МИКОЛА ЗЕРОВ

330/1068.

ДО ДЖЕРЕЛ

УКРАЇНСЬКЕ ВИДАВНИЦТВО



Микола Зеров

Зовс

МИКОЛА ЗЕРОВ

ДО ДЖЕРЕЛ

ІСТОРИЧНО-ЛІТЕРАТУРНІ
ТА КРИТИЧНІ СТАТТІ

(284)



Львів. Бібліотека
АН. УРСР

УКРАЇНСЬКЕ ВИДАВНИЦТВО
КРАКІВ — 1943 — ЛЬВІВ

Вибір і загальна редакція
Святослава Гординського.
Обкладинка Мирона Левицького.
З 8-ої друкарні Поліграфтресту
Львів, Агорнштр. 15. — KZ 40429

Львівська державна
наукова бібліотека
№ 2229

МИКОЛА ЗЕРОВ, ЙОГО ЖИТТЯ І ДІЯЛЬНІСТЬ

І.

***В** особі Миколи Зерова поєднується великої культури критик, історик літератури, перекладач і поет.*

Але, саме в період повного розквіту багатогранної творчої праці, Зерова, як „ворога трудящих мас України", ГПУ заслало в північні копальні.

Він готував дати нам у трьох випусках історичний нарис „Нового українського письменства", що мав охопити найважніші історично-літературні факти всього XIX ст. та перших двох десятиріч XX ст. і скінчитися на самому порозі сучасности. Та, на превеликий жаль, з цього матеріялу вийшов друком лише перший випуск: „Нове українське письменство" (В-во „Слово", 1924 р.), що містить вступні міркування автора та огляд доби Котляревського-Квітки (псевдоклясицизм, сантименталізм).

В процесі роботи над курсом літератури, Зеров дав ще збірку з шести історично-літературних статтей „Від Куліша до Винниченка" (В-во „Культура", у 1929 р.). Крім цього, працюючи впродовж багатьох років у різних літературних журналах, як: „Книгар", „Червоний Шлях", „Життя й Революція" та ін., він давав критичний перегляд подій та новин в українській літературі. Десять таких статтей зібрано в окрему книжку „До джерел" (В-во „Слово", 1926 р.); зокрема заслуговують на увагу його полемічні статті у зв'язку з великою літературною дискусією (1925—1928 рр.), що розпочалася відомим „Камо грядеши" Миколи Хвильового.

В книжці, що ми її оце подаємо, читач знайде не всю працю Зерова. З усього його цінного життєвого доробку на полі літературознавства ми подаємо в основному лише історично-літературні та критичні його матеріяли, що, крім статті про Франка, вже були друковані в збірці „Від Куліша до Винниченка" і „До джерел". Знайде тут читач найголовніші і найцікавіші критично-літературні праці Зерова; ті, що залишилися поза нашою книжкою, хоч і які цікаві, мають не

такий основний характер, а більш рецензійний. Тому також тут немає статтей Зерова, наприклад, про В. Винниченка, чи П. Тичину, що спиняються лише на одному творі цих письменників, а не на творчості цілого життя.

II.

Микола Костянтинович Зеров народився 26 квітня 1890 р. в м. Зінькові на Полтавщині в сім'ї вчителя. Початкову освіту Зеров здобув у Зіньківській школі, звідки вступив до Охтирської гімназії (на Херсонщині). В 1903 р. він перейшов до Київської 1-ої гімназії, де одержав глибоке знання з класичної літератури і розвинув свій смак до неї. Далі вчився і виховувався на історично-філологічному факультеті Київського університету під керівництвом професора української і російської літератури Володимира Перетца, який стояв на позиціях філологічної школи в літературознавстві. Одначе, ми припустили б велику помилку, коли б кваліфікували в цілому методологію Перетца як формалістичну: визнаючи формальну (філологічну) методу „основою і головним, якщо не єдиним шляхом" літературознавства, Перетц разом з цим доводив, що „універсальної методи немає", що „є різні методи, шляхом яких ми вивчаємо, досліджуємо матеріял, відповідно до його якости і поставлених завдань" („Краткий очерк методологии истории русской литературы", стор. 8, 29—30. Така методологічна концепція Перетца в майбутньому позначилася на поглядах у підході до літератури і Зерова та інших його учнів.

Після університету Зеров почав учителювати; спочатку в Золотопільській гімназії, де вчить українських селянських дітей — виховує з селянської молоді майбутніх національних діячів і страстотерпців, перекладає латинських поетів і ін. А з 1917 р. Зеров переходить вчителювати до 2-ої Київської гімназії.

Живучи в Києві, Зеров знайомиться з найкращими представниками вченої української інтеліґенції, як Ю. Нарбут, В. Модзалевський, С. Єфремов, А. Ніковський, П. Зайцев та ін., що об'єднувалися в тісний співробітницький гурток навколо історичного журналу „Наше Минуле". Про цей гурток ось-як розповідає в своїх спогадах Зеров:

> *„Серед різних гуртків, в яких мені довелося бувати і обертатися, я ніколи не можу пригадати собі такого непретенсійно-веселого і без застережень талановитого, як співробітницький круг „Нашого Минулого" з його трьома стовпами — Ю. І. Нарбутом, П. І. Зайцевим, В. Л. Модзалевським — та неперіодичними на помешканні Ю. І. Нарбута сходинами. Там, на Георгіївському провулкові, проти славної брами Заборовського, у вели-*

ких світлих кімнатах із стильовими меблями, колекціями старого шкла, збиралися: художники, історики мистецтва, критики, видавці, історики письменства. Панував щиро-товариський привітний тон. Нарбут вносив до того гуртка широкий розмах і сміливість своєї виключно обдарованої вдачі...

