М. Д. робив спроби вчитися заочно на «курсах теорії музики (композиції)» С. Г. Аббакумова, що протягом кількох років друкував оголошення в «Русск. Музык. Газете». Але те навчання Леонтовичеві нічого не дало. Він, як почав учитися в Яворського, показував йому «наслідки» того «навчання»—це були елементарні вправи в гармонії.

У Яворського М. Д. почав працювати мабуть 1906 року. Коли він приїхав знову наступного року, то не застав у Москві Б. Л. Яворського, що виїхав за кордон. Він спробував працювати з іншим учнем Яворського (теж Миколою Леонтовичем!), але мабуть швидко покинув. Принаймні потім казав Яворському, що працювати з ним було нецікаво й праця ця йому нічого не дала.

Через те, що Б. Л. Яворський через рік їздив закордон (1905, 1907, 1909 та 1911 років) М. Д-чу довелося приїздити не що-року, а через рік, листовно наперед умовляючися про це із навчителем. Леонтович приїздив до Яворського влітку, підчас академічних перерв. Він завжди намірявся пробути в Москві довше, але грошова скрута й бідкування родини примушували його раніше визначеного терміну переривати працю з професором і вертатися додому.

На наше запитання, оскільки успішно Леонтович працював, Б. Л. Яворський відзначив, що М. Д. жив увесь час на провінції, так званої культурної музики майже не чув (особливо більших, складніших форм її), літератури майже не знав. До того-ж і піаністом він не був. Отже, він не мав тих навичок що-до сприймання й розуміння музики, що їх навіть мимоволі набуває культурна людина, перебуваючи постійно у великому місті. А через те йому було дуже важко опановувати науку¹⁾.

Але М. Д. працював із великим запалом та напруженням і цим перемагав усі труднощі: «зайняття відбувалися через день і тривалість їхня була дуже велика—6—8 годин»; «підчас зайнять він дуже мало спав і приносив до наступної лекції неймовірну кількість проробленого матеріалу»²⁾.

Останнього року М. Д. приїхав до Москви 1914 року з наміром опанувати більші форми. Але після оголошення війни стурбована родина Леонтовича спішно викликала його. У Чапківського знаходимо ще вказівку: «Згодом, коли проф. Яворський переїхав до Києва, М. Д. їздив до нього сюди». Це теж не зовсім правдиво: Б. Л. Яворський переїхав до Києва 1916 року, але М. Д. відновив своє навчання в нього тільки 1918 року, коли сам переїхав працювати до Києва.

Отже, як бачимо, М. Д. узявся до серйозної музичної науки досить пізно (років йому було під 30). Неприятливі обставини провінційного життя та матеріальних злиднів—явища, що тягарем лежали, за рідкими винятками (напр. Лисенко), чи не на всій передреволюційній українській музиці—не дали Леонтовичу змоги опанувати досконало музичну науку й розгорнути та поглибити свою творчу продукцію.

¹⁾ Отже знову відзначимо неочіність твердження О. Чапківського, ніби „проф. Яворський свідчить, що Леонтович був із найкращих, найталановитіших його учнів“.

²⁾ Лист С. В. Протопопова. До речі відзначити, що багато з творів своїх М. Д. написав як учнівську роботу на замовлення професора. Б. Л. Яворський пригадує: „Мала мати“, „Піють півні“, то-що, особливо „Щедрика“, замовляючи якого, він детально визначив вимоги й композиційний план.

Ми навмисно відхилилися оце від хронологічного викладу біографії М. Д., щоб докладніше з'ясувати питання про його музичне учнівство. Тепер знову продовжимо перерване.

Як залишився М. Д. 1904 року без посади, родичі почали намовляти його переїхати до них до Петербургу, Варшави й навіть Парижу (брат дружинин—політичний емігрант, скульптор Жолткевич). Але М. Д. не любив протекцій, хотів жити на власні засоби, та й не хотів кидати України. Надрукувавши оголошення в пресі, він з 1 вересня 1904 р. одержав посаду навчителя загально-освітніх дисциплін, співу та диригента хору на залізничній школі ст. Гришино, кол. Катеринославщини¹⁾.

Тут він приятелює з революційним гуртком у складі: вчителів П. Дейнеги та Лідії Доброви, начальника депа Ф. Г. Полякова та ін., допомагає їм у їхній революційній роботі, переховує нелегальщину, керує хором підчас мітингів, то-що. У грудні 1905 року вибухнуло повстання, робітники захопили владу. Але через кілька днів у Горловському бої загинув проводир бойової дружини П. С. Дейнега, смертельно поранено Л. Доброву. Царське військо притлумило повстання, і жандарі зробили в М. Д-ча пильний трус. Через якийсь час Ф. Г. Поляков емігрував за кордон²⁾.

М. Д. після того ввесь віддався музичній справі. Він ще 1904 року із робітників та аматорів зорганізував тут чудовий хор, яким захоплювалися не тільки звичайні слухачі, але й знавці співу (як, напр., проф. Варшавського університету Чутніков). До М. Д-ча й після нього (аж до 1924 р.) таких хороших концертів Гришино не знало. За згадкою С. Ю. Попа-Афанасопуло, М. Д. у Гришино (мабуть після 1906 р.) організував і оркестру, виступаючи з нею прилюдно.

І в Гришино М. Д. продовжує свою творчу роботу: записує народні пісні (вірменські, єврейські та ін.), розкладає їх для хора. У Гришино й дотепер залишилися недруковані його 9 пісень: 1 українська («У туркені»), 2 єврейські («Ціон» та «Колискова»), 2 вірменські («Веркерован» та «Марш»), 3 російські («Собирайтесь все в веселий час», «Из под дуба, из под вяза», «Из страны-страны далекой») та 1 польська («Полька»³⁾). 1907 року М. Д. виготовував до друку нову збірку для хору «5 пісень з Поділля», присвятивши її знову таки М. В. Лисенкові⁴⁾. До цієї збірки увійшли пісні: «Межи трьома дорогами», «Зашуміла ліщина», «Чорнушко-душко», «Ой перепеличка», «Ой з-за гори кам'яної».

Ця збірка, як порівняти її до «II збірки пісень з Поділля» свідчить за чималий зріст композиторської техніки Леонтовича: вона вже виявляє визначніші риси його стилю—поетичність, економізацію засобів музичного вислову, вдумливе ставлення до психічно-інтелектуального змісту пісень, втіленого до звукового й словесного матеріалу, намагання гармонізацією одягти народню пісню в шати, які змістові тому личать.

Отже, можна приблизно встановити, що музичний Леонтович, той

1) Г. Яструбецький. Біограф. матеріал.

2) Гн. Яструбецький «Біогр. матеріал». Спогади та стаття Г. І. Давидова („Укр. Муз. Газета“, 1926 р. № 3). Стаття О. Чапківського („Муз.“, 1923 р. № 1).

3) Спогади Г. І. Давидова.

4) Кількаразова присвята збірок М. Лисенкові свідчить про вплив його на музичний світогляд Леонтовича.



Леонтович, що так потужно впливає на емоційно-психічне життя нашого сучасного суспільства, «знайшов себе» десь між 1904 та 1907 роками. Ще на весні 1904 р., проїздом через Вінницю, М. Д. на короткий час завітав до С. Ф. Тележинського і своїми висловами про етнографію, про народню пісню справив враження, що він глибоко думає про це (принаймні де-які з цих думок були зовсім нові для С. Ф. Тележинського). І може бути, що бурхливі 1905—6 роки як-раз і вплинули на формування музичного *credo* М. Д-ча, на усталення його творчої індивідуальності. До цього, безперечно, у великій мірі спричинилося й навчання в Б. Л. Яворського.

Зростала чорна реакція. Жандарі 1908 р. почали переслідувати М. Д-ча. Та й збільшення сем'ї створювали матеріальні труднощі й примушували М. Д. шукати якоїсь іншої посади. 12 жовтня 1908 р. М. Д. переїздить до Тульчина на посаду вчителя співу та диригента шкільного хору епархальної жіночої школи. Починається новий період у житті Леонтовича,—період спокійного, але разом з тим і нудного життя в міщанському тульчинському оточенні. Тут йому доводилося викладати часом найрізноманітніші дисципліни: крім співів та диригенства, ще й закон божий, російську, а після революції й українську мову, географію, арифметику. Отже не дивно, що 1913 року, приїхавши на кілька днів до Гришина, М. Д. скаржився Г. І. Давидову, що жити в Тульчині йому нецікаво, але... доводилося миритися.

І не дивно також, що виходу він почав шукати в піяцтві. Коли на початку 1914 р. переїхав до Тульчина Г. В. Яструбецький, М. Д. частенько піячив разом із іншими вчителями. Але на весні 1914 р. він вирішив позбутися цієї хоробливої звички й почав лікуватися голодом. Після 17 днів голодування (під доглядом лікаря) нестерпний нахил до алкоголю зник.

Як почалася революція, М. Д. бере участь у громадському житті. Він стає на чолі «Просвіти» (у червні 1917 р.), улаштовує й читає доповіді (про укр. літературу, «укр. справа в теперішній час»), організовує хор, із яким виступає на вечірках.

Але не хотілося М. Д. сидіти в закуткові. Він тягнеться на ширший світ, до Києва, де в той час зібралося чимало укр. музик. Вони (напр., К. Г. Степенко) намовляли його переїхати до Києва. Але тільки 11 грудня 1917 р. М. Д-ча затверджено на посаді діловода педагогічної секції музичного відділу Міністерства Освіти. І тепер почався новий—Київський період у житті М. Д., період короткий (тільки-но 2 неповних роки—до жовтня 1919 р.), але так само бурхливий і так само поважний творчими наслідками, як і роки першої революції (1905—6).

Тут він працює в Муз. відділі Міністерства Освіти, а потім у Всеукрмузкомі НКО, викладає теорію й сольфеджо на диригентських курсах при Інституті ім. Лисенка, на замовлення Муз. Відділу працює над складанням підручника сольфеджо для середніх шкіл, викладає на театральних курсах, на курсах дошкільного виховання, з березня 1919 р. викладає співи в учительській семінарії (тепер—педтехнікум ім. Грінченка), переводить організаційно-інструкторську роботу серед хорів м. Києва, організовує й адмініструє в капелі УСРР, (якою диригував Калішевський), то-що.

Разом з тим 1918—1919 р. він продовжує своє вчення в Б. Л. Яворського, намагаючись тепер (як видно з його щоденників) опанувати те, про що мріяв років 15 назад: вивчає фугу, ладовий ритм та ін.

Цей час визначається інтенсивною творчістю М. Д-ча. Усі, хто бачив його за тих часів, зауважують, що він справляв таке враження, ніби весь час думав над творами, обмірковував свої музично-творчі ідеї¹⁾. І справді, в цей час він писав дуже багато. І опрацьовував свої твори з великою пильністю: часом бувало в нього до 1½ десятка варіантів (як, напр., пісні «Ой темная та невидная»), які він зразу-ж нищив²⁾.

До себе й до своєї творчості він ставився аж надто критично й скромно. Хоч працював він у Музичному Комітеті НКО, але там не цінили його, як композитора, майже не знали про його творчі здібності. І навіть де-хто з близьких М. Д-чу осіб дивувався, коли після смерті його шанували, як визначного укр. композитора.

Як довелося М. Д-чу організовувати капелу Калішевського, мав він багато мороки,—не один раз у розмові з В. М. Верховинцем скаржився, що особи білогвардійського, гетьманського напрямку звертаються до нього й вимагають від нього прийняти їх до капели, тоді як він хоче створити капелу українсько-радянського складу. Був навіть один такий прикрий випадок, коли де-хто з капелян обвинувачував М. Д., що він винен у смерті одної такої особи (яку розстріляла ЧК), бо він, мовляв, не прийняв її до капели. Така тверда, ідейно-витримана лінія М. Д-ча створила йому чимало ворогів серед ідейно-ворожого елементу.

І коли настала денікінщина, два офіцери з'явилися до інституту ім. Лисенка, щоб довідатися адресу «Леонтовича, бывшего комиссара капеллы», й нахвалялися помститися. М. Д-чу на початкові жовтня 1919 р. довелося спішно в літньому одязі тікати з Києва. Як повернувся він до Тульчина, був стомлений фізично, знервований, розбитий морально.

У Тульчині почав тепер писати оперу «На русальчин Великдень» (за сюжетом Б. Грінченка). У своєму листі (мабуть у середині 1920 р.) він пише К. Г. Стеценкові: «Знайшов поетесу³⁾ для моєї опери, яка значно поширила 1-ай акт, змінивши його кінець (порівнюючи з Б. Грінченком) і утворює ще два акти. Правда, ми з твором Б. Грінченка поводимося теж безцеремонно, але в свій час зробимо до цього оговорку... кінчаю вже 1-й акт, навіть оркеструю». Хоч він багато уваги віддавав цій праці—«крім цієї праці з «Русальчин. Великоднем» ніякої другої не веду (гармонізацію одної, другої пісні не беру на рахунок),—але не був задоволений з неї; він тут-же додає: «Дуже мізерно виходить музика та інструментовка: назвати оперою ніяк не можна». І за кілька днів до смерті, в січні 1921 р. він скаржився, що «композиція не посувалася вперед, тому що йому самому треба було багато часу, щоб вправлятися в техніці»⁴⁾. Пересилаючи К. Г. Стеценкові уривок із своєї опери, М. Д. пише: «Прошу Вас, Кирило Григоровичу, зробити оркестровку цих №№. Попросіть Козицького також оркеструвати. Ці оркестровки при нагоді передайте

¹⁾ Спогади Верховинця, Іващенко, Панащенко, Тележинського.

²⁾ Спогади Тележинського.

³⁾ Колишню свою ученицю, Надію Танашевич.

⁴⁾ Спогади тепличького вчителя Якима Греха, писані у вересні 1922 р. (їх передала до Музею Музич. Культури Н. Й. Мірза-Авак'яни).

в Тульчин. Я також інструментую ці №№ і, порівнявши, буду вчитися цій науці. Вам у Києві це легко зробити, а мені без знання оркестра і не чуючи його ніколи, це дуже трудно. Ваші оркестровки стануть мені до помочи». У цих словах повно відчуваєш трагедію українського композитора передреволюційних часів, якого доля закинула до глухого кутка й не дала змоги доладу пройти шкільного курсу!

У Тульчині, крім композиторської роботи, М. Д. провадить і іншу культурну громадську працю: завідує музичними курсами, диригує хором, подорожує з ним по селах. Доводилося йому навчати співа й військові частини. Ходив він і на лісові розробки¹⁾, а також на села по хліб. Для цього він на початку січня 1921 р. вирушив до батька до с. Марківці, Гайсин. повіту.

22 січня 1921 р. ввечері, як смеркнулося, до хати батька Леонтовичевого завернув переночувати подорожній. Увечері точилася мирна розмова, а під ранок 23 січня, як усі ще спали, цей подорожній з одріза застрелив М. Д-ча, пограбував де-які речі Леонтовичів, залишив де-що із своїх речей і втік. Коли в містечкові Теплик цього «бивцю хотіла затримати міліція, він відстрілювався, поранив міліціонера, прострелив шинелю начальникові міліції і зник. Так несподівано й трагічно урвалось життя великого творця української пісні.

Своєю творчістю Леонтович багато спричинився до організації музичного життя Радянської України, до піднесення культурно-музичного рівня широких верств нашого суспільства, до створення нових мистецьких цінностей²⁾. І ще довго він буде одним із напоширеніших і найпопулярніших серед мас композиторів, теплотою й поетизмом своєї творчості потужно впливаючи на музичну свідомість українського робітника й селянина.

Я. Юрмас.

¹⁾ Спогади Б. О. Балабана.

²⁾ Як на один із проявів ставлення нашого суспільства до Леонтовича, вкажемо на „Постанову Ради Народніх Комісарів про вшанування пам'яті українського композитора Миколи Леонтовича“ з 19/XI—1921 р. („Вісті ВУЦВК“, 7/XII—1921 р. № 239). Тут читаємо: „З огляду на особливі заслуги українського композитора Миколи Дмитровича Леонтовича перед працюючим людом України, трагічно загинувшого 21 січня 1921 р., Рада Народніх Комісарів на пошану—його пам'яті ухвалила: 1) залишити за родиною небіжчика помешкання її, 2) заборонити будь-які виселення і вселення до цього помешкання, 3) оголосити все музичне майно М. Д. народнім добром УСРР і звільнити його від будь-яких реквізицій і конфіскацій та 4) видати родині небіжчика одноразову допомогу в чималому розмірі“.

Нотатки.

Два роки журналу української кінематографії.

(„Кіно“ за 1926—27 р.р.).

«Коли ми зупинимо свій погляд на журналі «Кіно», що його видає ВУФКУ, то, як найуважніше ставлячись до цього журналу, ми повинні будемо сказати, що це журнал, який не має навіть елементів самокритики до тієї установи, яка його видає, цей журнал є самореклама й самореклама, не завжди добрана, як слід.

«Чи відповідає «Кіно» на нові проблеми, що стоять безпосередньо перед самим кіно-виробництвом, чи допомагає «Кіно» знищувати ті хиби, що є серед нашого кіно-виробництва? Треба сказати, що такого керунку не тільки нема, але в ньому нема навіть відповідного виробничого ухилу, який мусить бути в подібному журналі». Так характеризував тов. Хвиля журнал «Кіно» на Всеукраїнській кіно-наradі, де підсумовувалося минуле й накреслювалося майбутнє українського кіна. Обвинувачення висунуто тяжке й, треба сказати, далеко не безпідставне. Ці думки, певно, виникали в уважних читачів журналу «Кіна». Виникають вони й у нас, коли ми переглянули всі №№ журналу за два роки.

«Кіно» названо «журналом української кінематографії». Назва почесна й відповідальна. Особливо яскравими вимальовуються його завдання, коли усвідомити собі, що українська кінематографія починає просуватися на почесне місце серед інших мистецтв. Бо-ж кількість глядачів кіно-фільмів на Україні,—безперечно багато перевищує кількість читачів української літератури. Що-правда, треба взяти на увагу інтернаціональний характер кіно-мистецтва (його можна майже дорівнювати інтернаціональності музики). З цього погляду важко вишукати якісь національні кадри глядачів. Але такі фільми, як «Звенигора», примушують нас зважати й на суто-український фільм, якого специфічно-виховне значення не менше за значення ліпших творів сучасного українського письменства.

Спробуймо-ж а рiorі уявити собі, яким вимогам мусить відповідати наш кіно-журнал у таких поважних обставинах.

Перш за все, він мусить інформувати наше суспільство про кіно-продукцію ВУФКУ. По-друге, мусить велику увагу приділяти громадському обговоренню цієї продукції.

Це—два основні відділи, до яких треба додати низку інших, як от: відділ історії на теорії кіно-мистецтва, що набирає особливої ваги, беручи на увагу нашу абсолютну неписьменність у цій справі; відділ художньо-літературний, що сприятиме інтеграції жанру кіно-літератури; відділ науково-виробничий; відділ практичних порад фото й кіно-аматорам то-що.

Ці відділи конче повинні існувати в кіно-журналі; ба більше: в єдиному українському кіно-журналі вони мусять бути не тільки відділами, що складаються з випадково одержаного матеріялу—вони мусять бути тими артеріями, де швидко пульсує кров єдиного українського кіно-організму. Журнал «Кіно» мусить бути аванпостом громадської думки в галузі кіна, і кожне число його мусить збуджувати як-найбільший громадський інтерес коло тих, чи тих питань української кінематографії.

Отже, перше завдання журналу «Кіно» є інформувати наше суспільство про кінопродукцію ВУФКУ.

Буття • визначає свідомість.

Журнал, що існує на кошти ВУФКУ, очевидно, не може байдуже дивитися на продукцію свого власного виробу. Мати любить усіх своїх дітей, які-б ледачі та погані вони не були. І от, пишучи про таку навіть злоякісну продукцію ВУФКУ, як «малоросійський» фільм «Сорочинський ярмарок», журнал нагороджує його такою характеристикою: «Хтось інший ще напише про «Сорочинський ярмарок» Гричера. Про Гричера, що поклав солідний камінь під будинок української культури» («Кіно» № 9, 27 р., стор. 15). Ще приклад: в кількох номерах подано рекламний матеріял про фільм «Цемент», зокрема інтерв'ю режисера В. Вільнера, що ставив «Цемент» (№№ 15—16). З усього цього матеріялу можна дістати таке враження, що з фільмом цим усе гаразд. Але-ж «Цемент», як відомо, на екрані луснув, мовляв, «із дзвоном», і в № 13 вміщено про цей самий фільм статтю тов. Д. Маріяна (чи не єдина світла пляма громадської думки на тлі офіційного рекламного матеріялу), де надibuємо такі проречисті слова: «Добре було-б, якби про кожний фільм можна було поговорити, ґрунтовно поговорити, не потім, а раніше. До постановки. Здається, жодної шкоди, опріч користи, не було-б... Кажуть: «з гарного коня власти не жаль». Ні, жаль. Як-раз з гарного коня. Чи не краще було-б приїхати до фінішу?»

Ще один факт: був такий фільм—«Непереможні»—фільм, що найбільше на «два з плюсом». Було його відповідно оцінено на сторінках нашої преси, але, очевидно, помилялися і рецензенти і глядачі, що позіхали, дивлячись на цей фільм, бо в № 15—16 (серпень 1927 р.) читаємо такий офіційний матеріял: «Непереможні», що наближають та ознайомлюють нас з робітничим рухом на Заході, мусять перемогти нашу укохану звичку ілекати історичні та інші оперово-костюмно-декораційні фільми, що ними, наче зливою, заливають наші кіно-організації ринок. Час підійти ближче до питань сучасності, а зокрема треба як-найбільше уваги віддати робітничому рухові на Заході».

Після такої реклами безперечно невдалих фільмів, читач журналу «Кіно» навряд чи йнятиме віри рекламі дійсно вдалих фільмів, як от «Звенигора».

Ми беремо на увагу, що ВУФКУ якось незручно ляяти свою власну продукцію. Але, разом з тим, треба-ж мати чуття міри й розуміти, що невдала реклама підриває рекламу навіть там, де вона потрібна й влучна.

Ми не будемо наводити далі прикладів. Досить сказати, що майже в кожному № є рекламна стаття. І саме те, що офіційні рецензенти однаково надхненно оспівують і вдалу, і невдалу продукцію ВУФКУ—це й стверджує слова т. Хвилі, що «Кіно» є самореклама, не завжди добрана як-слід. В освітленні власної продукції журнал цей мусить бути інформаційним органом ділового характеру, а не журналом, який черпає надхнення в пишномовних афішах кіно-

театрів; отже, високий штиль рекламного характеру треба замінити іншим, і перш за все треба своєчасно інформувати кіно-громадськість про виробництво кіно-фільму: від лібрета, аж до виготовання позитиву.

Але це вже безпосередньо стосується другого відділу журналу. Громадське обговорення продукції ВУФКУ, що спирається на серйозну інформацію, мусить, здається, посідати визначне місце в журналі. Але перегорнувши сторінки всіх чисел журналу, бачимо, що тут немає й десятої частини участі кіл громадськості, яка тільки й може зробити «Кіно» журналом української кінематографії¹⁾. Цитована вище стаття тов. Маріяна, ще дві-три такі статті—і край. Решта-ж матеріалу має офіціозний характер.

«...Українська кінематографія, набравши матеріальних засобів, ще не встигла згуртувати навколо себе широкі й міцні кадри людей—і українських кінематографістів, цеб-то тих, що так чи инакше або зв'язані з кіно, або з кіно бажають зв'язатися. Не опершись на людей, на кадри робітників, на маси, не може існувати й широка преса. Бо-ж преса така й призначена для широких мас, і широкими масами твориться»—ці слова, сказані з приводу смерті «Кіно-Тижня», чи не зберігають все своє значення й для журналу «Кіно»?

Уважно шукаючи в комплекті журналу хоч якоїсь ознаки громадської участі, надibuємо в № 5 статтю «Організуємо день кіно» (в порядку обговорення), але в дальших числах не знаходимо жодного відгуку з приводу цього надзвичайно цікавого питання. Журналові не вистачає відповідних громадських кадрів, які-б обговорили й піднесли справу про організацію громадської участі в українському кіно-мистецтві. Справа організації ТДРК—явище величезної культурної ваги, навколо якої найбільше повинен був-би заходитись журнал, викликала тільки дві статті в №№ 23—24. Чи не замало?

В інших відділах не почувається ні системи, ні керівництва. Наведемо такий характерний приклад: 27 року в журналі розпочато дискусію з приводу «Кіна, що говорить». Надруковано п'ять статтів, з них три проти й дві за цей вид мистецтва. З дискусії цієї редколегія ніяких висновків не зробила, власної думки не подала, і вся її участь у цій справі полягала тільки в підзаголовках «стаття дискусійна». Приблизно так само закінчилася й друга дискусія: «Режисер і сценарист».

Окреме місце в журналі «Кіно» посідали статті наукового й теоретичного порядку. Вище ми вже казали, що питання теорії кіно-мистецтва досі абсолютно не розроблялися, і через те, очевидно, наукові статті з цієї галузі особливо цікаві. І тут доводиться відзначити надзвичайно сумну картину: якщо 26 року журнал аж рясніє статтями такого типу (наведемо приклади: №№ 2, 3—«Боротьба велетнів», уривок із сценарія з практичними поясненнями, № 4—стаття «Мистецтво кадру», що розробляє окремі питання кіно-сценарія, № 5—стаття «Питання поетики кіно», № 6—7—стаття «Наука про кіно», № 8—9—«Робота над фільмом» то-що, то-що), то 27 року ця картина різко змінюється: зникає відділ технічних порад, взагалі зникають усі відділи, журнал утрачає організовану форму, і статті йдуть одна по одній цілком випадково. Меншає кількість наукових статтів, меншає й розмір їх, очевидно, через зменшений розмір журналу. Він, певно, потрапив 1928 року

¹⁾ Кілька №№ журналу „Кіно“ за 1928 рік стверджують, що громадськість поволі починає брати участь в обговоренні художньої продукції ВУФКУ.

під якесь «скорочення штатів», і з 32 ст. його розмір зменшився на 16 стор. Недостатність такого розміру для «органу української кінематографії» аж надто очевидна—годі й думати на поверхні одного друкованого аркуша розташувати той матеріал, що його єдиний український кіно-журнал мусить дати. Зникнення науково-технічного відділу, про яке ми казали, відділу, що найбільше привабив-би серйозного кіно-аматора, яскраво про це свідчить.

Суто-літературна продукція, вміщена в журналі, вражає своєю вбогістю. Видно, що український письменник ще не засвоїв собі вимог кіно-літератури, й через те використовує ті самі теми. Разом за два роки в журналі «Кіно» видруковано щось із 20 оповідань і трохи менше віршів.

Усі оповідання легко розбиваються на дві основні групи: оповідання про кіноманів і оповідання про кіно на провінції.

От варіації того самого сюжету першої групи: історія невдалого сценариста (4 оповід.), історія невдалого кіно-аматора (4 оповід.). Всюди майже однакове розгортання дії з претенсійними дотепами типу:

— Мусічко, у цій сукні ти справді на Чаплінові штани подібна...

— Люсічко, ти дурна, як Паташон...

— Ах, що скаже Ванічка, побачивши мене в цій сукні?—гадає Мусічка.— Я-ж вилита Осі Освальд...

(В. Сніжин. «Троє» № 21—22 за 27 р.)

Твори другої групи (6 штук) написані теж переважно за одним зразком: це або оповідання про те, до якої сенсації спричинився на провінції якийсь надсенсаційний бойовик (2 оповід.) і як він вплинув на глядачів, або оповідання про те, як випадкові мирні громадяни ставали в ті, чи ті незвичайні стосунки з кіно-виробництвом (4 оповід.).

На цьому безвідрадному тлі аж надто виділяється оповідання Л. Длігача «Про несхожого матроса» (№ 10 за 27 р.), де подано враження 4-хрічного хлопчика, що був на «Панцирнику Потьомкіні».

Так само до цілком удалих треба залічити й нариси Ю. Юрченка, В. Поліщука, Спектатора, Мусінака й инш., де подаються жваві, інтересні факти з життя й праці радянської та закордонної кінематографії.

Ми обминаємо перегляд віршів, уміщених в журналі. Вони здебільшого досить одноманітно передають враження авторів від побачених фільмів. Коротко кажучи, коли переглядаєш «літературний» відділ кіно-журналу, виразно усвідомлюєш істину про ворожість цих двох видів мистецтва.

Такі основні хиби журналу «Кіно». Головна з них—брак широкої громадської участі й громадського контролю, так чи так тягне, на нашу думку, й решту хиб...

Звісно, не можна обвинувачувати саму тільки редакцію журналу «Кіно» в нехтуванні громадською думкою. Дві перешкоди стоять на цьому шляху: зацікавленість ВУФКУ не допустити на сторінки свого органу безсторонньої громадської критики на свою продукцію, бо це пошкодило-б рекламі виробництва, і цілковита неорганізованість,—принаймні до цього часу,—кіно-супільності. Але журнал «Кіно» мусів-би піти за прикладом інших органів преси і організувати навколо себе кадри роб-селякорів.

Олексій Озеров.

Трагічна постать.

(Олексій Плющ).

В історії української літератури 90—900 р.р. позначаються найхарактеристичнішими змінами в красному письменстві: воно одходить від стилю реалістично-побутової школи й поволі звільняється від народницької ідеології. Процес таких змін розпочався ще раніше, але найвищого моменту, як моменту зламу, він досягнув за останнього 10-тиліття XIX віку й перших років нашого століття. Тоді саме виразніше брешуть нові мотиви творчості Нечуя-Левицького, Грінченка, напрям нових тем і їхнього образного втілення зміцнюється в творах Кримського, збільшуються елементи європеїзму в творах Л. Українки, Коцюбинського, з'являється Вороний, Винниченко, змінюється Чернявський то-що. Певна річ, цей злам літературний обумовлюється, головне, змінами соціально-економічного порядку, а в звязку з тим еволюцією соціальної психології українських письменників.

Вже давно висунуто думку, що в творчості менш виразних і видатних поетів часто-густо можна ясніше помітити основні прикмети доби й оточення, ніж у поетів великих. Отож одна з поважних сторінок до епохи літературного зламу є творчість мало відомого на Україні, другорядного письменника Ол. Плюща. Не багатьох хто з широкого громадянства знає про Плюща, бо кілька оповідань його, друкованих у різних українських журналах, посмертне видання в двох томах (Ів. Липи) кількох його творів, невеличке місце, одведене Плющеві в «Українській Музі» Коваленка та в «Історії української літератури Дорошкевича—оце, здається, й усе, що може нагадати про нашого письменника.

А проте, творчість Плюща, його життя й трагічна смерть неначе крізь фокус шкла збирає в собі найхарактеристичніші ознаки дум, настроїв і конвульсивного борсання декласованого українського інтелігента в умовах капіталістичного розвитку країни. Тим-то основні особливості творчості його набирають ширшого значення.

I.

Народився Олексій Львович 13 травня 1887 року в с. Оленівці на Чернігівщині, в невеличкому старому будинкові, власності його батьків. Батько його Лев Андрійович був народнім учителем, а мати Ганна Олексіївна, урождена Віридарська, походила з родини, де виразно шанувалися українофільські традиції. Отож, коли відшукувати впливи на світогляд маленького Олексія, то передусім вплив національної свідомості йде по лінії матери. Дід його Олексій Амосович Віридарський, вихований на принципах демократизму й культурницького українського народництва, був справжній український ідеаліст 60-десятник. І до пам'яті діда свого завше з глибокою пошаною ставився Олексій Львович. Батько Олексіїв, Лев Андрійович, сільський учитель, теж додав свого впливу на формування світогляду майбутнього письменника. Коли Олексієві було 8 років, Лев Андрійович замислився про те, що треба давати освіту дітям, якої годі дістати в Оленівці. До того-ж його переслідувано, як учителя, що не міг примиритися з тодішніми шкільними порядками. Лев Андрійович починає клопотатися й врешті його переводять у Варшаву, але вже не вчителем, а за канцеляриста. Тут у Варшаві й остаточно виявився в Олексієві розвиток ідей, що зародилися на основі сімейних українських традицій.

Зростання Плюща, як громадянина, було активне, глибоке й швидке.

Таким-же швидким було зростання й його поетичного таланту. Немов він почував, що вік його недовгий, що в розвиткові таланту й духовної краси увірветься його життя, і намагався швидко розвинути, швидше зрости духовно, швидше виховатися, як письменник і громадянин. Він багато читає, при чому вибір книжок був найрізноманітніший. Дивно, звідки Плющ брав сили, як йому вистачало часу, щоб так багато працювати—крім сили книжок, він ретельно записував свій щоденник і дуже багато писав. Ось, наприклад, за 1903 р. крім великої повісти «Великий в малім та малий у великім» (див. твори Плюща, вид. Липи), у нього є ще 24 назви різних речей. Уперто працюючи над собою, 16-тилітній Плющ уже визначає собі мету життя. Вирішуючи питання—для чого жити, він захоплюється національним питанням і гадає віддати сили, щоб «збудувати могутність української молоді», як засіб до того, щоб працювати над «одродінням українського національного самопізнання й тим усієї нації з її культурним життям».

Звідси думка його перекидається до ідеалу слов'янської єдності, і цей ідеал виливається в нього в форму слов'янофільських мрій Кирило-Методіївських братчиків. У своєму щоденникові 4 березня 1903 року він докладно передає свої ідеї слов'янського єднання, при чому в них виразно встають демократичні риси з ідеалістичним забарвленням—рівності й братерства: «одно вільне господарство під ім'ям Слов'янیا або Слов'янщина, республіка слов'янська, де останній «босяк» і главар уряду, президент—рівня, де нема пана й нема мужика, а є люди для себе і слов'яни (підкр. Плюща) для других, от чого-б я жадав, от моя найкраща мрія».

Вже в кінці грудня 1903 р. Плющ вступає в гімназичний гурток самоосвіти, який утворився для саморозвитку, але вільного, не залежного від централістично-монархічної деспотичної ідеї (щод. 1903 р.). Цей гурток мав свою таємну бібліотеку, вона була у Плюща, який весь майже час був за бібліотекаря. У нього-ж у квартирі відбувалися таємні збори гуртка, що з плином часу й бурхливих подій 1904—1905 р. поволі революціонізувався й габрав ідеологічного змісту ес-ерівської орієнтації.

Революція для Плюща спочатку вразила незрозумілим братовбивством, зміст її відразу не зрозумів та й не міг зрозуміти, вдуматися в нього й усвідомити його, бо не був підготований до цього. Але згодом він зустрівся з своїм приятелем О. В., учнем Ніженської класичної гімназії, що ознаймлений був з ученням соціалізму, захопившись революційним рухом на Україні. Розмови з О. В. і з іншими приятелями, партійними робітниками, перебування на Україні в рідних і конкретних обставинах революційних подій—все це, мабуть, спричинилося до завершення революційної свідомости. І вже 17-го листопада, в Варшаві перебуваючи, Плющ з величезним піднесенням сприймає звістку про «перемогу» революції—царський маніфест, нотує цю звістку в своєму щоденникові, перекреслює написане словами: «вільність, рівність і братерство» і внизу підписує: «нехай живе соціалізм!». А 18—19 листопада Плющ називає себе соціалістом.

Плющ стає членом підпільного гуртка молоді ес-ерівської організації.

Але передчасна дозрілість, звязане з нею надто швидке напружене зростання розумової й психічної діяльності, потягло за собою перевтому й знесилля.

До того-ж, закінчивши по-весні 1906 року гімназію й переїхавши на Україну, Плющ мріяв вступити до Львівського університету, але змінилися

обставини. Влітку 1905 року Плющ закохався в гімназистку Ніженської гімназії Л. С. Коханья було глибоке й серйозне. Вирішили, що він уступить до Ніженського історико-філологічного інституту й провчиться там рік, поки Л. С. не скінчить свою гімназію. В Ніженському інституті Плющ мало був зацікавлений, він впірнув в іншу роботу. Передусім йому доводилося заробляти собі на прожиття, бо батько, не мавши сам достатку, обтяжений великою сім'єю, допомагати не міг. Всі-ж вільні години він віддає громадсько-політичній роботі. Увійшовши в українські культурницькі й політичні організації Ніжена, Плющ почав брати активну участь в роботі цих організацій. Його обирають на секретаря Просвіти, він дає лад нелегальній гімназичній книгозбірні, переданій Просвіті. Крім того, Плющ веде роботу серед нелегального гімназичного гуртка, читає там реферати з української історії та літератури. Тоді-ж саме він стає членом партії ес-ерів. Він розвозить нелегальну літературу, бере участь у таємних засіданнях цієї організації. Одного разу на квартирі його зроблено трус, але нічого не знайдено. Над своїми творами він працює теж чимало, хоч на багато менше за попередніх років, бо зовсім бракує часу. Він пише популярні статті, щоб розповсюджувати ідеї соціалізму. Мабуть, тоді саме він починає своє «Слово до молодих людей», де хоче популярно довести доконечність соціальної революції. До того-ж таки часу треба однести його «Метаморфози» недокінчений роман-фантазію, в якому він хотів змалювати будування соціалізму в повсталій країні.

У наслідок такої колосальної навали праці, що висотує багато сил, Плющ, який кінчаючи гімназію, вже почував себе вельми зле, тепер зовсім знесилюється. Коли находять моменти апатії, він підтримує себе своєю ідеєю, своїми завданнями як письменника й як соціаліста. Проте духовний надлам зростає, дужча. За 3 дні перед смертю 10 травня 1907 року в листі до батька він пише: «такие натуры, как я, до особенной старости не доживают, потому что всею душой своею они быстро, как метеоры, проносятся над жизнью».

Життя Плюща раптом погасло 13 травня 1907 року¹⁾.

II.

Плющ письменник молодий, але талант виключний, як що взяти до уваги ту величезну й серйозну творчу роботу, якою позначилася його коротка письменницька діяльність. У кількох шухлядах стола небіжчиковаго батько письменника переховує гору рукописів, що ждуть на свого видавця²⁾. Більшість із не друківаних творів Плюща втратили свою актуальну значимість для нашого часу, але де-які зберігають інтерес і для сучасного читача.

¹⁾ Ол. Іл. Богданов з'ясовує причини смерті так. Організація доручила Плющеві зайти одного з найзапекліших поліціянтів (чи не Борзенського пристава?) Поет мусів змінити перо мислителя на револьвер месника. Це його вдача сприйняла особливо болісно. Знервований лихими передчуваннями Плющ готувався до акту помсти майже машинально, немов був розчавлений своєю повинністю. Почуваючи, що його життя буде скалічене, як не перерване, він хотів лише одружитися з своєю нареченою, щоб умерти, як-що доведеться, спокійно. Він благав наречену одружитися без згоди матери, але та зреклася. І от—обов'язок, страшний для його тендітної вдачі, зречення нареченої то-що—усе це й спричинилось до самогубства.

²⁾ Ось де-які твори Плюща, найцікавіші й художньо кращі: «Вперед»—(роман 1905—1907 р.), «В натовпі» (роман 1905—1907 р.), «Моя муза» (передмова до всіх моїх творів) (1906 р.), «Театральні вражіння», «Революція» поезія в прозі), п'єси: «Перед світом» (на 5 дій, 6 відмін), «Годі» (на 5 дій, 6 відм.). По-над 15 великих творів лишилися не закінчені.

Вірші його майже завжди дуже невдалі. Так само й оповідання Плюща не мають значної художньої вартости, хоч на багато вищі вони від віршів. Але поруч із цим твори Плющеві цікаві тим, що розв'язують иноді досить влучно психологічні проблеми. І ця художня психологічна аналіза, що ми подибуємо у творах Плюща, доводить, що в його особі письменство втратило не аби-яку в майбутньому літературну силу.

Плющ мав розвиватися в напрямку імпресіоністичної манери. У передмові до збірки віршів своїх він зазначає, що одбиватиме хвилини, моменти, настрої.

Життя—се червілива казка,

Життя—се червіливий сон,

Життя—се розкіш фарб, кольорів...