Мене ввів до гурту П. І. Зайцев десь по весні 1918 р. Я викладав тоді в другій українській гімназії. Наші розмови в перервах між лекціями — в книгозбірні, учительській, на коридорі наблизили нас одне до одного, і П. І., як завжди темпераментний, експансивний, став втягати мене в різні справи. Ввів до кола найближчих співробітників „Книгаря", підбив зібрати переклади латинських поетів до окремої збірки, сам запропонував її „Друкареві", він же взяв у мене й деякі історично-літературні матеріяли для „Нашого Минулого".

Як бачимо, в цьому гуртку української інтеліґенції, завдяки П. Зайцеву, відбулося остаточно літературне хрещення Зерова. Тут же були зав'язані дружні взаємини його з видатними українськими діячами з різних галузей мистецтва і літератури, серед яких панувала спільність у поглядах і переконаннях. З цим самим гуртком зв'язані найкращі враження в житті Зерова.

Писати Зеров почав ще в 1912 р. (рецензії в педагогічному журналі „Світло" та з 1913 р. в „Раді"). Року 1919—1920 стояв він на чолі бібліографічного журналу „Книгар", де писав багато критичних статтей, позначивши себе, як одного з найталановитіших українських критиків з глибоким естетичним почуттям. В 1921 р. — він член редакції „Голос Друку". Приймає також участь у „Літературно-Науковому Віснику" (1918—1919 рр.).

З 1923 р. Зеров викладає історію української літератури в Київському Інституті Народної Освіти; одночасно, як критик, продовжує співробітничати в літературних журналах („Червоний Шлях", „Життя й Революція"). Редагує твори українських письменників та пише до них статті-передмови.

Сказавши про Зерова, як про визначного критика в українській літературі, не можна поминути того, що його ім'я так само відоме в українській літературі, як ім'я поета, талановитого перекладача на українську мову античних поетів. Взагалі, його літературна праця досить різностороння і винятково продуктивна. Спогади Павла Зайцева великою мірою з'ясовують усебічно образ Зерова, а саме:

„Серед моїх життєвих зустрічей знайомство з Зеровим було найцікавіше. За годину ми вже були такі близькі один одному, що здавалося, зналися вже з дитинства. Мене просто приголомшила всебічна талановитість

тість цієї духово яскравої людини, з уст якої каскадою били дотепи й мудрі спостереження, лаконічно-суворі характеристики й кучеряво-бароккові описи цікавих подій і фактів.

„...Живе сріблo!" — сказав я, дивлячись йому в очі. Я любувався ним — блиском його очей, його милим усміхом, його занедбаним зовнішнім виглядом: він мав подерті кишені, а коли усміхався, показував вищерблені зуби, — і це до нього так пасувало. Серед киян я не зустрічав таких життерадісних людей. Він був молодший за мене, „eruditissimus", але його ерудиція просто лякала: він знав усе — я не знаю, чого він не знав... Ми почали зустрічатися щодня. Були то чудові часи. Життя кипіло. Коли ставалася якась радісна національна подія, Зеров біг мені назустріч — і кричав: „Ukraina da fare!" Він був надзвичайно скромною людиною... В його великій теці (він з нею не розставався) було повно зшитків з чудовими поезіями, пародіями й епіграмами. Нераз увечері, коли верталися ми з якихось зборів (а тоді щодня були якісь збори), він спинявся під електричним ліхтарем і, витягнувши якусь епіграму або пародію, що відносилася до особи, про яку ми перед тим розмовляли, починав деклямувати; ми, забувши про обстанову, в якій це діється, іноді до ранку (коли це було літом) перечитували його чудові поетичні твори. Я не давав йому спокою й домагався, щоб він їх друкував. Він волів критикувати інших, а на свою філігранову творчість дивився, як на вправи..."

III.

Зеров належав до літературної течії, яка називається неокласика. Характеристичною ознакою неокласики є те, що поети цієї течії заводили в українське письменство форми античної літератури, переважно — латинської, французьких парнасців, і в розробці оригінальних тем користувалися закінченими класичними формами. В своїх критичних статтях вони також приділяли багато уваги цим формам і проповідували їх наслідування. Виникла ця течія в українській літературі ще до революції. В 1918 р., коли Зеров був редактором „Книгаря", київські поети (з них М. Зеров, М. Рильський і П. Филипович) об'єдналися в групу під назвою „неокласиків". Центральною постаттю в цій нечисленній групі завжди був Зеров. Вони поставили перед собою такі основні завдання:

1) Ґрунтовне вивчення того, що є в українській літературі справжньою вершиною;

2) Треба засвоювати українській поезії, в міру сили і змоги, все, що є найпоказнішого в літературі всесвітній;

3) Підвищення літературної техніки;

4) Створення власних літературних форм, не проказаних з Москви.

Це були головні стежки неоклясичної групи, з яких вони, як побачимо нижче, ніколи не сходили, і лише уточнили їх та поширили в союзі з неоромантиками підчас літературної дискусії.

Неоклясична група стояла ввесь час ніби осторонь від так званих пролетарських поетів. Творчість неоклясиків, порівнюючи із стихійно-революційною літературою, має значні переваги щодо віршової техніки, поетичних образів, вибагливости в мові і т. ін. Зеров, ненастанно працюючи коло шліфування нашого „степового запахущого, але необробленого слова", наочно довів, якими великими ресурсами володіє українська мова. Він особливо високо цінив культурно-мистецьке значення перекладів клясичної літератури і французьких парнасців для молодих поетів, і, як критик, нераз відсилав їх вчитися поетичного стилю до римських майстрів слова: „У нас, на наших літературних облогах, при повній майже нерозробленості поетичної мови, римські майстри можуть мати чимале значення стилістичне. Ні для кого не секрет, що наші поети, за кількома нечисленними винятками, дуже мало вчаться і дуже мало працюють над технікою слова. Накинувшись на вільний вірш (vers libre), дуже небезпечний для стилю ще невикристалізуваного, як дикуни накидаються на шкляне намисто, імпровізуючи свої поеми й образи, без оброблення подаючи їх до друку, — вони на корню підтинають всяку можливість дальшого розвитку поетичного стилю..."

Але ця велика і важлива робота, що дісталась на долю українських неоклясиків, — берегти техніку літературного мистецтва від зарозумілих представників клясово-аґітаційного напряму в мистецтві, боротися за вихід української літератури з тісного кута, в який вона зайшла після революції в совітських умовах, боротися за спрямування її на стежки всесвітньої літератури, одночасно обриваючи і руйнуючи претенсії на гегемонію російської культури в українському культурному процесі, — викликала жорстокі напади з боку офіційних критиків, як Коряк, Щупак, Савченко та ін. Вони, прикриваючись інтернаціональними ідеями і революційною фразеологією, по-партійному тенденційно підходили до української літератури і культури та її носіїв. Ця тенденційність виявилася навіть в українського поета й критика Д. Загула, що, на жаль, зійшов зі свого ґрунту й усох, як критик і поет, на жертву, — так писав Зеров, — простолінійно сприйнятим „замовленням часу". Загул, з'ясовуючи: коли і в зв'язку з чим постала українська неоклясика, ставить її в причиновий зв'язок з російською неоклясикою і відносить її постання на 1922—1923 рр.; він характеризує творчість неоклясиків,

„як літературу на ґрунті літератури", мовляв, це „література утертого шабльонового стилю минулих часів, література наслідувань, переробок, перекладів, переспівів, не творчість, а підроблення, не стиль, а стилізація..." „Неоклясики нас хотять переконати, що клясична література є альфа і омега всіх мистецьких досягнень" і т. д.

Передусім слід зауважити, що таке толкування Загула, ніби „українська неоклясика є провінціяльний відгомін на виступ неоклясики московської", — це повторення тенденційних московських вигадок про позички, позички й позички, або споконвічні впливи „братньої" російської культури на українську. За цим усім ховалося навмисне ігнорування самостійного українського культурного життя з його національним духом і в цілому українського народу.

Зеров у своїй статті „Наші літературознавці і полемісти" („Червоний Шлях", № 4, 1926 р.) розвіяв усі ці вигадки Загула щодо української неоклясики і викрив їх брехливість, подавши низку цілком безапеляційних фактів і даних. „Ще р. 1919, — пише Зеров, — визначалася та основна трійця, проти якої Загул скеровує свої найгрізніші громи, і зложилася вона „без всякого постороннего подвождения" і задовго до знайомства з Абрамом Ефросом та Варв. Бутягіною, яких Д. Загул накидає „неоклясикам" у ролі хрещених батьків".

Далі, на несправедливу критичну оцінку творчости неоклясиків Зеров дає досить характеристичні відповіді, що говорить одночасно про мистецьку культуру і силу неоклясиків: „Даючи повний простір один одному, вони (неоклясики — ред.) ніколи не окреслювали спільної для всіх рамки. Однаково перекладали і „залізні сонети" німецької робітничої поезії, і давніх римлян, і польських романтиків, і... Їм однакові гекзаметри і октави, чотиристопові ямби і свобідний вірш. От чому вони, всупереч авторитетному твердженню Загула, ніколи не підпишуться під § 2 маніфесту російських неоклясиків, — не скажуть, що свою творчість вони „засновують на базі чистого клясицизму". От чому вони воліють свою назву „неоклясики" брати в лапки і вже, розуміється, ніколи не погодяться з Д. Загулом, що „мистецтво" існує „ради мистецтва" та що „клясична література є альфа і омега всіх мистецьких досягнень". Неоклясики гадають, що грецькі і римські автори можуть бути корисні в справі утворення „великого стилю", але вони ніколи не вважатимуть, що на давніх авторах їм світ зав'язано..."

Неоклясики брали живу участь у літературній дискусії (1925—1928 рр.), де перед вів особливо Зеров. Він підтримав і популяризував погляди Хвильового, з яким його в'язали вимоги високої мистецької вартости літературного твору і засвоєння західно-европейської культури.

Хвильовий, бажаючи европеїзувати українську літературу (до чого лише, розуміється, ми не зводимо всього комплексу ідей, що тепер має назву „хвильовизму"), виступив проти літературної безграмотности „молодняка", який на „замовлення часу" давав досить слабі з мистецького погляду твори, найчастіше агітки за совітську владу, що підтинало дальший розвиток української літератури. „Ліки на хворобу літературну" він вбачав у вивчанні колосальних культурних надбань Европи. Звідси перше й основне гасло в комплексі ідей Хвильового.—„Дайош Европу!", яке Зеров підтримав і доповнив, звернувшись до початкуючих письменників з закликом: „Ad fontes!" — „До джерел!" Тобто, він радить молодим письменникам вивчати не лише сучасну европейську культуру, але й її основи — античну культуру, „бо без розуміння основи ми залишимося »вічними учнями«, тобто такими, які ніколи не можуть з учителями порівнятись".