І характеристичні риси імпресіоністичної манери—змалювання вражіння, нервових настроїв, захоплення контрастами, явищами мінливости, перемішання чуття від великого й малого—всі ці особливості раз-у-раз опукло відтискаються в творах Плюща. У змалюванні героїв імпресіоністична манера Плюща нагадує стиль оповідань Кримського. Герої Плюща, охоплені рефлексією, хворою нервозністю, затруєні розкладом психіки—вони мають багато спільного з героями неврастениками Кримського. Певна річ, не про літературний вплив тут треба говорити, а про однаковість мотивів, письменницьких настроїв і почувань, як далекий наслідок причин соціально-економічного порядку, на основі яких еволюціонував український письменник. Але головне в око впадає вплив на Плюща творчости Шевченка й Достоевського. Зв'язки з селом, з літературно-культурницькою традицією змушують Плюща раз-у-раз спиратися на Шевченка, брати з його творів силу епіграфів («Плач шаленого», «В пивниці», «Великий в малім та малий у великім»); водночас місто й зв'язане з ним перетворення соціальної психології навіюють на Плюща вплив од Достоевського. З творів Достоевського Плющ бере багато епіграфів, форму поширеного порівняння, засоби змалювання психічних процесів. Отже Плющ немов збирає в своїй творчості двоїсте навіювання. Як-же ця двоїстість відбивається в його творчості?

У стилі творів Плюща відразу спадає на око иноді наявна, иноді потайна контрастовість. Розгляньте мову письменника. Почувається нерівність, не визначена певність у вживанні ритму. Часом мова письменника тече нелавним спокійним струмком, не перериваючися крапками, тече повільними реченнями. І от тоді в цьому нерозхитаному плінні речень учувається захований, майже віршово-чіткий ритм. Це буває тоді здебільшого, як письменник описує або музичне звучання, або тиху радісність душі героя, або описує природу, зовнішню красу степів і ночей України. Але ось автор описує душевні рухи, швидкі й гострі зміни настроїв—і вчуваєте тоді, що послідовний ритм ламається, переходить у короткі, схожі з схвильованим диханням, ритмічні уламки. Речення стають уривчасті, набирають по собі павз, що бувають, як людина, нервуючись, затамовує віддих для розмови. Ці дві ритмічні особливості мови Плюща переплітаються в його творах і являють здебільшого потаєнну контрастовість.

Ця внутрішня контрастовість помітна і в окремих виявленнях розвитку думки, не говорячи вже про переходи настроїв, що їх описує Плющ. Те-ж помічається і в композиції творів Плюща. Здебільшого спочатку Плющ знайомить із своїм героєм. Тоді він докладно його описує—лице, волосся, очі, ніс, усю постать. Змальовуючи далі свого героя, автор знайомить нас

трохи з його минулим життям, його характером, короткими, але часто виразними рисами малює його світогляд. І далі вже розгортає поволі дію. У стилі плавного ритму його мови подається перша частина композиції. Далі композиція засновується на контрастовості, і сюжет крутиться здебільшого круг одного центру—ідея та її руйнація, піднесення духа та його падіння. З'являється героїня—або ідеальна дівчина, що вмирає й смертю своєю зав'язує вузол трагедії, дизгармонії, або жінка розбещена, що утворює той-же розлад. Коли героїні немає, то її ролю виконують ідентичні поняття краси: музика, радісні спогади, ідея то-що. В мові тоді ритм розхитується, губить свою тактову послідовність, блідшають слова й речення стають уривчастими з тенденцією до павзи. Сюжет починає розпливатися в описаннях духовних настроїв героя й два ритми мішаються. Це є підготовка до розв'язки. Вона здебільшого є смерть або розчарованість, апатія. Тут часто виділяється ритм нетактовий, а речення уривчасто закінчуються трьома крапками. І в композиції ми вбачаємо відповідність цій контрастовості мови Плюща й разом із тим вбачаємо перевагу детальності й послідовності, аналогічної повільному, розміреному ритмові.

Розгляньмо тепер образи й характери Плюща. Як саме в них відбивається соціальна психологія? Уділяючи невеличке місце в своєму підручникові з історії українського письменства, Ол. Дорошкевич малює Плюща, як одного з неонародницьких письменників, що «відбиваючи якісь свої соціально-психологічні симпатії й болючи селянськими злиднями, кличуть з психологічно-чужого їм міста назад, на село». Спираючись на оповід. «В пивниці», О. Дорошкевич робить висновок, що «в творах Плюща відчувається туга за землею й ненависть до фабрики, до промислового міста». Ці виразні риси творів Плюща й треба пояснити соціальною психологією вихідців. Туга за спокоєм і красою сільського життя (у Плюща—туга за землею), почування дизгармонії, незадоволеності від капіталістичного міста (у Плюща—ненависть до фабрики),—це лежить в основі оповідань Плюща: яскраві картини колишньої праці на землі, що малює в уяві своїй Петро Кисіль, становлять брутальний контраст до брудної дійсності—пивниці. До речі сказати, що пролетаріят у Плюща позбавлений конкретних рис міського пролетаря—професіонала робітника (порівняти можна «Батько та дочка»—Грінченка, «Вівчар»—Франка). Взагалі образів пролетаріату в творах Плюща нема. Центральною постаттю виступає інтелігент. Це молода людина, горда, чиста, вона витворила чуттям і розумом своїм якийсь ідеал і цьому ідеалові хоче служити. Вона дуже самотня з своїм ідеалом і думками, і тим гостріші її переживання. В романі «В натовпі» герой, студент-юнак живе в великому місті самотньо. Він уникає знайомих і, непомітний в натовпі, спостерігає рух людей з їхніми радощами й нещастями, з їхнім шляхетством і паскудством. Він не любить міста, він загублений в юрмі незнайомих облич—всі вони чужі йому, як чуже йому й місто. Почувається, що зв'язок його з містом нерадісний, що цей зв'язок є результат якихось поневільних, незалежних від доброї волі героя причин. І разом із тим ви не побачите міста; хоч Плющ у цьому своєму романові й малює низку аксесуарів його, як ось—лихтарі, темні вулиці, повії, великий рух, але ці місця виникають спорадично. Те-ж саме й в інших творах Плюща. Яскраве змалювання міста, що мислиться, як певне виразне тло в розвитковій дії, що органічно пов'язується з героями, їхніми вчинками, настроями то-що—цього нема: місто у Плюща—бліде, анемічне, воно лише туманними плямо-

видними обрисами намічаються в його творах. На цьому невиразному тлі змаглюється психологія героїв. Сюжет—убогий, дія не розгортається динамічно, бо й дії часто бракує. Натомість—описання душевних рухів. В цьому, певна річ, багато біографічних причин. Але соціально-психологічна обумовленість повстає в характері цих переживань.

«Плач шаленого»—це є одно з перших оповідань Плюща, що містить у собі зародок того настрою, який потім раз-у-раз виявлявся, набираючи різних відтінків, у його творах. Талановитий музикант Петро Хмурченко під впливом смерті коханої дівчини поволі переноситься в світ примар, неясних і сумних образів, тоскних почувань. Поволі уява його губить чіткі абрисы реального світу. В такому стані перебуваючи, він слухає музику заїжджого італійця артиста. Вражений грою, він сам намагається утворити мелодію—«Плач шаленого», але божеволіє. Так роздратованість нервів, велике душевне зворушення кінчається стражданням, нерадісним непокоєм духа. Піднесення й падіння, прагнення вищості й почування власного безсилля—цей контраст між устремліннями й дійсністю в обставинах капіталістичного існування вихідців був одною з характеристичних рис їхньої соціальної психології. І такий-же контраст і конфлікт між ідеєю, ідеалом і дійсністю, поміж далеким устремлінням і брудом реальності становить основний мотив оповідання «Сповідь». Юнак-студент бачить навкруги неправду й зло. Він розуміє, що до людей не може прищепитися добро, коли вони не мають перед собою відповідного ідеального взірця. Отже юнак цей, увірувавши в ідею добра, вирішає удосконалити себе морально, щоб стати вище від натовпу і являти таким чином великий і помітний для всіх приклад втіленої в людський образ ідеї, який (приклад) треба наслідувати. Але він падає у хвилинних обіймах кокетки, яку мав за ідеальну дівчину. Кокотка сміється з його мрій, з неї спадає маска ідеальної істоти, і юнак розуміє, що він забруднений назавжди. Він почуває себе зламаним, знесиленим. Мрії та ідеали розтрошені, їх поглинула дизгармонія; вихід, порятунок—у смерті. Так само трагічно кінчає з собою й гордий, сильний волею Антін Корденко, що з доручення партії повинен був убити провокатора, але помилково вбив провокаторового брата, революціонера, що кілька днів, як повернувся з тюрми («Страшна помилка»). І цікаво, ця дизгармонія й в юнака-студента («Сповідь»), і в Корденка є наслідок того, що зламана гордість їхня, що вони знижуються з того ступеня, який ставив їх вище над загальною. Корденко страждає від того, що він серед людей буде такий-же слабкий і нікчемний, як і вони. «Тепер кожний може кинути йому грязюкою в лице, тепер всякий викине на очі те, чого спершу не міг, боявсь і що тримав тоді про себе». Ту-ж саму основу становить самовбивство лікаря Верхівського, палкої, поривчастої людини («Великий в малім та малий у великім»). Вмирає від віспи його наречена Антося. Втративши свою кохану, Верхівський вбачає навкруги в усьому світі зло, творче вічне зло, непереможного демона. Він зневірився в своїй роботі, бо не міг вилікувати наречену. Він, що хотів бути великим у своїй маленькій сфері—боротьбі зі смертю—він побачив, що він мізерний, маленький і кволий проти того всесвітнього зла, яке панує над усім живим. Звідси втрата всіх ідейних позицій, що для Верхівського давали право на існування. Звідси єдиний вихід—смерть.

Верхівський і Корденко й інші герої Плюща це—типові вихідці. Вони позбавлені рис соціальної визначеності й тому їх так роздирають внутрішні суперечності, контрастові почування. Втома, апатія, глибокі відчуття майбутнього нещастя, борування з усім цим і боротьба зі смертю, конвульсивне

чіпляння за обледенілі скати життя—з одного боку, а з другого—прагнення ідеалу, моральної чистоти, загальної правди, як порятунку, спостереження горя й лиха скривджених життям людей і повне розпачу співчуванням їм—ось чим живуть герої Плюща. Придивіться, як жагуче герої Плюща прагнуть загальної правди, з яким жахом безпорадності й безсилля вони співчують скривдженим—і перед вами виясниться обличчя вихідця, що мусить шукати нову якусь правду життя в умовах зміненого свого економічного становища; у якого співчування скривдженим є самоспівчування, тому воно таке розпачливе, такою тугою безсилля просякнуте. Для них життя не протікає спокійною поточиною, як життя класи, певної своєї соціальної визначеності. В їхньому житті раз-у-раз конфлікти, сила конфліктів, навала конфліктів. Цим створюються моменти обгостреної душевної боротьби, яка закінчується знесилям, болізним почуванням нікчемності й довершується смертю або апатією, в якій відчувається смерть. Сам Плющ—теж типовий вихідець, тому в його героях чимало автобіографічних рис. Втрачена рівновага вихідця не поновлюється в нових умовах. Тому з'являється інтелігентська рефлексія, самопорпання, постійні перевірки своїх моральних і ідейних здобутків.

Прямим шляхом іде приятель Верхівського, лікар Тверденко. Він—син бідної вдови пралі, вихованець міста. Проте він має типові риси вихідця. Тут, видно, сталося так зване «передягання»: Плющ в чужий образ втілює особливості іншої соціальної психології. Тверденко так само уперто працює, так само підносить працю на ступінь найвищої ідеї, тільки Тверденко від своєї праці почуває повне моральне задоволення. Філософії великих, визначних справ, що її витворює Верхівський, Тверденко протиставляє ідею дрібних корисних речей. «Краще принести маленьку користь ближньому за все своє життя, ніж нічого йому не дати»—каже він. По різному вони беруться до роботи: «Тверденко з педантичною акуратністю, а Верхівський палко, вкладаючи в неї всю незадоволену душу свою». Верхівський від праці горить і в ній згорає, Тверденко зміцняє себе й виживає для загальної користі. Змучений смертями двох приятелів, божевільям гарного знайомого й іншими нещастями, Тверденко йде шукати заспокоєння на полях, серед природи. Природа в розумінні Тверденка синтезується. Це вже є гармонійне з'єднання й зовнішньої матеріальної краси—поля, сонця, лісів, вод,—і внутрішньої все-світньої сили, дивного сполучення добра й зла. Ця внутрішня природа, природа як світова доцільність познається через природу зовнішню, матеріальну. Коли Тверденко, стомлений працею засинає, йому сниться, що він немов-би косить сіно на лузі й він почуває себе радісно й легко. Згодом Тверденко одружився, на збережені гроші купив біля шпиталю ґрунт, збудував хатку. У час, вільний від праці, він та його дружина хазяйнували: «почали розводити садок біля свого дому, квітники, городи».

Не вважаючи на розбіжність, образи ідейних хоробливих юнаків Плюща й образ Тверденка втілюють у собі ту саму соціальну психологію частини української інтелігенції. Лише контрастивість цієї психології різко поділилася в образах Плюща. Психологічні злами, обумовлені міським буттям відбилися найбільше в образі Хмурченка, ідейного юнака «Сповіді», Верхівського то-що, тимчасом як психологічна спорідненість із селом, природою, у стилі Плюща, його композиції, словникові то-що, ця контрастивість становить основу образу Тверденка. Не важко помітити, що контрастивість відповідає особливостям змісту творів Плюща, його образам.

Бібліографія.

І. КОТЛЯРЕВСЬКИЙ. ЕНЕІДА. Редакція і стаття І. Айзенштока. Книгоспілка (Літературна бібліотека), ст. XLVI+252. Ціна 1 крб. 30 коп.

Інтерес до цього нового видання «Енеїди» може викликати власне тільки вступна стаття І. Айзенштока, бо в чому саме полягає «редакція»—не можемо з'ясувати: в статті про текст поеми не згадується, жодних приміток, варіантів та пояснень незрозумілих слів та архаїзмів не дано, хоч попередні видання завели уже цю корисну традицію, яка до того-ж властива і Книгоспілчанській «Літературній бібліотеці». Здається, не помилились, коли скажемо (перевіривши кілька сторінок в різних місцях), що текст взятो з видання 1842 р. без змін (це робив уже В. Щурат у виданні 1918 р. «накладом книгарні Наук. Т-ва ім. Шевченка», ак. С. Єфремов вносив в цей текст де-які варіанти з інших текстів поеми).

Вступна стаття має назву «Котляревський, як поет». Завдання її автор визначає так: «Наша стаття—чи не перша спроба схарактеризувати творчі прийоми Котляревського в «Енеїді», дослідити поему, яко літературно-художній твір». Зазначено також, що ні розмір статті, ні її призначення не дозволили розглянути ці «формально-технологічні проблеми» «так докладно, як вони того варті». Нам здається, що з статті І. Айзенштока читач здобуде тільки окремі фрагментарні спостереження про Котляревського як поета, спостереження іноді влучні й цікаві, іноді спірні або помилкові.

Давно уже серед істориків літератури та критиків іде суперечка про джерела поеми Котляревського. Хоч цілий шерг дослідників цілком переко-нує доводив, що Котляревський використав Вергілієву «Енеиду, вивороченну на изнанку» Осипова, який також мав відповідне джерело німецького поета Блюмауера, і т. и., але ще й тепер зустрічаємо спроби протилежного побудовання (Осипов писав під впливом Котляревського...), спроби штучні і хисткі, і що-до цього, то ми, безперечно, погоджуємося з аргументацією І. Айзенштока, скерованою проти монографії М. Марковського «Найдавніший список Енеїди І. П. Котляревського й де-які думки про генезу цього твору».

Але І. Айзеншток не уникнув протилежного перебільшення. Він хоче довести, що взагалі «факт засвоювання російських зразків—основний для визначення творчого обличчя Котляревського-поета». Для цього, перш за все, з'ясовується «читацьке обличчя» автора «Енеїди»—на підставі: 1) побіжних вказівок про склад бібліотеки Котляревського в надрукованих майже через 30 років після смерті поета згадках Стебліна-Камінського; 2) листа Сомова, де говориться про кілька книжок, що їх замовив йому Котляревський. Стеблін-Камінський згадував, що бібліотека К-го «состояла из нескольких латинских и французских авторов классической эпохи, а русские книги были,

більшею частию, переводные романи бывших тогда в ходу писателей». Минаючи першу вказівку (мабуть, тому, що імен не названо), І. Айзеншток згадані у Ст.-К—го імена чужоземних романістів (від Ляфонтена, Лесажа та инш. до Вальтер-Скота і Купера) порівнює з іменами, згаданими в цитаті з іст.-літ. нариса Н. Белозерської про Нарежного, іменами, що ілюструють думку дослідниці: «В каждое царствование встречаются как бы излюбленные писатели» і наводяться без глибшої аргументації та узагальнень. Після цього зіставлення йде на ст. XVII такий висновок про Котляревського: «коло його читацьких інтересів не виходило за межі інтересів читацької маси його часів (по суті—міщанства, що розважалося читанням)». Не зовсім ясно, як погодити з цим останнім, поданим в дужках висновком нотатку на ст. XXXVII про «уважливого читача, яким уявляється нам Котляревський». А що-до «міщанських» смаків, то, наприклад, Вальтер-Скотом захоплювались і найвидатніші західні письменники (Гете, Байрон та инш.), і Пушкін, і пізніше Белінський. Так само Купер не був у свій час автором для юнацької лише розваги. Не треба також забувати, що Котляревський прожив довгий вік, і що книжки з його бібліотеки, які згадає Стеблін-Камінський, могли характеризувати його літературні смаки в різні періоди життя. Про це є згадка на ст. XXXVII, на ст. XVIII знаходимо «гіпотезу» що-до лектури молодого Котляревського, З неї виходить, ніби майбутнього автора «Енеїди» не могла цікавити й захоплювати «висока піднесена поезія Державина, Хераскова, Петрова»—він скоріше задовольняв смак до поезії комічними поемами В. Майкова, «Енеїдою» Осипова, «Душенькою» Богдановича—лектурою «широких читацьких мас». Не розглядаючи детальніше цієї в основі прийомної думки, зауважимо, що й «висока» російська поезія не була чужою Котляревському і відбилася стилістично в його творах, російською мовою писаних («ода» Саффо, кантата Олександрові I), чомусь навіть не згаданих в статті І. Айзенштока. Тут був не тільки літературний «вплив», а й справжнє наслідування літературної традиції, бо українська мова не була тоді вироблена для «високої», класичної традиції. І, навпаки, Котляревський вживає українську мову для тих чотирьох жанрів, що в російській літературі не тільки були «низькими», але й вживали народню—великоруську мову—для травестійної поеми, комічної оперети, «зниженої» стилістичної оди («Ода до князя Куракина») і романса в народньо-пісенному дусі («Віють вітри»). Досить проаналізувати в «Москалі-Чарівнику» Котляревського, як він реагує на великоруську народню пісню, щоб упевнитись, якими далекими та, мабуть, і мало зрозумілими були для полтавського поета саме ті елементи народности чи простонародности великоруської, що почали входити і поширюватись в російській літературі ще за часів Катерини II-ої. Значно пізніше, Драгоманов де-який час обґрунтовував теорію трьох літератур: 1) «руської, російської, всеруської», 2) «місцевої великоруської» (байки Крилова, пісні Кольцова, поеми Некрасова, комедії Островського, оповідання Писемського, Успенського, Решетникова та инш.) і 3) української,—і вважав, що «нема більшого підпорника спеціальних українських стремлень у літературі й культурі, як подібні великоруські річі». («Українське письменство 1866—1873 р.»—ЛНВ, 1902. X кн.). В особі Котляревського вже виразно, хоч, може, й несвідомо, позначився цей психологічно-літературний комплекс, характерний для цілого довгого періоду української літератури. Такий погляд на Котляревського, аналіз його творчости, в зв'язку з зростанням елементів народности в російській літературі, надасть більшої конкрет-

ности у визначенні того, що І. Айзеншток називає «несвідомим потягом до творчості рідною мовою». І тоді, вивчаючи лектуру Котляревського, треба буде звертати увагу не тільки на перекладні романи, які він читав на дозвіллі,—доведеться спинитись і на інтересі Котляревського до праць з історії України та проаналізувати його погляд на романтично-етнографічний рух (матеріал для цього—спогади І. Срезневського та инш.).

Далі, досліджуючи зразки російської поезії, які наводили Котляревського на думку утворити аналогічні українські зразки, треба: 1) уважно вибирати матеріал для зіставлень, 2) розглядати не тільки що засвоюється, але й як засвоюється. Ми не розуміємо, яким чином можна на підставі «строфічних особливостей, характерних для «оди, як ораторського жанру», вимірювати травестійну поему Котляревського і виносити присуд: «не инакше, як за поразку поета з погляду прийнятих ним поетичних законів (?)», треба вважати кілька випадків так званого строфічного enjambement'a і т. д. Чи не краще було-б замість того, щоб використовувати статтю Ю. Тинянова «Ода, как ораторский жанр», проаналізувати «Енеїду» Осипова (де enjambement'ів у малих строфах), здається, більше, ніж у К—го) та інші аналогічні поеми, і тоді уже робити висновки.

В иншому місці (ст. XXXVIII) йде мова про порівняння. Перед тим, як аналізувати типові порівняння «Енеїди» («розкудкудахталась мов квочка» і т. и.), наводиться чомусь визначення Державина, що в статті «Рассуждение о лирической поэзии» характеризував «сравнения и уподобления», як «иероглифы, или немой язык поэзии». Автор сам почуває незручність свого зіставлення: «В цій цитаті Державін, властиво кажучи, мав на оці оду, але те саме, під певним поглядом (?), цілком стосується й до бурлескної поеми типу «Енеїди» (ст. XXXVIII). Сама-ж аналіза порівнянь зроблена влучно,—занотовано, напр., як у пізніших (V—VI) піснях «Енеїди» порівняння наближаються до сентиментального стилю 10—20 років (гадаємо, що треба тут мати на увазі і народню ліричну пісню).

Багато місця віддано аналізі рим «Енеїди». Висновок той, що, вживаючи иноді неточні рими, Котляревський не відрізнявся від російських поетів XVIII століття, які ставили до рим далеко менші вимоги, ніж поети пізнішого часу,—«в такому, мов-би випадковому й малозначному прикладі здобуваємо зайвий доказ ближчих і тісніших зв'язків «Енеїди» з російською літературною традицією XVIII століття».

Проаналізувавши строфу, риму і порівняння «Енеїди», І. Айзеншток приходить до висновку, що «по суті» Котляревський був «епігоном» російського класицизму. Далі висновок цей трохи пом'якшується застереженням: «визначна історична роля його полягає в тому, що він поновив притерті, спрацьовані штампи,—взявшись переповісти їх народною мовою, поєднавши дві стихії, дві традиції, стару, українську, і нову, російську».

Цей висновок подано без дальшої аргументації—ми не дізнаємось, яка саме була «стара українська традиція», не знайдемо яснійшої вказівки на те, для якої саме літератури «поновив» Котляревський «притерті, спрацьовані штампи»? Як-що для української, то треба показати ці штампи в старій українській літературі й довести, що саме їх «поновляв» він, вживши для цього народне українське слово. Але тоді чому Котляревський—«епігон», до того-ж «епігон» російської класичної поезії XVIII віку?

«Вивчання Котляревського зайшло, до певної міри, в глухий кут і далі

не посувається»,—пише І. Айзеншток в останньому розділі вступної статті і сподівається, що «вживання нових методів літературних при дослідженні цих даних, мусить дати несподіваний і плідотворний ефект». Гадаємо, що справа не тільки в методах, а й в матеріалі, зібраному для досліду. З «глухого кута» (як що дійсно він є в даному разі), стаття І. Айзенштока не виводить, бо всебічної характеристики «Котляревського, як поета», в ній не знайдемо—вона подає власне тільки уваги (з якими не завжди можна погодитись) до «формально-технологічних» проблем «Енеїди» Котляревського.

П. Филипович.

ГАЛИЦЬКА ТА БУКОВИНСЬКА ПОЕЗІЯ XIX ВІКУ. Вид. Книгоспілки. Літературна Бібліотека. Редакція і вступна стаття Б. Якубського. Стор XXXVIII+168+XXI+6 (нenum.).

Це наче перший том огляду новітньої поетичної продукції галицьких та буковинських українців. В другому томі буде, очевидно, поезія XX-го століття. Такий «нерівний» розподіл, без сумніву, правильний, бо поезія останніх десятиліть багато цікавіша для теперішнього покоління, ніж поезія таких недавніх (хронологічно), але таких далеких настроями десятиліть, як перша та початок другої половини дев'ятнадцятого століття.

В книжці вміщено вибір кращих поетичних творів 26 українських поетів з Галичини й Буковини. Більші десяти поезій кожного автора видруковано з творів М. Шашкевича, Уляни Кравченко (Ю. Шнайдер), О. Маковей, В. Щурата й О. Козловського. Решта поетів представлена 4—5, а то й менше, найхарактернішими поезіями.

В «примітках та поясненнях» редактор вмістив короткі біографічні відомості про кожного з 26 поетів, бібліографію важливіших праць та заміток про них, а також трохи пояснень. Вони не завжди влучні (напр., як можна прив'язати людину до підводи «великими дерев'яними кільцями»—ужевками?) і не завжди точні (напр., ледіники-легіники—це *deminutivum* від слова легінь, що його часто вимовляють «ледінь», і разом з тим воно визначає гарне, прихильне ставлення до «ледіників») На стор. VIII автор пояснює, хто такий Мадей і покликається на Вагилевичового «Мадея». Але-ж останній зовсім інший Мадей. Він легендарний провідник українців в їх боротьбі з наступом мад'ярів в Карпатах.

У вступній статті т. Якубський без потреби ввів терміни «русинський» та «руський» замість «український». Це тим більше вражає, що побіч того він вживає й «український». В такий сорокатий термінології може заплутатися недосвідчений читач. В одному місці авторові вирвалося навіть «галицький нарід» зам. «український в Галичині» (стор. XIII).

Мені здається, що т. Якубський надто вже гостро й несправедливо ставиться до тих українців, що їх захопила польська «демократична» агітація після повстання 1830—31 р. Вони далеко не завжди «покидали свій нарід», «працювали для польської слави» та «цілком стояли за відновлення історичної Польщі». Що вони занадто легковірно довіряли «демократичним» запевненням польських агітаторів—це так; але, що вони вкладали звичайно зовсім інший зміст, ніж польські «демократи», в поклик поляків «за нашу й вашу волю»—це теж безсумнівний факт. І треба також додати, що самі-ж польські «демократи» своїми вчинками, що суперечили їхнім гарним словам, скоро

витверезували цілу низку українців від їхнього захвату. Разом з тим, треба зазначити, що в тодішній поліцейській державі серед безправного панщизняного селянства, серед шляхетської надутости й чиновницького бюрократизму та попівської тупости—пропаганда «демократів» викликала революційні настрої та що інших революційних течій у тодішній Галичині не було помітно. Цього не варто-б ігнорувати.

До зауважень редактора в «замітках» треба додати, що Остап Левицький написав вмісно своїх «Уцекінерів» польською мовою, щоб більше «допекти» польським «патріотам». З цією метою він і старався наслідувати відомий твір Адама Міцкевича. Левицький висміяв польське повстання 1863 року (стор. XXVI).

З того, що автор говорить про громадське життя 1880-х років в Галичині, виходить, наче він не з'ясував собі, що перехід уніятів на православ'я був актом виключно політичним, а не релігійним. З того й виникає де-яка суперечність між занепадом чи навіть, як каже автор, «повною катастрофою москвофільства» та переходом на православ'я (ст. XXVII). Мабуть, було так, що москвофільство на своїх «верхах» прогнивало і розпадалося, але в «низах» поширювалося та закріплювалося.

В тій картині соціальних взаємин 1880-х р.р., що її змалював автор, зовсім поминуто—і то дуже несправедливо—вплив Драгоманова та поширення соціалізму і свободолобних думок в Галичині, починаючи з другої половини 1870-х рр. Коли поминути мовчки ці обставини, то як пояснити собі творчість Кравченка, Маковея і ин., як зрозуміти появу І. Франка?

Поза цим та низкою дрібніших заміток, що їх можна-б зробити, треба визнати, що т. Якубський вложив багато праці й пильної уваги до видання цієї книжки. З значними труднощами доводилося йому вишукувати твори різних давно вже забутих (навіть в Галичині!) поетів та вибирати з них найкращі чи найможливіші поезії. Автор влучно згрупував поетів по змозі за хронологічним порядком. Як позитивне в цьому виданні, треба також відзначити, що в тексті подано короткі відомості про кожного поета: його псевдонім, дату народження й смерті та початку літературної діяльності. Хто побажає, знайде там оцінку та літературну характеристику й життєпис кожного поета, що його твори надруковано. Це значно полегшує користування книжкою.

Т. Якубський правильно відзначив національну боротьбу, змагання за самовизначення галицьких українців, що відбилося в поезії. Але-ж він не вияснив еволюції соціально-політичного змісту української поезії в Галичині на протязі XIX століття. Через те й загальна характеристика тієї поезії вийшла в нього не дуже яскрава, не повна, не барвна.

Книжка видана гарно й дешева. Можна вважати це видання все-ж за досить вдале.

Р. Заклинський.

О. СЛІСАРЕНКО. БАЙДА. Вибрана лірика (1911—1927). ДВУ, 1928, ст. 144. Ціна 1 крб.

Збірка О. Слісаренка є сумарним звідомленням про загальний доробок поета: в ній маємо «виборку» з двох раніш видрукованих збірок («На березі Кастальському»—1919 р. та «Поеми»—1923 р.) і з двох недрукованих—по черзі другої («Земними дорогами») й четвертої («Байда»). Перед нами, таким чином, більш-менш вичерпані дані, щоб простежити еволюцію поета.

Як уже не раз зауважувала критика, «На березі Кастальському»—данина поетова символізові. Читаючи цю збірку, зараз помічаєш перш за все експериментальне, технічно-формальне значення даного періоду. Маємо тут шукання ритмів як канонічних (здебільшого), так і дольників («Доля»), цезурного визерунку («О, білі зорі! О, ніжні криги!»... і т. и.), внутрішніх («вертикальних») рим:

Тишею долинною заповітних дум
Сизою ожиною стелиться мій сум

(аналогічна спроба і в «Ранньому снігові»). Звукове завдання переслідує «Тиша», цікава графікою своєї зовнішньої форми (трикутник):

Золотисто замлівають над землею змії-дзвони (алітерація на З),
Надіва вінці червоні
Тиша...
Сірим степом сині роси сивий спокій сонно носе (алітерація на С).
Заплітає білі коси
Тиша... і т. д.

Сюди-ж слід принципово застосувати III частину «Вечорів» з їх строфічними «колами» та «На чукинї» з повторами—

Як радісно, як радісно, як радісно мені!
Тепер весна, весна тепер у рідній стороні—

що відгонить Бальмонтом та Метерлінком.

Послідовно витриманий паралелізм подибуємо в «Шовкових бровах»:

Шовкові брови трагічно зламані,
Озера-очі тайна вкрила...
...У морі чорному на білім камені
Чийсь жорстко підтяті крила.

Виразну формальну «установку» має «В тумані луг» з його строфічним варіаційним колом віршу.

Формальна роля цієї збірки стверджується тим, що поруч із вищезазначеними спробами подибуємо огріхи: ритмічні (невдала позиція в дактелічному метроряді односкладового слова—

Гнеться коромисло, відра в щ е р т ь повні),
римові (звінка: така, тоб-то на позицію рими виноситься слово незначного семантичного навантаження); сюди-ж слід застосувати невдале використання в римах власних імен («Галю: жалю»; «червоні: Броні»). Поруч із вищезазначеними асонансами трапляються какофонічні збіги приголосних (цитоване «відра вщерть повні», або «зацвіте там мак весною, «десь сплять», аналогічний стик приголосних дає «цвіт таїн»), або приголосних і голосівок («закрито й я»), або hiatus голосівок («тобі, о осене»).

Формальне значення цих питань стверджується й незначною присутністю символістичної тематики (кохання в «Тоді, як тихий сон», «Єсть квіти», «В кімнаті милій»), Брюсовським «Демоном самоубийства» відгонить «Квітка-Синегуб», безперечно незграбніша в порівнянні до згаданого зразка; умовно-релігійну тематику (в плані скоріше стилістичної оздобы, а не повнозначної символіки) використовують «Полон» та «Як тоскно»: в першому творі «бог» фігурує з малої літери, в другому-ж «Брами Золоті», «Святі Овтарі»—з великої; чи є це свідомо залишений анахронізм, чи непослідовність коректи—

важко сказати. В згаданому «Полоні» намічено й відхід від символістичної тематики:

Обдував тебе великий бог,
Обдував тебе великий, добрий...

Взагалі-ж збірка «На березі Кастальському» справляє враження середнього творчого діапазону, не зважаючи на такі визнані зразки, як «На пасіці», або «Як вип'є келихи червоні».

В другій збірці («Земними дорогами») поруч із ствердженням відходу від попередньої тематики («Ляснем батогами шляхів» з імпульсом «в нікуди», або «Електричний кінь») подибуємо знову релігійну символіку («А душа Великоднем іскриться» з віршу «В кучерях моїх»), помітну навіть у присвяти «Пам'яті Гната Михайличенка», де маємо—

Вірили ми, що над чорними голготами
Зустріне нас привітний Ісус,
І потечуть величними строфами
Шляхи на Емаус...

Сюди-ж почасти можна застосувати й «Теплого Олексія», що дорівнюється до вищепозначених визнаних зразків, як «На пасіці» то-що.

Поруч із цим виразно домінує увага до моменту зовнішньої форми; подибуємо шукання ритмів (повзник «У кав'ярні»), рим (складне римування— «коліями: у полі ми», або використання різно наголошених компонентів, як «яблука: блукá», вона: схóвана»); матеріал до проблеми використання в римі власних імен дають «Ріки з асфальтовими берегами» («стéпом: фірми Шульц і Лéпе»); спробу римоїду (після наголосу) маємо в прикладі—óбрию: ко́брою».

Формальна домінанта часом спричиняється до штучної «тяжкодумної» тематики (прикладом можуть бути хоч-би згадані «Ріки з асфальтовими берегами»). «Шахову» композицію, де однакові лексичні компоненти фігурують в різних синтаксичних функціях, подибуємо у вірші «Сьогодні я убогий» (наведу II строфу):

І зрадив я «учора»,	Для мене квітне «завтра»
І зрадив я «сьогодні»,	На квітниках «сьогодні».

В ейдології помітна тенденція до органічного, послідовно-проведеного образу (II й III строфи «Тривоги»):

Небо нагинається до обрію,	В небеса повзе мій неспокій
Капає цілунками з синіх губ.	З кратерів серця гадам.
Шелестить моя тривога коброю	Чую далекі кроки
У барвах труб.	За сизим небесним садом.

Середній творчий діапазон властивий цій збірці, як і попередній; з'ясується це шляхом порівняння де-яких речей до аналогічних темою п'єс інших українських майстрів: «У кав'ярні» до «В кав'ярні пусто» М. Рильського, або «Mater dolorosa» до аналогічних речей П. Тичини. Порівняння ці не означають будь-якого підозріння що-до самостійності досягнень всіх позначених митців: тим-то свідомо залишається без розгляду хронологічний момент датування названих творів.

Як висновок, 2-га збірка не виявляє великої різниці (особливо в формальному моменті) при порівнянні з першою.

Зате третя збірка являє собою рішучий злам. Насамперед, це помітно в тематиці, де відбився космічний період лірики («Комунікація») з її реторикою; сюди-ж додаймо холодну інвективу («Поема зневаги»), що їй як і більшості інших речей, властивий схематизм думки, абстракція логічної схеми. В образах помітна тенденція «епатувати»; сюди слід віднести початок «Поєми зневаги»:

Важко травить	напихає шлунок
катаральний	гречаною кашею корисного.
шлунок історії	Тисячі літ,
каміння сучасності.	як життя хорує
Стоголоси ревучі	на хронічний закрєп.
гукають життя	Хто-ж вигадас.
на банкети,	таку рицину,
а воно,	од якої пронесло-б Всесвіт?
млявий кастрат,	

Єдиною позитивною рисою цього образу є його «установка» на органічність—риса, властива й іншим образам; цим вони й одрізняються од голого імажинізму; проте не можна не закинути їм надуманости, тяжкодумности:

У незмірно глибокий
Колодязь душі
сонце спустило золоте цебро і т. и.

Або:

Я запліднюю мову
Спермами сміливих образів і т. и

В зовнішній формі найхарактернішим моментом є поява верлібру («Царівна останнього», ствержена «сквозним» повтором—

Крицею думки
крешеться
креміль
Майбутнього).

Бувши великим прихильником цієї ритмічної форми в французькій, англійській та німецькій поезії, я часто безсилий схопити естетичне значення її в українській та російській поезії. Сподіваючися з часом обґрунтувати цю думку, поки-що скажу, що значно краще враження справляє ритміка «Прагнення» з її тенденцією до раціонального чергування наголошених і ненаголошених компонентів.

Поза тим маємо спробу евфонічної оздоби віршів («Весногук», що справляє подекуди враження учеництва, незграбної кострубатости).

Такий аспект має ця збірка, що одбиває футуристичний період у творчості поета.

Синтеза з позначених передумов намітилася почасти в «Байді». Правда поеми, чийм ім'ям названо всю збірку, цілком у стилі попередньої збірки: тут

та-ж формальна «деструкція», мішанина ритмів (верлібр. дольник, то-що), бюрлескний характер образів. Зате друга річ—«Україна»—з її чітким хорейним ритмом, в якому є щось спільного з «Дивний флот на сонці сяє», справляє враження. Третя річ—«Осінь»—є досить рельєфним пейзажем, що йому властива і насиченість поетичної мови, а подекуди й невимушеність вислову:

В біблійних теренах полян
Заплутались іржаві ниті,—
Сивизна ранньої блакити
І багреці жовтневих ран.

Збирайтесь, сміливі ловці!
Годуйте пси, лаштуйте зброю,—
Осінні звірі за горою
Заплуталися у сільці...

Значення цієї п'єси, як певного кроку в еволюції поета, стає ясным із її порівняння до п'єси, аналогічної темою з першої збірки («На золоті блакитная емаль»). Четверта річ—«Іней»—є (на початку) також пейзаж:

За білим маревом жагучий скрип возів—
Іржаві відгуки тернового терпіння...
А тут на травах, на гнучкій лозі
Розляла осінь вина білопінні.

Від пейзажу поет переходить до спогадів:

Цей день зажурений веде мене, як друга,
В сивизну тихих, в брязкіт збройних літ...

Це-ж одбивається в останніх рядках віршу, що є варіацією колового «повтора»:

За білим маревом стихає скрип возів,
Ущерть вантажених понівеченим тілом...
І мовчки я схиляюсь до лози,
До червінкових віт, покритих білим...

Два останніх вірші—яскравий доказ того, що справжня поезія не в бюрлеску, не в засобах епатації, бодай найверлібристичніших, а в щирій образності оздобленій твердою, хоча-б і канонічною, формою.

І це виводить поета з зазначених манівців на широкий шлях поезії.

Гр. Майфет.

П. ЛІСОВИЙ. МИКОЛА ЯРОШ (В ПОЛУМ'І РЕВОЛЮЦІЇ). Роман-хроніка. Книгоспілка. 1928. Стор. 230. Тир. 3000. Ціна 1 крб. 60 коп.

Перша спроба відомого автора численних нарисів з післяреволюційного побуту села, що друкувалися в газетах та виходили окремими книжками й завжди мали прихильну оцінку, дати більшу, художньо-синтетичну річ чимало таки не задовольняє. «Роман-хроніка»—так названо книжку. І коли-б автор справді залишився весь час у рямцях хроніки, то, мабуть, «Микола Ярош» був-би суцільнішим і художнішим твором, не так розчаровував-би. Але ж ні! П. Лісовий захотів ускладнити свій роман, композиційно наблизити його до пригодницького роману—і дістав поразку.

«Коли в першому розділі твору автор описує рушницю, що висить на стіні, то далі та рушниця мусить неодмінно випалити»,—так казав Чехов,

підкреслюючи, що в художньому творі не повинно бути нічого зайвого, нічого невмотивованого. П. Лісовий у першому-ж розділі «вішає на стіну рушницю», яка в дальшому йому тільки шкодить. «Рушниця» мусить випасти, але як? Цього П. Лісовий оригінально не спромігся показати, а натомість удався до трафаретів, що вже не раз було використано і в невисокої якості белетристичних творах, і в кепських кінофільмах з дешевими мелодраматичними ефектами.

Справді, навіщо було П. Лісовому вводити в роман дружину жандарма, поміщицю Ніну, давати їй до рук якийсь таємний пакет, що так і залишився «таємним» аж до кінця роману? Навіщо було колись, ще як Ніна була панночкою й жила в маєтку в батька, Миколі Ярошеві—селянинові-революціонерів, тікаючи від поліцаїв, потрапляти саме до неї в кімнату й тут «рятуватися»? Хіба-ж на те тільки, щоб далі в вирі революційної боротьби, коли гнів визискуваного селянства впав на голову поміщиків, а в тім числі й на голову поміщиці Ніни, революціонер Микола Ярош дістав нагоду «віддячити» й у свою чергу врятувати Ніну підчас розгрому її маєтку? Але-ж, як собі хочете, а це надто вже скидається на відомі ситуації з літератури гіршого гатунку.