На Київському диспуті 1925 р. Зеров викрив хиби літературних організацій, які він сформулював так:

> *„Проти чого ж ми повинні боротися во ім'я цього гасла — підвищення нашої культурної кваліфікації, стоячи на ґрунті розуміння Европи, як учбового матеріялу, як технічного вправлення?*
>
> *Перш за все, проти вопіющого неуцтва, яке в нашій літературі почало розташовуватись... По-друге, ми повинні протестувати проти гуртківства й гурткового патріотизму, гуртковой виключности в наших літературних відносинах... Належте до певної групи — і вас будуть уважати правим, за вами визнаватимуть рацію. Ви маєте патент на істину, — щось вроді льготного квитка на воду, що видається у профспілці. Приналежність до гуртка, як критерій істини... проти такого критерія істини у всякому разі ми повинні протестувати.*
>
> *Проте, що ми повинні сказати, це те..., що атмосфера учеництва у нас ненормальна. Ми не досліджуємо форми; у нас письменник не виробляє для себе літературної манери, яку бере в основу свого оформлення життьового матеріялу. Наші молоді автори власне ще не починали вчитися".*

Виходячи з вищенаведених недоліків, Зеров дав одночасно основні постуляти щодо розвитку української літератури:

1) Засвоєння величезного досвіду всесвітнього письменства, тобто хороша літературна освіта письменника і вперта систематична робота коло перекладів;

2) виясьнення нашої української традиції і переоцінка нашого літературного надбання;

3) мистецька вибагливість, підвищення технічних вимог до початкуючих письменників.

Шлях до здійснення цих постулятів такий:

1) ґрунтовно засвоїти скарби української літератури попередніх часів; 2) звернутися за літературними зразками до Европи; 3) здорова літературна конкуренція.

IV.

Досі ми говорили лише про загальні погляди Зерова у підході до літератури, про шукання шляхів для її розвитку. Тепер коротко зупинимось на засобах і методах літературної критики, якими він користувався при дослідженні літературних явищ.

Слід зауважити те, що критична творчість Зерова покищо найменше вивчена. Марксистські критики робили йому закид, що він нездібний дати соціологічну аналізу твору, а користується лише формальною; звинувачували його при цій нагоді в „націоналізмі", у „відриві від життя" і „революційної дійсности" та ін.; переходили від літератури до політики, користуючись з зайвої нагоди виступити проти українства.

Інші (Хвильовий, Досвітній, Слісаренко, Яловий) високо цінили Зерова, як знавця світової літератури. Для Хвильового символом европейської культури завжди був Зеров, до якого він нераз відсилав учитися літературну молодь. Звичайно, все це не могло сприяти цілком об'єктивному освітленню Зерова, як критика .

Спробуємо підійти до Зерова-критика іншими стежками, зовсім інакше. Ми собі не ставимо на меті розглядати погляди Зерова на окремих письменників; наша мета показати лише, як Зеров підходив до оцінки літературних явищ, до окремого літературного твору, чи до окремого письменника, яких метод критики він додержувався.

Тому для нас важливий принцип його критики, а не ті результати, що їх він здобував, використовуючи цей принцип.

Передусім треба сказати, що в критичних працях Зерова виявляється прекрасне знання самого предмету досліду. Розглядаючи творчість того чи іншого письменника, він дає нам не лише свої власні критичні присуди, на основі глибокого і тонкого вивчення літературних творів письменника, а також широко знайомить нас з усією критичною і науковою літературою про письменника, якого він досліджує. Часто він вступає в полеміку з попередніми критиками, які до нього займалися дослідом творчости даного письменника; він сміло стверджує чи відкидає їх критичні присуди, або дає свої. Вимоги сучасности примусили його руйнувати погляди і канони, встановлені народниками, які механічно перейшли

до багатьох критиків нашого часу. Він багато зробив також щодо поновлення забутих і недооцінених письменників (А. Свидницький), дав багато малознаних біографічних даних про окремих письменників. Особливо в царині стилю зробив він немало спостережень. „Він, — пише О. Білецький, — правильно зрозумів і своє основне завдання характеризувати передусім літературу — і не зробив помилки багатьох сучасних істориків літератури (і критиків — ред.), які, керуючись »знаменитою наукою про клясову боротьбу«, більшу частину своїх книжок присвячують роз'ясненню базиса".

В працях Зерова яскраво виступає оригінальність критичного підходу і критичної думки:

Поперше, аналізуючи продукцію окремого письменника, Зеров намагається встановити дійсний культурний побут та літературно-громадське середовище, яке дало письменника, і на тлі цих даних визначає ідейну еволюцію письменника.

Подруге, він намагається схопити й оцінити жанрову витриманість кожного твору, схопити його найтонші характеристичні риси.

Потрете, — виявити з усіма особливостями поетичні засоби в обсязі стильових шукань та поетичний вислів, як в окремому творі, так і в усій поетичній творчості письменника.

Почетверте, Зеров постійно стежить, наскільки ідейний бік творчости відповідає органічному зв'язкові з мистецьким настановленням, та показує, як ідейне перевантаження негативно відбивається на всій письменницькій творчості.

Ідучи таким шляхом, Зеров завжди знаходить низку нових тонко вприйманих рис у характеристиці теми, поетичних образах, поетичній манері мистецько-стильових засобах ідеології письменника, чого нераз не помічали інші критики. Докладно зупиняється він на умовах літературно-громадського розвитку письменника. Часто виявляє, що коли письменникові притаманний лише один жанр, то в інших він проявляє мистецьку безпорадність. Дуже уважно критик стежить за розгортанням поетичного образу та за стильовим оформленням, що дає йому змогу встановити технічну культуру письменника. І сюжет у Зерова стає лише стильовим засобом. Мовна аналіза, що її критик застосовує головним чином до явищ віршової культури, дає йому змогу встановити також літературну школу письменника. За критерії в оцінці правлять літературно-мистецькі здобутки культурної Европи та найкращі зразки рідної письменницької творчости.