Поза тим у романі П. Лісового є й позитивне. Це малюнки й епізоди революційної боротьби на селі. Коли П. Лісовий, не знаючи ні побуту, ні психології «героїв» і «героїнь», на зразок згадуваної Ніни, мусів був подавати їх за набридлим трафаретом літератури гіршого гатунку, то в змалюванні села й сільських типів він виявив усю свою спостережливість та знання, хоч і не спромігся піднятися на певний щабель художнього узагальнення. Тут П. Лісовий, власне кажучи, залишається поки-що тим самим автором цікавих нарисів, що їх читали ми в «Нетрях села» та в інших його окремих збірках.

Добре в «Миколі Ярошеві» подано настрої маси, що їх викликала революція:

«Село розворушувалося поволі. За царем не плакали, а навпаки казали:

— Дурному так і треба!..

— Продав Росію!.. Скільки людей через нього загинуло! Судить його за це треба!

..Ловили жадібно чутки. Про мир, про землю—питали. Зідхали батьки за синами, дивлячись на ниви, земля просила молодих, здорових рук...

— Воля!.. А що вона та воля нам дала? Як було, так і є!..»

Як бачимо, настрої села такі, що варто тільки попасти іскрі, щоб вибухло полум'я. Треба було організатора, щоб глухий пасивний протест перейшов у бурхливу акцію. Ось за такого організатора стає Микола Ярош, свій селянин, засланець, який повернувся з Сибіру, і

«...не гаючись, приступив, як він казав, до організації. Через два дні змотався (навіщо цей вульгаризм? А. Х.) до міста, привіз відозв, книжок, прокламаций. Збивав гурт вірних людей. Збори, поки не багато було людей, відбулись у нього на подвір'ї під гіллястою грушею. Потім взяли у волості кімнату і на дверях з'явився напис: «Селянська Спілка». Приходили селяни, розпитували і багато записувалося».

Далі й справді в хронікальній послідовності, порушуючи її хіба на те, щоб якось виправдати наявність у романі згадуваної Ніни, П. Лісовий ретельно, але стисло подає дальший розвиток подій: опір куркулівства, що



побачило собі загрозу в розбурканні свідомості бідноти, відбирання землі в панів, руйнування панських кубел, жах гетьманщини й німецької окупації, повстанський рух, повалення гетьманщини то-що. На тлі цих подій діє весь час у романі Микола Ярош, що поступово з невиразного революціонера-селянина виростає на певного своїх завдань більшовика. Власне ця постать і є єдиною цілком викінченою дієвою особою в романі. Вона й зв'язує окремі епізоди роману. Без того весь роман розсипався-б просто на ряд художніх нарисів. Решта дієвих осіб—це все епізодичні постаті, окреслені з більшою чи меншою виразністю. Спроба провести через увесь роман і поміщицю Ніну (чи-ж не свідчить про цей намір експозиція роману?), зазнала поразки. Вже з другої половини роману авторові нічого було з нею робити. А щоб якось таки розв'язатися з нею, П. Лісовий примушує її писати з еміграції наприкінці роману листа до Миколи Яроша й у цьому листі розповісти про її даліші пригоди.

Серед епізодичних постатей роману є, між иншим, декілька досить цікавих. Такий, приміром, крутий—«революційний діяч» Посвячений. Запоминаються окремі постаті повстанців, хоч відчувається схематичність у змалюванні негативних типів: куркулів, попа то-що, але загалом, у масі дістаємо вірну картину.

Роман «Микола Ярош» під другою назвою («В полум'ї революції») друкувався в Харківській робітничій газеті «Пролетар». Композиційні та інші вади роману, мабуть, впливають головне з того, що писався він до кожного чергового числа газети. Похапливість видно в романі на кожному кроці. Коли-б цей твір перед тим, як видавати окремою книжкою, П. Лісовий ґрунтовно переробив, то роман напевне набув-би більшої суцільності й художньої вартості.

А. Хуторян.

АНДРІЙ КЛОЧЧЯ. ШАХТАРСЬКЕ. Збірка оповідань. ВУСПП, ст. 85. Ціна 35 к. Тир. 3.000.

«Шахтарське»—перша невеличка збірка оповідань А. Клоччя. Складена вона з п'яти оповідань, що майже всі друкувались в нашій періодичній пресі.

Тематично збірка дуже одноманітна. Лише в першому оповіданні «На перехресті» сюжет взятий з героїчних недавно минулих подій нашої бурхливої епохи. Решта оповідань («Шахтарське», «Десять тисяч», «Вапняк», «На-117 сажні») — всі присвячені організації праці та робітничому побутові на фосфоритних копальнях.

Найцікавіше, що-до художньо-виправданої мотивації сюжету та емоційного напруження його, оповідання «На перехресті». Це героїчні сторінки з історії боротьби революційної й відданої справі пролетаріату частини української інтелігенції, що в перші-ж дні барикадних боїв недвозначно порвала з українськими національними партіями всіх відтінків, усвідомивши, що її життєвий шлях—це шлях боротьби пролетаріату.

Найвиразішими постатями на тлі цієї революційної групи, цих «перших хоробрих» за рішучу перемогу пролетаріату, були Гнат Михайличенко та Василь Чумака, що й полягли жертвами білої контр-розвідки. Оця підпільна діяльність Михайличенка й Чумака та люта розправа з ними, як «комуністами, та ще й українськими», і є основна сюжетна канва оповідання «На перехресті».

В цілому дія оповідання розгортається інтенсивним темпом, що збуджує певний інтерес у читача. Подибуємо вдалі імпресіоністичні «зарисовки» тривожних моментів міського життя за громадянської війни.

Але разом з тим оповідання має низку невмотивованих,—ні художньо, ні логічно,—моментів. Наприклад. У місті люте деникинська контр-розвідка. Славнозвісний тоді інженер Кирста робить своє чорне діло. Чумак у в'язниці. За Михайличенком стежать. Раптом постріли, рух, тривога. Михайличенко вискакує на вулицю, біжить... і єдина думка була—хутчій до «Ермітажу» (готель). Чого? Для якої мети? Чим це інтуїтивне прагнення автор умотивовує? Невідомо. «Заскочив у порожню гостиницю... Ще одна кімната. Вскочив, і по білих пелюстках паперів підбіг до столу. І зацікавився. На білому графленому папірці вирізьблювались літери: «Всіх комуністів перед відступом розстріляти. Генерал Драгомиров» (ст. 15).

Отже ось чого Михайличенко, революціонер, в цей найвідповідальніший момент, коли переможений ворог відступає, але остаточно удару ще не завдав, не міг віддати себе іншій, гідній своєї активної вдачі справі, а біг вулицею з невиразною думкою і планом,—це його тягнула якась підсвідома сила до цього папірця?! Але-ж яка логічна мотивація цього вчинку? Яка функція його в загальному розв'язку дії? Невже Михайличенко й без цього папірця не був цілком свідомий того, що могла зробити біла контр-розвідка з комуністами?

Отже епізод непродуманий і невмотивований. Надто також слабо подано масову сценку—грабунок крамниць на Євбазі (ст. 20).

В цілому-ж треба сказати, що цей інтересний сам із себе історичний факт Клоччя не типізував. Він передав його саме, як історичний факт, старанно зберігши навіть усі дійсні прізвища. Тим-то, здається нам, це, загалом не погане, оповідання стоїть на межі між історично-інформаційним нарисом та художньою новелою.

Решта оповідань, як ми вже згадували, має на меті висвітлити процес виробництва, побут робітників і їх участь у відбудові занедбаних копалень.

Основна група активних виробничників—це колишні герої громадянської війни. Типаж і тло, як бачить читач, надзвичайно вдячні й мало зачеплені й розроблені в нашій сучасній художній літературі. І інтерес тов. Клоччя до таких тем треба тільки вітати.

Але це ще не є запорука художньої інтерпретації того чи того факту. Це свідчить за правильне ідейно-громадське спрямування автора, але не за мистецьку вартість всього, що автор пише. Так справа стоїть з «виробничими» оповіданнями т. Клоччя. З них читач не зможе уявити (коли він, припустимо, не шахтар) справді захватну романтику нашого будівництва, повну героїчного ентузіазму, змагань, часткових поразок і конечних перемог. Це переважно репортаж, нотування того, що автор бачив, а то й просто уявляв собі. Немає типізування фактів, конденсації характерів і дії.

До того-ж ця нескладна розповідь у т. Клоччя пересипана замість художніх образів недодуманими способами.

Візьмімо кілька прикладів. Згадаймо хоч-би агітацію робітника Ткача на ст. 52 («Вапняк»), а також і самий результат цієї агітації на ст. 53, що його автор механічно приточив. Надто схематизований, прямолінійний тип Осаула («Вапняк»), а коли від спогадів він «розчулився»—«схилився на столик і п'яні сльози потьокками текли по обличчі й падали на рукав френчу».

А от образні вислови: «Швець хутко поліз до дірки (цеб-то в яму шахти— Г. К.), що раною була в землі» (ст. 29). «Хмарки диму з паротягу падали вниз, у хижачкі обійми хапали струнке жито і стиха лягали біля червоної спідниці гречки» (ст. 55).

Ми не можемо тут розводити теоретичних міркувань, що таке образ, як певний мистецький засіб художнього акцентування уваги читача на тому чи тому моменті, але мусимо сказати, що підкреслені вислови далекі від справжнього образу чи то метафори.

Отже збірка «Шахтарське» ще чималою мірою проба пера молодого автора, що потребує довгої й серйозної письменницької школи.

Гр. Костюк.

КОСТЬ КОТКО. СТО ГОДИН НА ДОБУ. Пролетарий. Тир. 5000, ст. 94.
ВАСИЛЬ ЧЕРВЯНСЬКИЙ. ЦАРІ ПРИРОДИ. Гуморески. Книгоспілка. 1928. Тир. 4000, ст. 100.

Ці дві збірки репрезентують собою дві одмінні течії в сучасній гумористиці. В одній (Чечвянського)—спрямовання на гумор вислову, на змалювання якихось психологічних рис сучасного міщанина. В другій—спрямовання на комізм ситуації, на змалювання конкретних фактів із життя нашого суспільства. Ми спробуємо довести, що друга збірка, де гумор утилітарніший, де кожний фейлетон написано з приводу факту—ця збірка являє собою вищий щабель розвитку нашого гумору, тим часом, як перша є не що інше, як переспів відомого рос. гумориста Зоценка.

Для цього ми розглянемо детально одне з характерних оповідань Чечвянського «Царі природи».

Способи гумору: 1) зниження стилю, шляхом специфікації вислову—«сиділи двое громадян, породи «совработник»... «в суботу ввечері, коли кожному чесному трудящому полагается по кодексу праці 42-хгодинний безперервний відпочинок»... 2) каламбурні прізвиська й назви установ—«трест центропудра», К. Делегаденко, А. Рукипрочський; 3) каламбурний вислів: «Я тебе спрашую контокорентно», «ти фізики не криви»; 4) стилізація жаргону—«я не яка-небудь пресмикающаяся гадюка, або тому подібний карась»—словом, усі примітивні ознаки комізму вислову.

Поза цим оповіданнячко побудовано так: названі герої сидять у пивній і розмовляють за прогрес. Один наводить такі докази позитивній ролі прогресу: раніше «по дахах для котів концерти влаштовувались, а тепер пожжалуста—гучномовець»... то-що.

Другий цю ролю заперечує: «ну який я цар, припустімо, природи, коли мене ніхто не боїться і обратно я всіх і всього боюсь» (далі йде перелік: зава, місцкома, головбуха, словом усіх). На цьому, власне на коротенькій репліці офіціянта про «на чай» та «слиняву антилігенцію» і кінчається оповіданнячко.

Теми інших оповідань: зачувши про наукову експертизу волосся, що встановлює батьківство аліментника, всі знайомі героя поголилися («Ну й часи...»); сварка пожильців будинку через kota («М'який характер»); іронічні вказівки, як рибу ловити («Про вудку, рибку і взагалі»), то-що, то-що, то-що...

Ми сподіваємося, що читач досить ясно відчув основні особливості гумору в Червянському: комізм вислову (залишаємо читачеві судити, чи дотепні ці

вислови, чи ні), що будується на досить примітивних, до того-ж—і це основне—на безпредметових каламбурах (пор. хоч-би Чечвянське «міро-ізданіє» й Вишневу «какість продукції»), безпредметове «загально-психологічне», так-би мовити, наставлення Чечвянського гумору, що йде безпосередньо від М. Зощенка. Цього буде досить, щоб зрозуміти, що мистецька вартість гумористики Чечвянського не вища за вартість пересічного анекдоту.

Є в Чечвянського й кілька творів іншого гатунку, але замало. Тим-то ми й перейдемо до збірки К. Котка, що проти збірки Чечвянського далеко цінкавіша.

Творчі засоби К. Котка детерміновані газетярською, фейлетоною працею автора. Основні ознаки фейлетону, то є спрямовання на конкретний факт. Коли факт цей характерний—фейлетон живе не тільки сьогодні в газеті й стає вже фактом літературним. Збірка фейлетонів К. Котка переросла «сьогодні» чергового № газети й стає перед нами, як збірка повноправних літературних творів.

Перше, ніж подавати загальну характеристику збірки К. Котка, ми розберемо одне його оповідання «День відповідального товариша».

Стилістичні способи тут дуже одмінні від тих, якими користується В. Чечвянський; зниження стилю тут відчувається переважно тільки як спосіб фіксувати, занотовувати події: «З повним одчаєм Відповідальний Товариш сів ув авто й сказав шоферові: На з'їзд»...

У всьому оповіданні є тільки одне каламбурне ім'я—Капебеус, та й те жовтеняти—отже, це пародія на теперішні нові імена, а не абсолютно неймовірне прізвище «Рукипрочський»,—нема й стилізації під жаргон. Але замість «безпредметового» спрямовання Чечвянського маємо тут наставлення на цілком конкретний факт, на певну хибу в нашому житті (перевантаженість відповідальних робітників одноманітними привітальними промовами), який виявлено й подано в прекрасній формі сюжетового оповідання, в формі комізму ситуацій: 1) В. Т. записав усі майбутні виступи до блок-ноту (аж 15!); 2) Син (Капебеус) вжив блок-нота на кораблики; 3) В. Т. їде навімання, поклавши на шофера; 4) Перший з'їзд привітав щасливо. Почавши вітати другий—помічає, що тут уже виступав; 5) Їде до редакції газети. Узняв список з'їздів, помічає, що на дві години припадає аж 5 з'їздів! 6) Тоді В. Т. каже по частині промови на кожному із з'їздів; 7) Скінчивши доповіді на 5 з'їздах, в автомобілі «старанно нотує в піднесеному на одному із з'їздів блокноті: «З'їзди на 27...».

Ми навмисне так детально розібрали побудову цього оповідання, щоб показати характерні риси збірки К. Котка. Інші оповідання так само побудовані за принципом функціональності, конкретності, за принципом точного й цілком певного спрямовання.

Отже, не вдаючися до аналізу жанрових якостей фейлетону, мусимо констатувати, що збірка К. Котка далеко цікавіша саме функціональним своїм характером. Тут гумор б'є в цілком певну точку, визначає негативні хиби в суспільстві, тим часом, як збірка В. Чечвянського, не будучи досить визначною, щоб піднятися до рівня «комедії звичаїв», залишається нічим іншим, як збіркою середньої дотепності анекдотів із життя міщан.

Ол. Полторацький.

ІВАН ЛАКИЗА. М. КОЦЮБИНСЬКИЙ. Популярний критико-біографічний нарис. ДВУ. К., 1928, ст. 61. Ціна 30 коп.

Ще задовго до ювілейної дати 25 квітня почали готуватися до «свят» Коцюбинського. Ні коло чого, справді, наші культурно-освітні організації не заходжувалися так останніми роками, як коло увічнення пам'яті Коцюбинського. І всі ці заходи обіцяли багато нового й цінного дати і для науки про М. Коцюбинського, і для поширення його творів серед ширших мас.

Що-ж ми маємо в наслідок цих заходів?

Може (та певно) десь робота і йде, але все-ж реальних наслідків ще не видно. (Не кажемо про Вінницю, де велася робота коло організації музею Коцюбинського й ин.). На могилі письменника в Чернігові—«обелиск» із дикту, який навряд чи достойть до весни 1929 р., а будинок Коцюбинського в Чернігові й далі руйнується. Видавництва не подбали випустити ні творів Коцюбинського, ні книжок про Коцюбинського, коли не рахувати продовжаного в ДВУ перевидання творів письменника під редакцією акад. С. Єфремова. Навіть журнали наші не дали більш-менш цінних статтів про Коцюбинського; знову таки, коли не згадувати статті А. Шамрая в «Критиці» № 4, яка вийшла більше, як через місяць по ювілеї. Я не кажу вже про нашу провінціальну пресу (газети), яка одбула цей день офіційними статтями, в яких часом такого про письменника понаписувано, що ще і ще раз треба просто кричати нашим видавництвам, щоб вони заходжувалися якось коло популяризації імени М. Коцюбинського.

Серед таких заходів найвідрадініше враження справляє книжка Ів. Лакизи, зазначена в заголовкові. Це, власне, єдиний поважний крок, єдина солідна згадка про письменника з нагоди його ювілею. Звичайно, автор був обмежений і розміром роботи і характером її (популярний нарис), і тому книжка ця не вичерпує всіх тих проблем, що з іменем цього письменника зв'язані, але проте вона вносить багато цінного для уточнення де-яких із цих проблем.

Найперше треба підкреслити, що автор знайшов цілком правильну лінію у визначенні значення Коцюбинського для нашої нової літератури, підкресливши неперейдену ще від нього майстерність і зазначивши величезну громадську цінність його творів.

Визначаючи характер за форми громадської й політичної роботи письменника, Ів. Лакиза цілком правильно підійшов до цього питання і, зваживши всі відомі до цього часу матеріали, не пішов найлегшою і найпривабливішою стежкою—зробити з Коцюбинського трохи не більшовика (тенденція властива багатьом нашим дослідникам, а особливо провінційній пресі). Справедливо визначивши величезну вагу Коцюбинського в боротьбі з державним ладом передреволюційної Росії, поступовість і радикалізм письменника, Ів. Лакиза проте далекий від того, щоб малювати Коцюбинського, як свідомого марксиста й активного революціонера. «М. Коцюбинський ніколи не був активним революціонером, він за все своє життя не брав активної участі в революційній боротьбі і не мав навіть сталого, цілком усвідомленого соціалістичного світогляду» (ст. 23).

Трохи менше уваги приділяє Ів. Лакиза характеристиці літературної творчості. Правда, це тема дуже широка, характеризувати імпресіоністичну манеру Коцюбинського—це значить визначити характер, форми, філософію і соціальне коріння цілої української літератури кінця XIX та початку XX сто-

літь. І, звичайно, така тема потребує монографічних студій, а не кількох сторінок популярного викладу.

Тому неминуче характеристика творчості Коцюбинського хвибує у Ів. Лакизи на схематизм, спрощена і не дає яскравого, опуклого образу письменника, але в межах популярного критичного нарису вона й не могла набрати ширших форм.

До огріхів самого автора (Ів. Лакизи) треба віднести фактичні помилки й де-які неясності у викладі, що дають неправдиве уявлення, і їх конче треба виправити в другому виданні. Напр., на 5 ст., пишучи про матір Коцюбинського, Ів. Лакиза каже: «Мати Коцюбинського справді була незвичайно чула жінка і мати, вона вирізнялася з того урядницького оточення, в якому увесь час перебувала сім'я Коцюбинських, і не дивно, що пам'ять про неї глибоко запала в душу письменникові». Але-ж відомо, що, по перше,—матір пережила самого письменника, а, по-друге,—вона увесь час жила при ньому, отже значить не тільки пам'ять про неї, а саму її бачив Коцюбинський що-дня.

Далі неправильно зазначено у Ів. Лакизи дату, коли почав писати М. Коцюбинський. На стор. 11 він пише: «писати, як письменник український, Коцюбинський почав тільки з 1880 року». Звідки цю дату взяв Ів. Лакиза—мені принаймні невідомо, а сам він її нічим не стверджує.

До таких-же ляпсусів треба віднести й переказ від Ів. Лакизи (на стор. 12) першого оповідання Коцюбинського «Андрій Соловейко», з якого Ів. Лакиза взяв власне одну з останніх сцен, а передає її, як зміст цілого твору.

Не доведено так само твердження Ів. Лакизи, що Коцюбинський десь у 80-х р.р. «не погано знав вже й де-які чужоземні мови». Бо наскільки відомо—не тільки в 80-х р.р., а навіть і до кінця днів своїх Коцюбинський з дитинства знав одну лише польську мову і жадною чужою не орудував.

Нарешті, неправильно зазначає автор дату смерті М. Коцюбинського, віднісши її на 25 квітня за старим стилем, бо саме це число (25) треба рахувати за новим стилем.

Ще скільки дрібніших огріхів можна-б зазначити в цій роботі, але це будуть лише окремі промахи, що не зменшать, проте, значення цієї книжки, як єдиної сумлінної спроби підсумувати відоме нам про Коцюбинського до перших ювілейних днів письменника в 1928 році.

А. Лебідь.

НОВІ УКРАЇНСЬКІ ПИСЬМЕННИКИ ЗА 1927 РІК.

Бібліографічний показчик.

- | | |
|---|---|
| Еллан, В. Поезії. З передмовою М. Хвильового. ДВУ. (Х.). 106 + 6 стр. | На 5-й рік. (Михайличенкові й Чумакові), пп. «Мол.». Х. № 1. Стр. 3. |
| Вогню-ж!.. п. 36. «Будуємо Дніпрелестан». Ул. Горелов. (Х). Стр. 145. | Ен, З. Віків минулих сива згряя. пп. «Гарт». Х. № 1. Стр. 60. |
| Десь грають хвилі у танку... пп. «Мол.» Х. № 1. Стр. 4. | Еп'к, Гр. Анкета, оп. Збірник «Нова Проза». Упорядк. О. Білецький. (Х). Стр. 57—80. |
| Землякам («нейтралістам»), з ранніх поезій. «Мол.». Х. № 12. Стр. 7. | В-осени, опов. «Вап.». Х. № 3. Стр. 100—127. |
| Маніфестація, пп. «КП». К. № 21. Стр. 3. | Єршов, Дм. Кублився вітер, п. «Ж. Р.». К. № 5. Стр. 151. |
| Молоді привіт (з маловідомих поезій). «Мол.». Х. № 1. Стр. 3. | Жигалко, С. Єдиний постріл, оп. Маса. К. 102+2 стр. |

- Намул, оп. «Ч. Ш.». Х. № 4. Стр. 63—77.
- Слід заячий, оп. «Вс.». Х. № 1—3. Стр. 2—5.
- Увірваний голос, пп. «Л. Г.». К. № 8. Стр. 3.
- Жилко, Юр. Беатриче, оп. «Пл.». Х. № 6. Стр. 4—7.
- Дніпрельстан, поезії в прозі. «Пл.». Х. № 5. Стр. 11.
- Кам'яна баба, уривок із поеми. «Вс.». Х. № 41. Стр. 13.
- Розкопки, п. Збірник 3-ій. «Плуг». (Х). Стр. 183.
- Жук, Мих. Прийшла зима, пп. ДВУ. О. 16+2 стр.
- Забіла, Н. Далекий край, пп. «Пл.». (Х). 32 стр.
- Повість про червоного звіря. ДВУ. (Х). 20 стр.
- Будівниче, пп. «Гарт». Х. № 8. Стр. 55.
- Далекий синій півночі... пп. «Пл.». Х. № 7. Стр. 15.
- Спіють черешні, пп. «Ж. й Р.». К. № 7—8. Стр. 3—4.
- Загорільський, К. На шляху до здоров'я, оп. «Наукова Думка». (Х). 64+1 стр.
- Загоруйко, П. В глузу ніч (див. Гринюк Н.).
- Пристріт, оп. ДВУ. К. 16 стр.
- Намисто, оп. «Н. Г.». Х. № 22. Стр. 13—18.
- Пакет, оп. «К. і П.». Х. № 12. Стр. 2—5.
- Раби, оп. «Вс.». Х. № 24. Стр. 10—14.
- Сизі тумани, оп. ж. «Гл.». К. № 13. Стр. 194—200.
- Сліпа помста, оп. «Н. Г.». Х. № 8. Стр. 16—19.
- Загул, Дм. Мотиви, збірка поезій, IV. (1923—1926). ДВУ. К. 182+2 стр.
- Геліополіс, пп. «Гарт». Х. № 6—7. Стр. 60—63.
- Дитирамб весні, п. Збірник «Західня Україна». К. Стр. 37—38.
- З-за буйних річок, п. Збірник «Західня Україна». (К). Стр. 34—35.
- Моя сердечна Україно..., п. Збірник «Західня Україна». (К.). Стр. 35—36.
- На селі, п. Збірник «Західня Україна». (К.). Стр. 39—40.
- Над морем, пп. «Пл.». Х. № 1. Стр. 17.
- Перед осінню, пп. Збірник «Плуг». (Х). № 3. Стр. 163—165.
- Різні мотиви, пп. «Ж. й Р.». К. № 1. Стр. 3.
- Сонце і серце, п. Збірник «Західня Україна». (К.). Стр. 38—39.
- Затонський, В. Лютий, уривки, пп. «Ч. Ш.». Х. № 2. Стр. 98—107.
- Зозуля, Ол. Напередодні, оп. «Зоря». Д. № 7. Стр. 7—13.
- Розумак, оп. «Зоря». Д. № 9. Стр. 12—16.
- Золін, О. (Френч). Таміла (п'еса). (Див. Збірка п'ес. Вип. II).
- Золотарьов, Ю. Лист американського президента, оп. «В.». Х. № 29. Стр. 4—5.
- Зорина, О. Там за лісом, пп. «Зоря». Д. № 4—5. Стр. 17.
- Зоря, Ю. Зашлаковані дні, пп. «Мол.». Х. № 8. Стр. 42.
- Катастрофа (уривок з пов. «Помста кочегара»), оп. ж. «Зоря». Д. Стр. 26—30.
- Мої пісні, пп. ж. «Зоря». Д. № 8. Стр. 5.
- Пісня про лопату, п. ж. «Мол.». Х. № 3. Стр. 35.
- Ранок. Сонце. День..., п. ж. «Мол.». Х. № 4. Стр. 35.
- Робкор поетові, п. ж. «Ч. Ш.». Х. № 11. Стр. 74—75.
- Розмова з паротягом (за Бальмонтом), п. ж. «Мол.». Х. № 4. Стр. 35.
- Йогансен, М. Нечиста сила, оп. ж. «Н. Г.». Х. № 3. Стр. 15+18—19.
- Панейренєя, п. ж. «Вап.». Х. № 1. Стр. 39.
- Похорон, п. ж. «Вап.». Х. № 1. Стр. 40.
- Іваницький, І. В жнива, п. ж. «Зоря». № 8. Стр. 7.
- Іванова, Т. Дитячий сміх, нар. ж. «Гл.». К. № 5. Стр. 76—77.
- Івченко, М. Лісові пасма, оп. ж. «Ж. й Р.». К. № 7—8. Стр. 9—48.
- Ірчан, М. Родина щіткарів, п'еса. Укр. Роб. Х. 118 стр.
- Американське місто, п. 36. «Західня Укр.». (К). 41—42 стр.
- Апостоли, оп. ж. «Зоря». Д. № 2. Стр. 3—11.
- Батько, оп. 36. «Зах. Укр.». (К). Стр. 120—133.
- Змовники, оп. 36. «Зах. Укр.». (К). Стр. 134—143.
- Лі-Юнк-Шан і Лі-Юнк-По, оп. 36. «Нова Проза», уп. О. Білецький. (Х). Стр. 110—117.
- Смерть Асуара, оп. ж. «Ч. Ш.». Х. № 6. Стр. 14—23.
- Казка, Аркадій. Журавлі, п. ж. «Н. Г.». Х. № 20. Стр. 22.
- Лист, п. ж. «Н. Г.». Х. № 22. Стр. 19.
- Стежечка, поема, ж. «Н. Г.». Х. № 13. Стр. 20—23.

- Капельгородський, П. Гей, не дивуйте... (Жовтневі гуморески). «Пл.». (Х). Стр. 30+2.
- Роздайсь, море! (та інші) гуморески. Пл. (Х). Стр. 30+2.
- Кардиналовська, Л. Діамант, оп. ж. «Вс.». Х. № 51. Стр. 2—5.
- Друг, оп. ж. «Вс.». Х. № 13. Стр. 10—11.
- Карик, М. Вітер, п. ж. «Культура і Побут». Х. № 25. Стр. 25.
- День, п. ж. «Культура Побут». Х. № 24. Стр. 1.
- Касянюк, С. Гаї та радіо. Ф. ж. «К. і П.». Х. № 7. Стр. 2—4.
- Качура, Яків. Без хліба, оп. Маса. К. Стр. 118+2.
- За десять «оре», оп. ж. «Ж. й Р.». К. № 9. Стр. 219—229.
- Мандрівка, оп. ж. «Гл.». К. № 16. Стр. 242—247.
- Хтодова родина, оп. ж. «Ж. й Р.». К. 1927, № 6. Стр. 310—321.
- Кічура, Мелетій. Анданте, п. 36. «Зах. Укр.». (К). Стр. 52—53.
- Відблиски криці, п. 36. «Зах. Укр.». (К.). Стр. 43—46.
- Дім відпочинку, п. «Зоря». Д. № 8. Стр. 2.
- Київ, п. 36. «З. У.». (К.). Стр. 50—52.
- Недавно ще жили... п. ж. «Зоря». Д. № 8. Стр. 2.
- Не раз приходиш ти до мене, п. ж. «Ч. Ш.». Х. № 9—10. Стр. 78.
- Скалки, п. 36. «З. У.». (К.). Стр. 46—50.
- Кириленко, І. Курси, пов. ДВУ. (Х). Стр. 124+4.
- Такти, п. Пл. (Х). Стр. 32.
- Курси, пов. ж. «Мол.». Х. № 3. Стр. 38—81.
- Сергій коваль, оповід. ж. «Гарт». Х. № 2—3. Стр. 38—50.
- Клоччя, Андрій. Вапняк, оп. ж. «Вс.». Х. № 23. Стр. 10—14.
- На 117 сажні, оп. Ж. «Мол.». Х. № 8. Стр. 43—54.
- Нотатки життя. Оп. Ж. «Зоря». Д. № 3. Стр. 3—11.
- Шахтарське. Оп. Ж. «Мол.». Х. № 2. Стр. 19—24.
- Ключник, Марко. А де-ж Біженець? Оп. Ж. «Н. Г.». Х. № 15—16. Стр. (16—17)+(20—21).
- Ко, Антоша. Головбухова борода. (Гум.) Пл. [П.]. Стр. 30+2.
- Лопанські раки. (Гум.). Пл. (П.). Стр. 32.
- Радіо-інвалід. (Гум.). Пл. (Х). Стр. 28. Стр. 28.
- Свиняче сальдо. (Гум.). Пл. (П.). Стр. 30+2.
- Комбінація. Оп. Ж. «Пл.». Х. № 2. Стр. 10—14.
- Миргородська пригода. Ф. Ж. «К. і П.». Х. № 37. Стр. 2.
- Некроло. (З нотаток колишнього білого емігранта). Гум. оп. Ж. «Вс.». Х. № 39. Стр. 2—5.
- Романоманія. Ф. Ж. «К. і П.». Х. № 38. Стр. 3.
- Слово з приводу п'ятиріччя «Плуга». Ж. «Пл.». Х. № 9. Стр. 60.
- Як поет Моторний на «Парнас» сховався. Ф. Ж. «К. і П.». Х. № 34. Стр. 5.
- Кобиллянська, О. Але господь молвить. Н. Ж. «Ч. Ш.». Х. № 12. Стр. 7—12.
- Мужик. Оп. Ж. «Зоря». Д. № 12. Стр. 2—3.
- Огривай, сонце... Н. Ж. «Плуж.». Х. № 9—10. Стр. 6—15.
- Сніться. (Военний акорд). Оп. Ж. «Зоря». Д. № 12. Стр. 3—5.
- Ковалевська, М. Співай. П. Ж. «Мол.». Х. № 9. Стр. 6.
- Коваленко, Гр. У сонячній країні. Оп. «Наукова Думка». Х. 48 стр.
- Коваленко, Я. Запахло свіжою травою. П. Ж. «Глобус». К. № 14. Стр. 213.
- Плавні. П. Ж. «Ч. Ш.». Х. № 1. Стр. 129.
- Ковальчук, М. В глузу ніч... (П.). Ж. «Мол.». Х. № 10. Стр. 10.
- Краю мій... (П.). Ж. «Пл.». Х. № 7. Стр. 14.
- Мати. П. Ж. «Пл.». Х. № 6. Стр. 39.
- Л. Первомайському. П. Ж. «Пл.». Х. № 7. Стр. 15.
- Там, де сосни, болота і синь. П. Ж. «Пл.». Х. № 2. Стр. 14.
- Козланюк, Петро. В селі. (Образок). 36. «З. У.». [К.]. Стр. 155—164.
- Шаслива думка. (Оп.). 3. «З. У.». [К.]. Стр. 37—41.
- Козоріс Михайло. Дві сили. Нар. «З. У.». К. 94+2 стр.
- Дві сили. (Оп.). 3. «З. У.». (К.). Стр. 103—108.
- Кара. (Оп.). 3. «З. У.». [К.]. Стр. 10—17.
- Людина з перспективою. Оповідання. Ж. «Глобус». К. № 6. Стр. 82—86.
- Під стовпом. (Ескіз). 36. 3-й «Плуг». [Х.]. Стр. 184—191.
- По кам'яній стежці. П. Ж. «Гарт». Х. № 6—7. Стр. 21—59.
- То був злодій. (Оп.). 36. «З. У.». [К.]. Стр. 109—119.
- Козуведе, А. Коротенький роман. (Гум. оп.). Ж. «Гл.». К. № 5. Стр. 80.

- Кокот, С. Листя, як зривки плакатів... П. Ж. «Гл.» К. № 23. Стр. 372.
- Коломієць, Павло. За снігопадом тань. П. Ж. «Ж. й Р.» К. № 4. Стр. 3.
- П. ж. «Ч. Ш.» Х. № 4. Ст. 30.
- П. ж. «Ч. Ш.» Х. № 5. Ст. 63—64.
- П. ж. «Ч. Ш.» Х. № 7—8. Ст. 41.
- Коляда, Гео. Futur exha. П.п. Автор М. Ст. 40+2.
- Шугають авта. (П.). ж. «Вап.» Х. № 2. Стр. 35—36.
- Комашкин, В. Орачі. П. ж. «Зоря». Д. № 4—5. Ст. 20.
- Кониський, А. Кат (Д. В. Марковичові). О. ж. «К. і П.» Х. № 5. Ст. 4—6.
- Конторин, О. Весна. П. ж. «Мол.» Х. № 4. Ст. 61.
- За вікном мерехтіли зірки... Поєз. ж. «Мол.» Х. № 3. Стр. 37.
- Я згадав твої очі—о, весно! П. ж. «Мол.» Х. № 4. Ст. 33.
- Копиленко, Олександр. Буйний хміль. (Та інші повісті). Вид. 2-е. ДВУ. (Х). Стр. 398+2.
- Леза. (Оп.). Укр. Роб. (Х). Стр. 32.
- Мати. Оп. (Вап.) (Х). Ст. 40+4.
- Дитина. (Оп.). 36. «Нова Проза». Уп. О. Білецький. (Х). Ст. 135—141.
- Мати. Оповід. ж. «Вап.» Х. № 2. Ст. 70—90.
- Юрко. (Оп.). 36. «Нова Проза». Уп. О. Білецький. (Х). Ст. 89—98.
- Корж, Ол. Славлю Травину. Поєз. ж. «Н. Ген.» Х. № 3. Ст. 16—17.
- Тини. П. ж. «Зоря». Д. № 1. Ст. 2.
- Корнійчук, Ол. Веселеньке. «Літ. Газ.» К. № 4. Ст. 1—2.
- Через кордон. Оп. «Мол.» Х. № 12. Ст. 9—34.
- Коршун, М. Лист. О. ж. «Н. Г.» Х. № 2. Стр. 9—18.
- Косинка, Гр. Політика. Оп. Маса. К. Ст. 93+3.
- Мати (Оп.). 36. «Нова Проза». Уп. О. Білецький. (Х). Ст. 142—169.
- Косяченко, Г. Віхоли. П.п. Маса. К. Ст. 64.
- Залізна кров. Збірка 2-а. (П.п.). ДВУ Х. Ст. 36.
- Блудний син. П. ж. «Ж. й Р.» К. № 9. Ст. 209—214.
- Блудний син. (Уривки з поеми). «Літ. Газ.» К. № 6. Ст. 3.
- В парку. П. ж. «Гл.» К. № 6. Ст. 96.
- Велика могила. Поєз. ж. «Гарт». Х. № 6—7. Ст. 91—94.
- Війна. П. ж. «Гл.» К. № 24. Ст. 391.
- День за муром поволи стиха... Поєз. «Л. Г.» К. № 12. Ст. 2.
- Забутий край. (П.). 36. «З. Ук.» (К). Ст. 29.
- Лист із Криму. П. ж. «Гл.» К. № 13. Ст. 193.
- Мати. П. ж. «Ч. Ш.» Х. № 2. Ст. 93—95.
- Місто на розі лихтарить... (П.). ж. «Ж. й Р.» К. № 2. Ст. 127.
- Південний край. П. «Л. Г.» К. № 5. Ст. 1.
- Птицями війни. П. «Л. Г.» К. № 7. Ст. 5.
- Схід сонця. П. «Л. Г.» К. № 16—17. Ст. 3.
- Труд. П. «Л. Г.» К. № 13. Ст. 2.
- Котко, Кость. Без штепселя. (Гум.). Пл. (Х). Ст. 31+1.
- Дивовижна пригода з гречкою. (2 гум. оп.). ДВУ. К. Ст. 16.
- Жест отамана Григор'єва. (Оп.). ДВУ. К. Ст. 16.
- Обличчям до спини. (Гум.). Пл. (Х). Ст. 32.
- Як воно там за кордонами... (Гум.). Чер. Перець. Х. Ст. 51.
- Коханський, Ів. Весняне. Поєз. ж. «Зоря». Д. № 6. Ст. 18.
- Ой, піді я в поле. П. ж. «Зоря». Д. № 4—5. Ст. 20.
- Прошай, матусю!.. П. ж. «Зоря». Д. № 9. Ст. 11.
- Коцюба, Гордій. Свято на буднях. (Оп.). Книгосп. К. Ст. 150+2.
- Вороги. Оповід. ж. «Вс.» Х. № 11. Ст. 2—5.
- На межі. (Оп.). 36. «Нова Проза». Уп. О. Білецький. (Х). Ст. 100—109.
- Пригода на воді. Оп. ж. «Вс.» Х. № 22. Ст. 2—5.
- Рада. Оповід. жур. «Вап.» Х. № 4. Ст. 96—109.
- Кошєвський, К. Будні. (П'єса). «36. п'єс». Вип. 1. (Х). Ст. 167—218.
- Кравченко, М.; Могила, Я. Перші хоробрі. (П'єса). «Збірка п'єс». Вип. II. (Х). Ст. 83—130.
- Краян, З. На порогах. П'єса на 3 дії. 36. «Будуємо Дніпрольстан». Ул. В. Горелов. (Х). Ст. 97.
- Л. О. Жабомिशодраківка. (Кіно-фантастика). «Л. Г.» К. № 4. Ст. 4.
- Лавр-Хутірний, М. В тумані день. (П.). ж. «Вс.» Х. № 33. Ст. 13.
- Гей, ти, степ мій розлогий... (П.). ж. «Зоря». Д. № 2. Ст. 2.
- На панелі золоті листки. П. ж. «Вс.» Х. № 45. Ст. 14.
- Лавренко, М. Дзвени, серце. П. ж. «Зоря». Д. № 7. Ст. 6.
- Імпровізація. П. ж. «Зоря». Д. № 9. Ст. 2.
- Лайн, Л. Інтелігент, екранізований роман. ж. «Н. Ген.» Х. № 1. Ст. 69—78. № 2. Ст. 63—76. № 3. Ст. 67—79.