Передавши основні принципи критичного підходу Зерова до творчости письменника, ми, притягаючи ще додаткові докази, можемо зробити певні висновки щодо методологічної позиції критика.

Як видно вже з вищенаведеного, його позиція не може бути названа формальною, бо формальна аналіза Зерова скеровується лише на поезію.

В цілому позицію Зерова можна схарактеризувати частинно як історично-культурну (з елементами соціологічними), частинно як суб'єктивно-естетичну, оціночну. Сам Зеров цю позицію визнав у передмові до першої частини „Нового українського письменства".

Щодо повного і виключного застосування соціологічної методи в літературознавстві, то Зеров уважає її ще досить недосконалою, довівши на конкретному прикладі в українській критиці, що критики-соціологи так само можуть розійтися у висновках та оцінках, як і критики-естети, психологи.

Представники соціологічної критики: В. Коряк та І. Попов, досліджуючи за тією самою методою творчість Коцюбинського, діяметрально розійшлися в поглядах і характеристиках. У Коряка Коцюбинський представлений як інтеліґентський письменник 90 рр., а в Попова Коцюбинський стає „письменником глибокої свідомости клясової", „художником-співцем кляси трудящих від заробітчанина-пролетаря до селянина-незаможника та трудового середняка"...

Проте критика, на думку Зерова, повинна широко використовувати висновки соціології та історичні літературні узагальнення.

Полемізуючи з критиками, Зеров писав:

> *„В критикові чи не так само, як і в перекладачеві, цінні своєрідність та глибина сприймання, вразливість, смак, спеціяльна обдарованість. Бо як би не говорили ми про наукові методи в критиці, а критика завжди матиме щось спільне з мистецтвом. Критичні оцінки завжди зводитимуться на суперечки про смаки і остаточний критичний присуд буде такий же неможливий, як остаточний переклад літературного шедевру. І ніколи, мабуть, не доб'ється Гаєвський від критика чогось загальнообов'язкового і аритметично ясного, на зразок 2×2=4".*

Зеров вносить також розмежування між критикою й історією літератури щодо їх завдань і метод, вважаючи, що критика повинна бути „осібним типом літературної продукції, з своїми особливими ресурсами і завданнями, що різнитимуться від завдань і метод літературознавства". Завдання критиків — „оцінювати постать письменника і здобутки письменника з погляду сьогоднішнього дня; інші будуть потім досліджувати того письменника, як історичну літературну проблему".

Коли з процесом СВУ в 1930 р. для української національної культури настали важкі часи, не обминули вони й Зерова. Ще 1929 р. йшла в марксистсько-ортодоксальній

критиці жорстока нагінка на „формалізм" Зерова; Ф. Якубовський писав тоді, що „свій формалізм скеровує Зеров проти марксистської методології", що, „орудуючи своєю методою, Зеров не воює з вітряками, не здіймає галасу, як „Нова Генерація", а, озброєний ерудицією і майже академічним авторитетом, провадить плянову війну проти марксизму"...

Як і Хвильового та багатьох інших, змушено й Зерова підчас згаданого процесу скласти „покаянну заяву". У своїй декларації, надрукованій в „Пролетарській Правді" 15 лютого 1930 р., Зеров був змушений обіцяти, що змінить свої ідейні і методологічні позиції, що відмежується від „народницького і формалістичного трактування літературних явищ", та висловив „бажання вийти на шлях конкретної постановки нових, висуваних марксистським літературознавством завдань..." У тій декларації відпекувався Зеров теж від своїх поглядів, що висловив їх підчас літературної дискусії 1925—1928 рр., від гасла „Европа чи Просвіта", від проповіді будь-якого мистецького консерватизму й традиціональности, і від усього іншого, в чому тільки марксистські критики обвинувачували неоклясиків. Цій вимушеній декларації, написаній, до речі, дуже тактовно і без звичайного тоді самоопльовування, марксистські критики таки не йняли віри, бо в своєму офіційному журналі „Критика" вони писали, — що, у всякому разі, тільки політична дитина може думати, ніби самих цих замірів досить, щоб справді переродитися органічно, мовляв,— Зеров затушковує, а подекуди й перекручує об'єктивні широковідомі факти, вживає „тенденційного замазування фактів", „гумової аргументації", „стилістичної акробатики". Словом, учорашньому буржуазному ідеологові пролетарська громадськість — писала „Критика" — не віритъ...

Які б не були дальші факти, Зеров марксистським критиком не став і не пробував ним стати. Навпаки, скоро з боку того самого журналу стрінув його закид „саботажу", — Зеров перестав взагалі писати.

Не перебільшуючи значення Зерова, як критика, в українській літературі, треба сказати, що він дав ще незнані до цього часу зразки точности літературного досліду. Це европеєць, в найкращому розумінні цього слова, що став символом нової европейської культури в українській.

Його роботи служили, служатъ та ще довго служитимутъ як великий чинник у формуванні мистецьких смаків читача і вихованні хисту письменника.

І. П.

ВІД РЕДАКЦІЇ: Численні цитати з російських текстів подано в цій книжці в українському перекладі.

ПОЕТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ КУЛІША

Кілька причин склалося на те, що Куліш-поет і досі не зайняв належного йому місця в наших літературних оцінках. Одна із них (і можливо найголовніша) полягає в різкій окресленості, непримиренності його громадсько-культурної позиції, що раз-у-раз зачіпала українське громадянство, незмінно перешкоджаючи йому підійти до життьового набутку письменника з об'єктивною міркою та супокійним настроєм. Кулішеві треба віддати заслужене: з нього був великий майстер дратувати українську громадську думку. „Занадто живо, а інколи й болючо", як це визнала редакція „Киевской Старины", озивалася серед сучасників активна роля, що її він виконував... Як громадянин, він уважався людиною чільною і визначною, — але у громаді сідав демонстративно „кінець стола" — „коли ж там не всі були Куліші та й не всі кулішівці".[1] Як історик, вирізнявся з гурту великою спостережливістю та чутливістю до соціяльних антагонізмів ідеалізованої на той час козаччини, але у свої історичні відтворення вносив силу публіцистичного запалу, пишучи про немилих йому козаків так, немов би вони облягали його Мотронівку, його тиху „Ганнину пустинь".[2] Як літературний суддя, визначався добірним смаком, але з особливим завзяттям клав наголос на розходженні своїх поглядів з оцінками громадськими: завзято нападався на те, що шанував читач, і підносив те, що минали „байдужі очі" — ладен був до хрипоти спорити, що від „сентиментальної" Квітчиної Марусі[3] почав жити „ідеальним щастям серця", і доводив, що „перевіяний на току критики з лопатою в руках" Шевченко дасть без порівняння більше полови, як важкого і чистого зерна. Ввесь час він був у позвах з українським громадянством, сперечався

[1] Жизнь Куліша, „Правда" 1868, стор. 324.

[2] Вираз Драгоманова. Переписка М. Драгоманова з Мих. Павликом. Лист 17 (29), III, 1893, т. VII, стор. 189—190.

[3] Про читання „Марусі" в гімназійні роки див. відповідні абзаци „Жизни Куліша". Пор. В. Петрова „Перебування Куліша на Україні влітку р. 1856". „Пантелеймон Куліш", збірник, К. 1927 р., стор. 93.

Львівська державна наукова бібліотека 2229

з ним за спаш, за межу, погорджував сучасниками, як „руїномanами", покладаючи надії на признання з боку майбутнього „культурника". „З глибокою гіркістю та погордою дивлюся я на нинішню українську громаду і заспокоююсь душею тільки в прийдущих поколіннях, покликаних до самопізнання та самодіяльности на рідній землі". Така була його мова, і громадянство платило йому тим самим. „Писанками" відповідало на його „Крашанки", осудом зустрічало його „возсоединительство", не прощало йому варшавського епізоду, який легко дарувало його своякові і співробітникові В. М. Білозерському, і за всією тією принциповою та особистою боротьбою сливе не помічало його мистецьких заслуг та поетичних творів. Обурюючись характеристикою українського народу: „Народе без пуття, без чести, без поваги" — не брало до уваги усієї яскравости його інвективного тону; нотуючи його теорії староруської та новоруської мови, рідко бралося за оцінку його великих зусиль, відданих на справу формування українського „високого" стилю.

Відгомони цього пристрасного (та й не завжди справедливого) відношення відчуваються ще довго по смерті Куліша, і перш за все в його біографії, що з'явилася з-під пера Грінченка (Черн. 1899). Б. Д. Грінченко належить до покоління, що вже не зводило боїв з самим Кулішем. Постать мотронівського „хуторянина" йому навіть імпонує[1] непогамованістю вдачі, надзвичайною працездатністю, великим літературним хистом. Він радо признає, що Куліш був „найлучшим знатоком малорусского языка, найлучшим стилистом малорусским", і не тільки визнає, а й сам у своїй роботі великою мірою простує стежками Кулішівської стилістики. І все таки поетичної діяльности останніх років Кулішевих він не може прийняти. Готовий похвалити окремі речі (в тому числі навіть „Народе без пуття") він визнає, що у всіх інших п'єсах „вартість форми не відповідає вартості змісту". А найголовнішим поетичним ділом Куліша зостається для нього найсухіший і найменш оригінальний із збірників Кулішевих — „Досвітки", якому він дає без міри перебільшену хвалу: „Після „Кобзаря" Шевченкового це найкращий збірник української поезії, що його завжди будуть читати земляки поета".

Грінченкову характеристику з її розподілом світла і тіні додержують і далі дослідники. Її повторює Маковей. Помянувши „Досвітки" добрим словом, він виділяє із „Дзвону" всього кілька поезій, особливо „присвячені жінці", решту ж збуває кількома словами, як поезії малоцінні, „на-

1 Пор. признання акад. С. Єфремова — „Провіяний Куліш", „Пантелеймон Куліш", збірник, у Києві, 1927, стор. 6. — П. П. Чубський називає роботу Б. Грінченка „першою безсторонньою та спокійною працею" (зб. „Пантелеймон Куліш". К. 1927, стор. 118).

писані у роздратованні або по пригоді з „Крашанкою", або по пожежі хутора.[1] Цю ж характеристику подає, навіть загострює С. О. Єфремов, протиставляючи „Досвітки" „рубаній", „тяжко віршованій, злостивій публіцистиці" останніх збірок.[2] Грінченкову оцінку з видимим співчуттям наводить Д. І. Дорошенко.[3] Не розминається з нею і такий, хронологічно далекий від Грінченка, автор, як О. К. Дорошкевич. Для нього в „Досвітках" зібрано все найкраще, що дав Куліш-лірик, тоді як збірники пізніші — „Хуторна поезія", „Дзвін" — своєю „тенденційністю і реторизмом" справляють на нього „гнітюче враження".[4]

Але, розуміється, не сама лише взята на спадок від попередніх поколінь звада і полеміка з Кулішем спричинилася до всіх цих розцінок Кулішевого доробку поетичного. Є ще інша — об'єктивна — причина, що лежить, гадаємо, в самому характері Кулішевої віршотворчости.