- Лан, О. Братам на Захід. П. «Л. Г.». К. № 14. Ст. 1.
- Будівники. П. ж. «Гарт». Х. № 6—7. Ст. 109.
- З циклу «Назустріч сонцю», «Рік», «Квітневий дощик».
- «Зійшов овес». ж. «Гарт». Х. № 2—3. Ст. 15—16.
- Немає слів. П. ж. «Ж. й Р.». К. № 9. Ст. 207.
- Отави косять. П. ж. «Мол.». Х. № 5. Ст. 52.
- Поема. П. «Л. Г.». К. № 16—17. Ст. 1.
- Привіт тобі, літо! П. ж. «Ж. й Р.». К. № 78. Ст. 3.
- Сонце. П. ж. «Глобус». К. № 16. Ст. 253.
- Шпориші. П. ж. «Ч. Ш.». Х. № 12. Ст. 80.
- Ле, Іван. Юхим Кудря. Оп. ДВУ. К. Ст. 212—4.
- Ритми шахтюрки. Оп. В.У.С.П.П. (Х). Ст. 24.
- Камінний мірошник. Оп. ж. «Гарт». Х. № 6—7. Ст. 64—88.
- Льобисток та чемериця. Оп. ж. «Гл.». К. № 18. Ст. 274—279.
- Ритми шахтюрки. Оп. «Гарт». Х. № 1. Ст. 36—47; «Л. Г.». К. № 1. Ст. 5.
- На межі. (Фантазія). ж. «Зоря». Д. № 2. Ст. 12—13.
- На шляху. (Уривок). ж. «Ч. Ш.». Х. № 7—8. Ст. 75—106.
- Лебідь, М. В книгозбірні. Поез. ж. «Зоря». Д. № 9. Ст. 16.
- День синіє. П. ж. «Пл.». Х. № 7. Ст. 15.
- Із циклу «Пороги»: «Кодак», «Острів Перун», «Ненаситець». ж. «Пл.». Х. № 8. Ст. 3—4.
- Лебідь, Я. Антонович. Проза. ж. «Зоря». Д. № 10—11. Ст. 18—26.
- Йосип—шеф. Проза. ж. «Зоря». Д. № 8. Ст. 4—5.
- Ліберман, Д. Самум. П. ж. «Молодняк». Х. № 5. Ст. 51.
- Лісовий, П. В революцію. (Оп.). Книгоспівка. (К). Ст. 138+2.
- Лісовий Іван. «На хуторах близ Диканки». (Оп.). Збірка «По комсомольск. Нивах». П. Ст. 21—24.
- Ліщина. Перед'осінне. П. ж. «Пл.». Х. № 9—10. Ст. 33.
- Лисенко, Б. Гість. П. ж. «Н. Г.». Х. № 15—16. Ст. 15.
- Лисиченко, М. Адат. (Сторінка з записника). Проза. ж. «Зоря». Д. № 8. Ст. 6.
- Литвін, І. «Всіпять йому» (з часів громадянської війни на Україні). Оп. «К. і П.». Х. № 26. Ст. 2—4.
- Лоза, З. За хазяйство. (Бувальщи-на). Оп. ж. «К. і П.». Х. № 20. Ст. 2—5.
- Лопатинський, Ф. Козак Голота. (П'єса). Збірка п'єс. Вип. 1. (Х). Ст. 11—64.
- Луценко, Ів. Наші поверхи. П. ж. «Зоря». Д. № 8. Ст. 2.
- Степ. Уривок із поеми. П. ж. «Ч. Ш.». Х. № 4. Ст. 91—92.
- Любинська, О. Життя студенське. Нар. ж. «Гл.». К. № 4. Ст. 59—60.
- Любченко, Аркадій. Буремна путь. Оп. Вид. 2-е. ДВУ. (Х). Ст. 184.
- Дні юности. (Оп.). ДВУ. (Х). Ст. 64.
- «Нечистий». (Оп.). ДВУ. (К). Ст. 16.
- Незнані гості (уривок з роману «Книга радості»). ж. Вап.». Х. № 2. Ст. 94—110.
- Образа. Пов. ж. «Вап.». Х. № 4. Ст. 3—71.
- Зяма. (Оп.). Зб. «Нова Проза». Уп. О. Білецький. (Х). 1927. Ст. 49—56.
- Ляшенко, Д. Люблю я степ. Поез. ж. Н. Г.». Х. № 7. Ст. 19.
- Максимова віра. Нар. ж. «Пл.». ДВУ. Х. № 7. Ст. 14—17.
- Май-Дніпрович. Вирок. (Шкіц). Проза. жур. «Зоря». Д. № 9. Ст. 17—18.
- Дніпросонце. П. ж. «Пл.». Х. № 6. Ст. 12.
- З книги «Воскресші». (Уривок). Поез. ж. «Вс.». Х. № 17. Ст. 13.
- Залізна пісня. П. ж. «Зоря». Д. № 4—5. Ст. 2.
- Залізо й кров. (Према). П. ж. «Зоря». Д. № 7 (31). Ст. 1—6.
- Майстерня. П. ж. «Зоря». Д. № 6. Ст. 2.
- На праці. П. ж. «Зоря». Д. № 10—11. Ст. 3.
- Поема завтрього. П. ж. «Ч. Ш.». Х. № 4. Ст. 5—9.
- Санік. Проза ж. «Зоря». Д. № 10—11. Ст. 10—17.
- Сонячні трілі. П. ж. «Гарт». Х. № 2—3. Ст. 5.
- Старий шахтар. П. ж. «Зоря». Д. № 4—5. Ст. 2.
- Майданний, О. Вперед! Поез. ж. «Зоря». Д. № 10—11. Ст. 31.
- Наймичка. П. ж. «Зоря». Д. № 6. Ст. 16.
- Скинули. П. ж. «Служб.». Х. № 41. Ст. 7.
- Нейтральним. П. ж. «Сл.». Х. № 41. Ст. 12.
- Макароні, Пуччето. Молодня-кїда. Гум. п. ж. «Мл.». Х. № 3. Ст. 112—113.

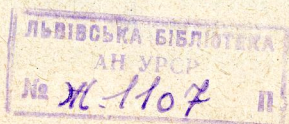
- Парнас. Гум. п. ж. «Мол.». Х. № 2. Ст. 85—86.
- Малицький, Хведір. Холмщина. П. 36. «Зах. Ук.». (К). Ст. 32.
- В косовицю. (П.). 36. «З. У.». (К). Ст. 55.
- Дніпрельстан. П. ж. «Зоря». Д. № 1. Ст. 1.
- Зеленій Буковині. П. ж. «Мол.». Х. № 3. Ст. 35.
- Липневий день... (П.). 36. «З. У.». (К). Ст. 54.
- Матері на Холмщину. (П.). 36. «З. У.». (К). Ст. 55—57.
- Мати. (П.). ж. «Ж. й Р.». К. № 4. Ст. 4.
- Мамонтов, Я. У тієї Катерини. Преса на 2 одміни. Інценізація поезії Т. Шевченка. Вид. 3-е. Рух. Х. Театр. біб-ка. Ст. 20.
- Чернець. Преса на 2 одміни. Інценізація поезії Т. Шевченка. Вид. 2-е. Рух. Х. 20 ст. Театр. біб-ка.
- Маньківський, В. По далеких закутках. Гум. ж. «Вс.». Х. № 9. Ст. 10.
- Марків, Іван. Подорож міноносців «Петровського» та «Незаможного» до Італії. (Уривки із щоденника комсофлотця). 36. «У блакитних хвилях». Ул. Горелов. Одеса. Ст. 65—73.
- Марков, С. «14». (Оп.). 36. «По комсомольських нивах». Полтава. Ст. 17—20.
- Маркін, Ів. Будем стежить. Поез. ж. «Н. Г.». Х. № 17. Ст. 22.
- Марфієвич, М. Микола Шугай. Поема. Мопр. Кі. Ст. 32.
- Мати. (П.). 36. «З. У.». (К). Ст. 58.
- Скитання. (П.). 36. «З. У.». (К). Ст. 59.
- Спомин. (П.). 36. «З. У.». (К). Ст. 36.
- Туга. (П.). 36. «З. У.». (К). Ст. 59.
- Масенко, Терень. Степова мідь. П.п. ДВУ. (Х). Ст. 38+2.
- Весна. (П.). ж. «Ч. Ш.». Х. № 5. Ст. 65.
- Дві поезії: «Штрихи», «Журавлі». ж. «Мол.». Х. № 4. Ст. 34.
- Із циклу «Лірика моря». П. ж. «Мол.». Х. № 10. Ст. 6.
- Море. П. «Л. Г.». К. № 6. Ст. 4.
- Лірика моря. П. ж. «Мол.». Х. № 9. Ст. 3.
- Полустанок. П. ж. «Ч. Ш.». Х. № 9—10. Ст. 56.
- Раби океану. П. ж. «Мол.». Х. № 9. Ст. 4.
- Шосе над морем. П. ж. «Ч. Ш.». Х. № 11. Ст. 80—81.
- Я ходив на золотаві роси. Поез. ж. «Мол.». Х. № 1. Ст. 4.
- Матвієнко, Овчаренко, Муринець та інші. Опелися. Комедія на 3 дії. Рух. Х. Ст. 50+1. Театр. біб-ка.
- Матвійчук, Мик. Гукни в гудок—високо, лунко. П. ж. «Мол.». Х. № 6—7. Ст. 39.
- Матяш, В. В моїй уяві. Поез. ж. «Зоря». Д. № 6. Ст. 20.
- Дні весняні. П. ж. «Н. Г.». Х. № 8. Ст. 19.
- Мацієвич, Я. На відпочинку. (Нар.). ж. «Зоря». Д. № 9. Ст. 9—11.
- Мережаний, Юрко. Кров. (Оп.). 36. «З. У.». (К). Ст. 42—47.
- Моя кантата. (П.). 36. «З. У.». (К). Ст. 60.
- Метеорний, Ол. Агітатори. Освітнянські гуморески. «Пл.». (Х). Ст. 30+2.
- Лист за кордон. (Ф.). 36. Подарунок «Селян. Харківщини». (Х). Ст. 13—14.
- Розумно розмірковував. (Гум.). 36. Подарунок «Селянина Харківщини». (Х). Ст. 20—22.
- Мізюнь, Г. Сила на силу. Преса на 3 дії з кооперативного життя. Книгоспілка. (Х). Ст. 52. Театр. біб-ка.
- Мінько, Микола. Кімната бородача Чижика. Оп. ж. «Ч. Ш.». Х. № 9—10. Ст. 41—54.
- Манівцями. Пов. ж. «Ч. Ш.». Х. № 2. Ст. 6—59.
- Мидловський, Лев. Промовить чорнозем. (Етюд). 36. «З. У.». (К). Ст. 28.
- Мик, М. Весняний напій. П. ж. «Зоря». Д. № 4—5. Ст. 17.
- Градовиця. П. ж. «Пл.». Х. № 8. Ст. 27.
- Ранок. П. ж. «Пл.». Х. № 11—12. Ст. 52.
- Такі знесилені рядки листа. Поез. ж. «Пл.». Х. № 8. Ст. 27.
- Микитенко, І. Брати. Оп. ВУСПП. Х. Ст. 46.
- Вогні. Поема. ДВУ. (Х). Ст. 54+2.
- Іду. Преса на 4 дії (5 картин). Маса. К. Ст. 114+2.
- Антонів огонь. Оп. ж. «Ж. й Р.». К. № 1. Ст. 35—38.
- Брати. Оповід. ж. «Гарт». Х. № 1. Ст. 11—33.
- Епохи. (Тарасові Шевченку). ж. «Ж. й Рев.». К. № 3. Ст. 256—259.
- Крізь марева боїв. П. ж. «Вс.». Х. № 52. Ст. 7.
- Нуник. (Оп.). 36. «Нова Проза». Ул. О. Білецький. (Х). Ст. 219—228.
- Шинка. Оп. ж. «Ч. Ш.». Х. № 1. Ст. 111—124.
- Мінько, Василь. «Власть на місцях». (Щоденник товариша Юхна-Пролетарського). «Пл.». (Х). Ст. 32.

- Пастушкові пригоди. П'єса для дитячого театру на три дії. ДВУ. (О.). Ст. 40.
- Аліма. Оп. ж. «Пл.». Х. № 11—12. Ст. 45—52.
- «Власть на місяцях». (Щоденник товариша Юхна-Пролетарського). 3б. 3-й. «Плуг». (Х). Ст. 52—89.
- Дарунок п'яної ночі. Оп. ж. «Н. Г.». Х. № 17. Ст. (15) + (18—22).
- Її усмішка. Оп. ж. «Вс.». Х. № 43. Ст. 4—6.
- Поміж двох станцій. (Оп. команду авіозагону). ж. «Пл.». Х. № 9. Ст. 3—7.
- Swa № 2. (Оповідання з часів горожанської війни). ж. «К. і П.». Х. № 10. Ст. 2—5.
- Мирошніченко, І. Трудовий день молодого шахтаря. Нар. ж. «Мол.». Х. Ст. 76—80.
- Мисик, В. Баба. П. ж. «Ч. Ш.». Х. № 3. Ст. 41—44.
- Йде потяг. (Пл.). 3б. 3. «Плуг». (Х). Ст. 50—51.
- Ленін. П. ж. «Вап.». Х. № 2. Ст. 35.
- Рипить пароплав. П. ж. «Мол.». Х. № 9. Ст. 13.
- Сай. П. ж. «Пл.». Х. № 7. Ст. 15.
- Ти прекрасна, юносте. П. ж. «Ж. й Р.». К. № 9. Ст. 207.
- Улешпінгел співає півнем. (Уривок із поеми). ж. «Плуж.». Х. № 11—12. Ст. 43—44.
- Михальченко, Ф. З минулого. (П.). ж. «Н. Г.». Х. № 22. Ст. 14.
- Михальчук, П. Чортотте павутиння. Оп. «Гл.». К. № 3. Ст. 34—40.
- Могила, Я. Див. Кравченко М.; Могила Я.
- Могилянська, Л. Вітер весняний співає. П. ж. «Вс.». Х. № 22. Ст. 11.
- Дні летять. П. ж. «Вс.». Х. № 35. Ст. 15.
- Колискова. ж. «Ж. й Р.». К. № 2. Ст. 128.
- Муринець, В. Опелися. Комедія на 3 дії. (Дивись: Матвієнко та інші).
- По ревізії. (П'єса на 3 дії). Вид. 2-е. ДВУ. (Х). Ст. 32. Театр. біб-ка.
- Мусіяк, С. Горобині ночі. Оповід. ж. «Зоря». Д. № 6. Ст. 3—16.
- М'якота, Є. Над Дніпром. Оповід. ж. «Вс.». Х. № 26. Ст. 2—5.
- Зустріч. Оповід. ж. «Вс.». Х. № 10. Ст. 2—4.
- Під димарями. Оп. ж. «Вс.». Х. № 42. Ст. 2—7.
- Пораша. П. ж. «Вс.». Х. № 4—5. Ст. 4.
- Нарушевич, М. Момент. Поез. «Пл.». Х. № 6. Ст. 12.
- Фазул. Ескіз до поеми ж. «Пл.». Х. № 11—12. Ст. 24—25.
- Недоля, Ю. Шахтарський гість. (П'єса). Збірка п'єс. Вип. 1. (Х). Ст. 75—126.
- Нефелін, В. а. З глибини. (Етюд). 3б. 3-й. «Пл.». (Х). Ст. 166—182.
- Земля розвітає. (Оп.). ж. «К. і П.». Х. 1927. № 16. Ст. 2—3.
- Печалі. П. ж. «Пл.». Х. № 4. Ст. 15.
- Нечаївська, Віра. Конкретні поезії. жур. «Черв. Ш.». Х. № 7—8. Ст. 107—108.
- Ніценко, Д. М. Пісня заводу, поезії. ж. «Зоря». Д. № 6. Ст. 2.
- Новіков, Г. Індус Артемія Скибка (по донбасівських закутках). Ф. ж. «К. і П.». Х. № 6. Ст. 2—4.
- Носач, А. Піски білі, комсомольцями переможені. (Оп.). 3б. «По комсомольських нивах». П. Ст. 6—11.
- Обідний, А. Незабутні днями. (Зі спогадів секретаря комсомольського осередку). ж. «Мол.». Х. № 4. Ст. 56—61.
- Овчаренко. Опелися. Комедія на 3 дії. (Див.: Матвієнко та інші).
- Одинець, Гаврило. Казка про чудака Якова, що дурив та не всякого. ж. «Пл.». Х. Ст. 23+1.
- Казка про чудака Якова, що дурив та не всякого. 2-е вид. ж. «Пл.». Х. Ст. 23+1.
- Озерний, Т. До моря лист. Гум. П. ж. «Мол.». Х. № 5. Ст. 897.
- Оленич-Гнененко, П. Йоська. Оп. Рух. (Х). Ст. 17.
- Олійник, А. Будують семирічку на майдані. П. ж. «Мол.». Х. № 6. Ст. 38.
- Зажурився дід мій сивоусий. Поез. ж. «Мол.». Х. № 10. Ст. 7.
- Комсомолка. П. ж. «Ч. Ш.». Х. № 4. Ст. 80.
- Онищенко, М. Вже близько час. П. ж. «Зоря». Д. № 4—5. Ст. 3.
- Кузня. П. ж. «Зоря». Д. № 4—5. Ст. 3.
- Орися, Т. В передостаннє позичуло місто... П. ж. «Мол.». Х. № 5. Ст. 32.
- Коли весніє — мудро мислить місто. П. ж. «Мол.». Х. № 4. Ст. 32.
- Спогад. (З книги «Протуберанці серця»). П. ж. «Мол.». Х. № 10. Ст. 8.
- Орлівна, Г. Емігранти. Пов. ж. «Ч. Ш.». Х. № 7—8. Ст. 42—70; № 9—10. Ст. 6—39.
- Машинка. Оп. ж. «Гл.». К. № 20. Ст. 306—310.
- Пані. Оп. Ж. «Н. Г.». Х. № 9. Стр. 13—21.
- Скарб діда Якова. Оп. Ж. «Вс.». Х. № 32. Стр. 2—7.
- Осадчий, Т. По цензурних шлам-

- баумах. Оп. Ж. «Пл.». Х. № 5. Стр. 13—15.
- Осинський, О. На руїнах минулого. П'єса. «Збірка п'єс». Вип. II. (Х). Стр. 137—166.
- Осьмачка, Т. Дорогому Н. Н. П. Ж. «Ж. й Р.». К. № 9. Стр. 208.
- Жарт. П. Ж. «Ж. й Р.». К. № 6. Стр. 287—289.
- Не можу пригадати... П. Ж. «Гл.». К. № 19. Стр. 304.
- Міщани. Поема. Ж. «Ж. й Р.». К. № 12. Стр. 195—202.
- Охріменко, В. Ганька. Оп. Ж. «Гл.». К. № 7. Стр. 98—103.
- Євбаз у фотографа. Нар. Ж. «Гл.». К. № 24. Стр. 390—391.
- Історія хвороби. Оп. Ж. «Гл.». К. № 2. Стр. 33.
- Осінь іде. Нар. Ж. «Гл.». К. № 20. Стр. 311—313.
- Очерет. На вірному шляху. Оп. Збірка «По комсомольських нивах». П. Стр. 29—32.
- П—кій, Л. Гордієнко, Дмитро. (Дружній шарж). П. Ж. «Мол.». Х. № 2. Стр. 90.
- Марко Кожушний. (Дружній шарж). П. Ж. «Мол.». Х. № 2. Стр. 89.
- Петро Голота. Гуморист. п. Ж. «Мол.». Х. № 1. Стр. 96.
- Павловський, Б. Гей, зубок мій. П. Ж. «Мол.». Х. № 11. Стр. 8.
- Три удари. П. Ж. «Мол.». Х. № 11. Стр. 8.
- Павлюк, Антін. Весна. П. Ж. «Мол.». Х. № 9. Стр. 11—12.
- Вогонь. П. Ж. «Пл.». Х. № 8. Стр. 15.
- Інтерновані. (П.). Зб. «З. У.». (К). Стр. 61—62.
- Прокляття. (П.). Зб. «З. У.». (К). Стр. 61.
- Прості вірші. Ж. «Мол.». Х. № 8. Стр. 3—5.
- Палений, П. Буря в степу. П. Ж. «Н. Г.». Х. № 18. Стр. 15.
- Вулиця. П. Ж. «Сл.». Х. № 41. Стр. 11.
- Жовтнева річниця. П. Ж. «Сл.». Х. № 41. Стр. 6—7.
- Ідеальний. П. Ж. «Сл.». Х. № 40. Стр. 8.
- Паліївець, Ів. Товаришка—гармонія. Нар. Ж. «Мол.». Х. № 2. Стр. 81—83.
- Панів, Андрій. Вечірні тіні. П. Пл. (Х). Стр. 63+1.
- Дніпрельстан. (П.). Зб. «Будуємо Дніпрельстан». Ул. Горелов. (Х). Стр. 149—150.
- Небо ясне, синє й гаряче... (П.). Зб. 3-й «Плуг». (Х). Стр. 229.
- Панч, Петро. 1) Солом'яний дим. Оп. Вид. 2-е. ДВУ. (Одеса). Стр. 160+2.
- 2) Без козира. Оп. Ж. «Ч. Ш.». Х. № 1. Стр. 62—105.
- Дипломатична місія. Уривок з повісті «Голубі ешелони». Ж. «Вс.». Х. № 45. Стр. 26—32.
- Дороговказ. (Оп.). Зб. «Нова Проза». Уп. О. Білецький. (Х). Стр. 33—48.
- Повість наших днів. Ж. «Вап.». Х. № 3. Стр. 3—41.
- Панченко, М. Коліївщина. (Повстання Максима Залізняка). П'єса на п'ять дій (дев'ять картин) з епілогом. ДВУ. (Х). Стр. 03+1.
- Пахаревський, Л. Манускрипт Луки Щербатого. Оп. Ж. «Гл.». К. № 14. Стр. 210—213.
- Первомайський Леонід. День новий. Оп. Пл. Х. Стр. 30+2.
- Земля обітована. (Оп.). ДВУ. (Х). Стр. 106+2.
- Комса. Оп. Пл. (П). Стр. 30+1.
- Вересень. П. Ж. «Пл.». Х. № 9—10. Стр. 5.
- Галичині. П. Ж. «Мол.». Х. № 11. Стр. 8.
- Електричні вогні на путях... П. Ж. «Мол.». Х. № 9. Стр. 32.
- З гори без тормаз. П. Ж. «Гарт». Х. № 2—3. Стр. 30.
- Земля обітована. Оп. Ж. «Мол.». Х. № 1. Стр. 11—35; № 2. Стр. 3—18.
- З подорожі. П. Ж. «Мол.». Х. № 9. Стр. 14.
- З подорожі. (Настрої). П. Ж. «Пл.». Х. № 7. Стр. 13.
- З циклу «Холодна гора». П. Ж. «Пл.». Х. № 7. Стр. 27.
- Клени над ставом. П. Ж. «Зоря». Д. № 9. Стр. 18.
- Кочегари. П. Ж. «Мол.». Х. № 9. Стр. 14.
- На холодній горі. Фрагменти. Ж. «Мол.». Х. № 10. Стр. 23—32.
- Пісня про звичайне. П. Ж. «Мол.». Х. № 11. Стр. 35—38.
- Плями на сонці. Оп. Ж. «Мол.». Х. № 5. Стр. 33—50. № 6—7. Стр. 55—81.
- Розставання. Поезії. Ж. «Гарт». Х. № 2—3. Стр. 30.
- Стрічні потяги. П. Ж. «Мол.». Х. № 10. Стр. 6.
- Тріолет. Поезії. Ж. «Пл.». Х. № 9—10. Стр. 5.
- Хвороба після одужання. Оп. Ж. «Гарт». Х. № 1. Стр. 50—58.
- Перелісна, К. Одарка. Оп. Рух. Х. Стр. 48.
- Перемога, Микита. Лист з осередку. (Оп.). Збірка «По комсомольських нивах». П. Стр. 36—40.

- Підкова, Ів. Кислиці. Гум. «Пл.». (Х). Стр. 30+2.
- Підмогильний, В. Проблема хліба. Оп. Маса. К. Стр. 218+2.
- Піонтек, Л. Тихим дисонансом. П. ДВУ. (Х). Стр. 22+2.
- «Норе Cottage». (Уривок з повісті). Ж. «Ч. Ш.». Х. № 6. Стр. 47—50.
- Мистецтво бути невидимим. (Уривок із повісті «Норе Cottage»). Ж. «Гарт». Х. № 2—3. Стр. 52—57.
- Мое сьогоднішнє. П. Ж. «Гарт». Х. № 8. Стр. 46.
- Швидче—останній стьожок! П. Ж. «Гарт». Х. № 1. Стр. 48.
- Пилипенко, С. Байки. Укр. Робітник. Х. Стр. 70+2.
- Кара. Чотири оп. Рух. (Х). Стр. 62+2.
- Любовні пригоди. П'ять опов. Пл. (Х). Стр. 30+2.
- Під Черніговом. Три оп. ДВУ. (Х). Стр. 44+4.
- Рівність. Байка. ДВУ. К. Стр. 16.
- Джон-Вільям Петерсон. Оп. Ж. «К. і П.». Х. № 1. Стр. 1.
- Друзі дітей. Оп. Ж. «Вс.». Х. № 27. Стр. 6—7.
- Дума про джуру. П. Ж. «Пл.». Х. № 11—12. Стр. 42.
- Кара. Оп. Ж. «К. і П.». Х. № 11. Стр. 2—6.
- Любовні пригоди. (Оп.). Ж. «Ж. й Р.». К. № 2. Стр. 140—144.
- На хіднику. (Оп.). Ж. «Пл.». Х. № 9. Стр. 18—22.
- Поворот. (Оп.). 3б. 3-й. Ж. «Плуг». (Х). Стр. 254—260.
- П'явки. Баечка. Ж. «Н. Г.». Х. № 22. Стр. 19.
- Плискунівський, Гр. Дев'ять років. П. Ж. «Н. Г.». Х. № 4. Стр. 1.
- Жовтневі лави. П. Ж. «Вс.». Х. № 47. Стр. 15.
- Осінь. П. Ж. «Вс.». Х. № 44. Стр. 7.
- Пісня осіння. П. Ж. «Плуж.». Х. № 9—10. Стр. 24.
- Привіт полям. П. Ж. «К. і П.». Х. № 46. Стр. 1.
- Цвілі лани. Ж. «Ч. Ш.». Х. № 3. Стр. 67.
- Плужник, Євген. Рання осінь. П. Маса. К. Стр. 60+4.
- Дивлюсь на все спокійними очима... (П.). Ж. «Ж. й Р.». К. № 2. Стр. 127.
- Передчуттям спокою і нудьги... П. Ж. «Ж. й Р.». К. № 1. Стр. 3.
- Уже вечірні довшать розмови... П. Ж. «Ж. й Р.». К. № 1. Стр. 3.
- Що день все глибшає свідомість... П. Ж. «Ж. й Р.». К. № 2. Стр. 128.
- Я тепер спокійний за майбутнє. (П.). Ж. «Гл.». К. № 7. Стр. 113.
- Погожий. І. На могилі Т. Г. Шевченка. (З подорожі). Ж. «К. і П.». Х. № 7. Стр. 4—5.
- Поліщук, Валеріян. Геніяльні кристали. П. Маса. К. Стр. 70+2.
- Козуб ягід. Оп., афоризми, бризки мислі й творчості, стежки думок і алегорії людини, яку життя приперчило. ДВУ. (Х). Стр. 164+4.
- Металевий тембр. Поезії індустріальної доби. Автор. Золотоноша. Стр. 60+4.
- Остання війна. Збірка військових поезій. ДВУ. (Х). Стр. 38+2.
- Екран віків. П. Ж. «Гарт». Х. № 1. Стр. 9.
- Матерія (ліричний цикл). П. Ж. «Ч. Ш.». Х. № 6. Стр. 5—8.
- Муки Прометея. (Драматичний етюд). Ж. «Ж. й Р.». К. № 2. Стр. 129—131.
- Папанок. (П.). 3б. «Безпритульні». Х. Стр. 62—63.
- Подих стихії. П. Ж. «Ч. Ш.». Х. № 1. Стр. 56—61.
- Східне. П. Ж. «Гл.». К. № 8. Стр. 124.
- Поліщук, Кл. «Диверзанти». Оп. Ж. «Н. Г.». Х. № 2. Стр. 16—22.
- Обидва однакові. Оп. Ж. «Гл.». К. № 19. Стр. 290—295.
- Остання з роду Засульських. Оп. Ж. «Гл.». К. № 5. Стр. 66—72.
- Старопольський медок. Оп. Ж. «Н. Г.». Х. № 14. Стр. (14—15)+18.
- Полонник, Кость. Навздогін за долею. Кіно сценарій на сім частин за повістю М. Коцюбинського «Дорогою ціною». Пл. (Х). Стр. 30+2.
- Зажинки епохи. Уривок із кіно-сценарія. Ж. «Мол.». Х. № 8. Стр. 26—34.
- Навздогін за долею. (Кіно-сценарій на 7 частин за повістю М. Коцюбинського «Дорогою ціною»). 3б. 3-й «Плуг». (Х). Стр. 443—472.
- Попільнюх, Р. В борах. П. Ж. «Н. Г.». Х. № 24. Стр. 21.
- Пригара, М. Криця. П. Ж. «Гл.». К. № 21. Стр. 344.
- Пройдисвіт, Іван. Перемогли. П'єса на 3 дії з сучасного життя на селі. ДВУ. (Х). Стр. 62+2. Театр. бібліотека.
- Проскурівна, М. «Святий дух». Оповідання. Ж. «Гл.». К. № 10. Стр. 146—148.
- Пряжка, Р. Передвесінне. П. Ж. «Мол.». Х. № 4. Стр. 36.
- (Далі буде).

Редакційна колегія: І. ЛАКИЗА (головн. ред.), В. ПІДМОГИЛЬНИЙ, М. ТЕРЕЩЕНКО.



Зміст.

	Стор.
В. Сосюра. Сад	3
І. Микитенко. Торт	4
П. Филипович. Гурзуф	17
Б. Антоненко-Давидович. Печатка	18
О. Лан. Буде	51
Я. Лебідь. Весельчанські будні	52
М. Рильський. Сашко	65
Ш. Андерсон. Усі враз	72
М. Богданович. Межі. Сонет	96
Б. Якубський. Творчий шлях поета	97
Я. Савченко. Вертер із партійним квитком	109
М. Драй-Хмара. Поет білоруського відродження	119
Г. Майфет. Критик цивілізації	127
В. Хмурий. Анатоль Петрицький	141
Я. Юрмас. До біографії М. Д. Леонтовича	161
Нотатки: О. Озеров. Журнал „Кіно“	173
І. Миронець. Трагічна постать	177
Бібліографія: І. Котляревський—Енеїда. П. Филипович (184). Га-	
лицька та буковинська поезія ХІХ віку. Р. Заклинський (187).	
О. Слісаренко — Байда. Гр. Майфет (188). П. Лісовий—Микола	
Ярош (В полум'ї революції). А. Хуторян (192). Андрій Ключчя—	
Шахтарське. Гр. Костюк (194). Кость Котко—Сто годин на добу.	
Василь Чечвянський—Царі природи. Ол. Полторацький (196).	
Нові укр. письменники за 1927 рік	

З цим числом річним передплатникам журналу розсилається окремою бандеролею безплатний додаток—„АЛЬБОМ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ“.

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

ЩОМІСЯЧНИК ЛІВОЇ ФОРМАЦІЇ МИСТЕЦТВ „НОВА ГЕНЕРАЦІЯ“

За редакцією Михайла Семенка.

Умови передплати: На рік 7 крб., на 6 міс. 3 крб. 75 к., на 3 міс. 2 крб., на 1 міс. 70 к. Окреме число—75 к.

НАУКОВИЙ ДВОХМІСЯЧНИК УКРАЇНОЗНАВСТВА

„У К Р А І Н А“

Орган Історичної Секції Української Академії Наук, під редакцією акад. Михайла Грушевського.

Умови передплати: На рік 8 крб., 6 місяців 4 крб. 25 коп. Окреме число 2 крб. 25 коп.

3-х МІСЯЧНИЙ ЖУРНАЛ

„П РА П О Р М А Р К С И З М У“

ОРГАН УКРАЇНСЬКОГО ІНСТИТУТУ МАРКСИЗМУ.

Журнал редагує колегія: М. Скрипник, М. Попов, В. Юринець, М. Яворський, Г. Рохіян.

Адреса редакції: м. Харків, вул. Дзержинського Ч. 21-б.

Умова передплати: На рік 8 крб., на 6 місяців 4 крб. 50 коп. Окреме число 2 крб. 50 коп.

2-х МЕСЯЧНИЙ ЖУРНАЛ

„Л Е Т О П И С Ь Р Е В О Л Ю Ц И И“

ОРГАН ИСПАРТА УКРАЇНИ.

Адрес редакції: Харків, ул. Свободной Академии, 4.

Условия по подписке: На год 8 руб., на 6 мес. 4 руб. 50 коп. Отдельный номер 1 рубль 75 коп.

ЖУРНАЛ-МІСЯЧНИК МАРКСИСТСЬКОЇ КРИТИКИ ТА БІБЛІОГРАФІЇ

„К Р И Т И К А“

Починає виходити з січня 1928 року за редакцією т. т. М. Скрипника, А. Хвилі, В. Десняка, В. Коряка, І. Кулика, Ф. Тарана, Т. Степового та Я. Савченка.

Поставивши своїм завданням організувати та виявляти класову марксистську критичну думку щодо всіх явищ літературного українського процесу, а також щодо зв'язаних з літературою явищ культурного процесу взагалі, „Критика“ притягає до співробітництва всіх критиків та літературно-мистецьких діячів-марксистів, а також тих, що в своїй роботі наближаються до засвоєння марксистської методи.

Умови передплати: На рік—6 крб., 6 міс.—3 крб., 3 міс.—1 крб. 60 коп., 1 міс.—60 коп.

ЩОМІСЯЧНИЙ ЖУРНАЛ

„Д И Т Я Ч И Й Р У Х“

Орган Центрального Бюро КДР при ЦК ЛКСМУ. Під редакцією т. Бурова (голова ЦБКДР).

Умови передплати: На рік 3 крб., 6 міс. 1 крб. 50 коп., 3 міс. 75 коп., 1 міс. 25 коп. Окреме число 25 коп.

Популярно-науковий та методичний антирелігійний місячник

„Б Е З В І Р Н И К“

ОРГАН ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ РАДИ СПЛОК БЕЗВІРНИКІВ

Адреса редакції: Харків, вул. К. Лібкнехта, 64, ЦК КП(б)У.

Умови передплати: На рік 3 крб. 50 коп., 6 міс. 1 крб. 80 к., 3 міс. 90 коп., 1 міс. 35 к. Окреме число 40 к.

Ілюстрований громадсько-політичний та літературно-художній єврейський щомісячник

„Д І Р О Й Т Е В Е Л Т“

Склад редакції: М. Кіпер, Л. Квітко, Г. Коваченяч, М. Левітан, Ф. Шпрах.

Умови передплати: На рік 8 крб., 6 міс. 4 крб. 25 коп., 3 міс. 2 крб. 25 к., 1 міс. 85 к. Окреме число 1 крб.

ГРОМАДСЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ЩОМІСЯЧНИК

„РАДЯНСЬКА ОСВІТА“

ОРГАН НАРКОМОСВІТИ У. С. Р. Р.

Умови передплати: На рік 3 крб. 50 к., 6 міс. 1 крб. 80 к., 3 міс. 90 к., 1 міс. 35 коп. Окреме число 40 коп.

ПОЛІТИКО-ЕКОНОМІЧНИЙ 2-х ТИЖНЕВИЙ ЖУРНАЛ

„Б І Л Ї Ш О В И Й У К Р А Ї Н И“

ОРГАН ЦК КП(б)У. Редакція міститься в Харкові, вул. К. Лібкнехта, 64, ЦК КП(б)У.

Умови передплати: На рік 6 крб. 50 к., 6 міс. 3 крб. 40 к., 3 міс. 1 крб. 75 к., 1 міс. 60 к. Окреме число 40 к.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ: Головна Контора Періодсектору Д. В. У. (м. Харків, Сергіївська пл. Московські ряди, 11), уповноважені Періодсектору скрізь по Україні, поштово-телеграфні контори та листоноші.

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

ПРИЙМАЄТЬСЯ ПЕРЕДПЛАТА НА 1928-Й РІК

НА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНИЙ І МИСТЕЦЬКИЙ МІСЯЧНИК

„ЖИТТЯ Й РЕВОЛЮЦІЯ“

(видання рік четвертий)

що виходить книжками 12 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 західньої 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.

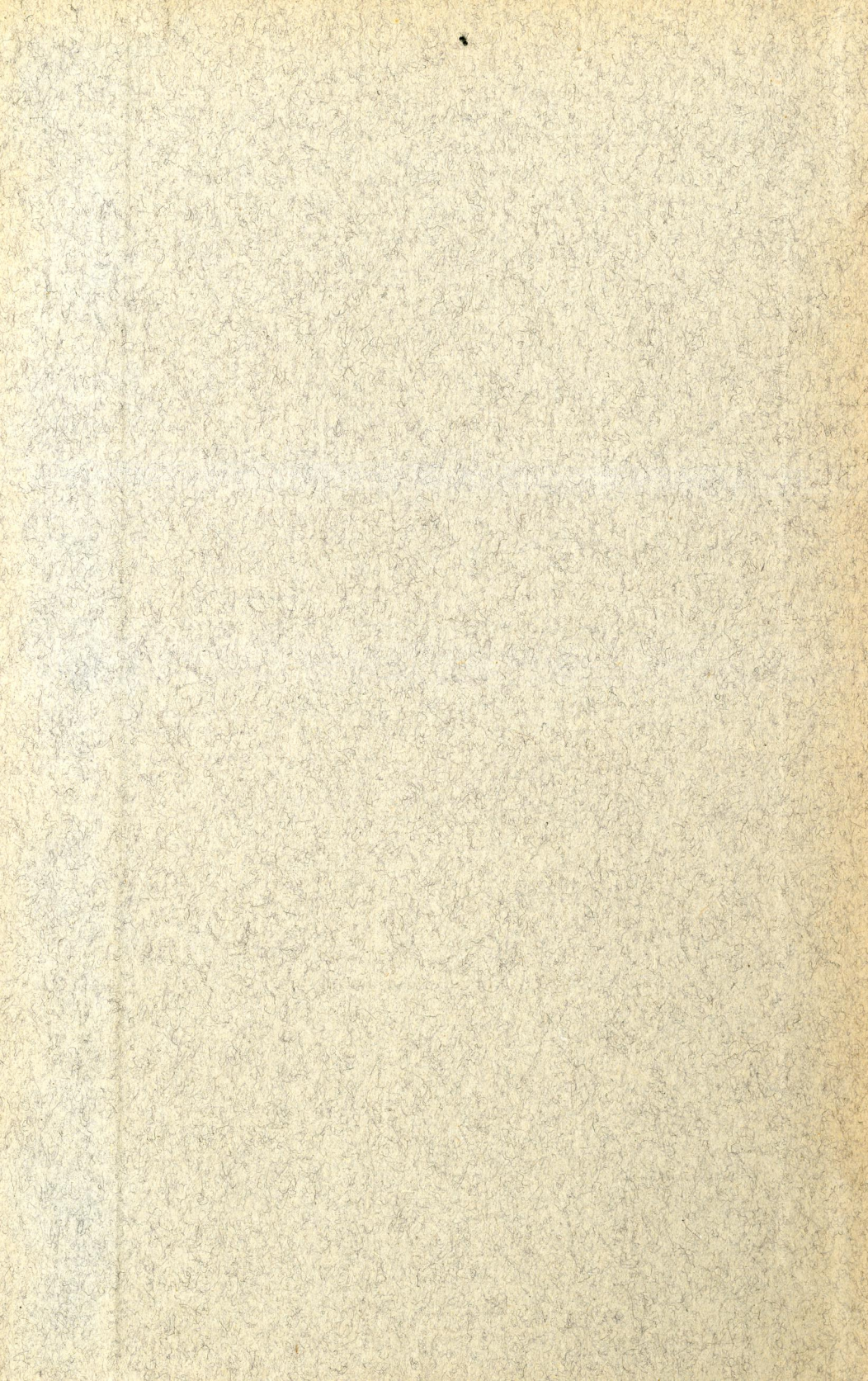
Передплата за кордон на рік 5 дол.

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.



1.107. / 1928
VII

БІБЛІОТЕКА

Ж 5.876 1928 7

7619

ЖИТТЯ

РЕКОЛ

1928

VII