Ще на шкільній лаві Куліш дивував товаришів легкістю свого літературного вислову. М. К. Чалий розповідає, як він „в продолжение нескольких часов исписывал целые страницы без малейших помарок".[5] Любив тим хвалитися і сам Куліш в листах до численних своїх кореспондентів. Розповідаючи І. П. Хильчевському про повість „Марьин Хутор" (інакше: „Человек без сердца"), він не забуває відзначити, що написав її „з жаром молодости і так швидко, як під диктат — на кожен день припадає пів аркуша".[6]

Так само легко йшло йому з віршем. Накидавши олівцем контур одної чи кількох строф, він, здається, одразу ж подавав їх в каліграфічному біловику — потім вносячи до нього тільки редакційні поправки. Не диво, що при цій легкості писання йому було все одно як висловити думку, що його опанувала — в листі до приятеля, чи в критичній статті, в історичному трактаті чи в повісті, в мемуарі чи то в ліричному вірші. Він писав свої віршові інвективи і сам милувався на знайомі йому думки, розглядаючи їх у новому дзеркалі. Наслідком цього і сталося почасти те, про що влучно, хоч може загостро, писав у ювілейній статті А. В. Ніковський. Куліш, на його думку, покликав свою хутірську музу „на службу своїй амбіції, ображеному почуттю, особистій помсті та рахункам... він силував її милуватись на діла Панька Куліша... велів погрожувати пальчиком нерозумним землякам, що вони не тямлять біблейського та Шекспірового аполітизму"... „І не тільки му-

[1] О. Маковей, Панько Олелькович Куліш (окреме видання), стор. 161—162
[2] Історія укр. письменства. 1917, 3 вид., стор. 267—269.
[3] Дорошенко, Д., П. О. Куліш, Київ, 1918, стор. 30—31; 2-ге вид. Ляйпціґ, 1923.
[4] Дорошкевич, О., Підручник іст. укр. літер. 1924, стор. 174—176.
[5] Чалий, М. К., Юные годы Кулиша, „К. Ст.", 1897, V, стор. 297.
[6] Письма Кулиша к. И. Ф. Хильчевскому. „К. Ст.", 1898, I—III, стор. 84—149. Лист 8. III. 1874, Спб.

за, але й кобза, та непорочна утіха, мусіли піти на службу мозолистим та грубим у поезії рукам Панька Куліша. Та ліра чи кобза, бувши частиною меблів у робочій світлиці Куліша, лежавши все під рукою господаря, — в хвилини полемічного азарту служила тільки першим-ліпшим важким предметом для удару в супротивника, важила в знарядді Куліша не більше і не дорожче, ніж рискаль історика чи спис публіциста".[1]

Трудно погодитися, знаючи ліричні шедеври Кулішеві, з тим твердженням про „мозолисті та грубі в поезії руки", — але не можна не пристати на основне. Куліш, одгукуючись своїми поезіями на „злоби дня", занадто мало відділяв серед того, що його обходило, належне до поезії і належне до публіцистики, і тим обнижував мистецьку вимовність своїх поетичних збірників.

Це, розуміється, не значить, що в поезії не можна торкатися тем дня, питань історії та громадського життя. Але, певна річ, трактувати їх треба по-іншому. Як історичний романіст не може на кожному ступні занурюватися в дослідницьку роботу, так і поет не може безкарно подавати в своїх писаннях сирові матеріяли, неодстояні враження, чорнові міркування. Тимчасом в Кулішевих збірниках („Хуторна поезія", „Дзвін"), особливо в повному збірнику „Листів та творів" під редакцією Каманіна, велика сила такого чорного несконденсованого матеріялу. Одна і та сама тема розробляється в кількох віршах підряд, і стосуються всі ті вірші між собою, як варіянти одного задуму, як ряд послідовних нарисів одного і того ж предмету. Куліш ніколи не втомлювався говорити на теми української минулої чи майбутньої культури — про культуртреґерство московських царів та польської шляхти, про руїнників-дейнек та гайдамацьких істориків, — так що навіть того самоповторення не видержував його літературний хист. Іеремияди ставали все водніші та сіріші, замулюючи сильні місця та потопляючи ліричні вибухи в повені реторичних ампліфікацій, і тим перешкоджаючи читачеві сприймали й о г о, як талановитого поета. В українській літературі трудно знайти поета, який би так тратив у повному зібранні творів, як Куліш. Не диво, що й критик, до того ж інколи упереджений, відступав часом перед цими, як здавалося йому, версифікаційними „вправами на публіцистичну тему" і надто поспішно узнавав рацію знаменитому, але не зовсім вірному самоозначенню:

Я не поет і не історик, ні!
Я піонер з сокирою важкою...

---

[1] Ніковський А., Ліра П. Куліша, „Книгарь" 1919, ч. 23—24, стор. 1538—1539.

Що Куліш був піонером культури на Україні — це безперечно. Але сокира піонера, висловлюючись по-старовинному, ні трохи не заваджала йому дотепно орудувати плектром по струнах ліри. Дехто уважав навіть, що його покликання саме в художній творчості: „Pan nie jesteś i podobno nie będziesz historykiem, ale jesteś poetą" — писав до нього колись Михайло Грабовський.

2.

В поетичному розвитку Куліша впадає до ока одна риса: до поетичного вислову він підходив обережно і поволі. Поезія не була спочатку для нього такою непереможною потребою внутрішньою, як для молодого Шевченка, що раз-у-раз відривався від мистецько-малярської роботи задля своїх „поетичних плачів та урочистих пророцтв". Перші звертання Куліша до віршової форми підказані „задньою думкою", якимись наперед уложеними намірами.

Приїхавши в Київ, з малими грішми і великими плянами, непомітний провінціял, він спочатку доступився ласки у професора „русской словесности" М. О. Максимовича, що його збірник українських пісень був йому справжнім об'явленням ще за Новгородсіверських гімназіяльних часів. Куліш допомагає Максимовичу розкладати по рубриках його пісенний матеріял і, на підставі вивезених з дому переказів, складає кілька невеличких оповідань, уміщених в „Литературной Газете" Краєвського, у Гребінчиній „Ластівці" та Максимовичівському „Киевлянине". Перечитаний в світлиці Максимовича, а потім у луцькій школі Вальтер-Скотт справляє його творчість в річище історичної повісти. З-під його пера виходить „Михайло Чарнышенко"; потім з'являється в уяві „Сотник Шрамко и его сыновья" — попередники „Чорної Ради"[1]. В 1845 р., перед від'їздом до Петербургу, зустрічаючись з Костомаровим, Куліш дивиться на нього, як на „українського Тацита", і сам ладен прийняти від нього титло майбутнього українського Вальтер-Скотта. Серед тих робіт, мрій і широко накреслюваних плянів етнографічних праця над народними думами наводить майбутнього Вальтер-Скотта на перший поетичний його твір — на поему „Україна", від Володимира Святого до Богдана Хмельницького, докінчену „в богоспасаємім місті Києві у квітні 1843 року".

От як пояснює Куліш свій задум у листі до тодішнього свого патрона М. В. Юзефовича: „У мене родилась така

[1] Про значення Вальтер-Скотта для Кулішевої творчости — див. Б. Нейман, Куліш і Вальтер-Скотт. „Пантелеймон Куліш", збірник, К., 1927, стор. 127 дд. Про вальтер-скоттизми „Михайла Чарнышенка" див. статтю В. Петрова: „Вальтер-Скоттівська повість з української минувшини", передмова до українського перекладу „М. Ч." („Сяйво" 1928).

зухвала думка, що я вже не смів і говорити вам про неї, не здійснивши її — думка висловити життя українського народу в епопеї. Я вибрав для цього мову й форму народних наших дум, які вивчав довго і старанно, і тому, що думи наші є уривки епопеї, то я вставляв їх цілком, наближаючись до епохи, що оспівана в них".[1] Про те саме говорить Куліш і в своїм слові до земляків, приложенім до поеми, як її епілог: „Не було в світі люду одважнішого і славнішого над Греків і Козаків; нема ні в кого і пісень луччих, як у Греків та Козаків. Був між Греками колись тяжко розумний чоловік Гомер. Він позбирав поміж народом усі стародавні пісні та й зложив з них дві книжки, „Іліяду" та „Одисею"... Такі ж якраз пісні співають по селах і наші бандурники та кобзарі, що вже щодальш рідко де зуздріш... Ото ж, швендяючи не раз та й не два по рідній Україні, прислухавсь я добре, як тії діди виспівують про Наливайка і мідного вола, про батька Богдана..., про Нечая, про Морозенка або про великого лицаря Палія. Думалося то так, щоб познаходить думи про всіх наших гетьманів та й зложити з них таку книжку, як Гомерова Іліяда"... Але думи про всіх гетьманів козацьких не були знайдені, і молодий автор, в своєму бажанні подати українському читачеві еквівалент Гомерівського епосу, мусів ті прогалини надолужувати власною творчістю. Так зложилася його „необычайная композиция", своєрідна і, як сам він визнав пізніше, „куріозна" амальґама з автентичних та підроблених народних дум, поповнених власними імітаціями кобзарської поезії.

Задум показався досить фальшивим, а мистецька вартість доволі незначна. Для поеми не минулося даремно сполучення в одному творі задач поетичної та етнографічної. Сумлінність етнографа примусила Куліша якнайближче наслідувати „старі словеса" та поважний склад кобзарських дум; він орієнтувався навіть на авторитетний арбітраж народних співців, яким гадав подати свою поему на апробацію. Але тим самим він зв'язав собі руки, як поетові, примусивши себе скрізь і всюди спиратися на зразки та джерела. Найтяжче довелось Кулішеві на початку поеми, де кобзарі нічим не могли йому зарадити, і де він мусів шукати інших джерел. В стремлінні своєму неодмінно опертися на щось, Куліш звертається навіть до „Слова о полку Ігоревім", переробляючи відповідні його пасажі.

Тоді вже на Україні рідко де плугатирі на воликів гукали,
А частіше ворони по полях кричали,
Труп ділячи межи собою,
А галки свою річ говорили,
Збираючись летіти на кривавеє поле.

---

1 „К. Стар.", 1899, II, стор. 189—190.

В думі першій:

Річка Ірпень гула між крутими берегами
І самії дерева од жалости до землі приклонялись.

В думі другій:

Бо вже не дарма летять від Чорного моря птиці.[1]
І виють по балках та байраках вовки та лисиці.

Підходячи вже ближче до козацької доби, Куліш все більше використовує поетичні засоби дум: ті самі заспіви, ті самі способи римування, навіть ті самі, на догоду римуванню, неправильні форми слів, як і в думах:

Кінським ржанням, людським криком у вуші козакам вдаряє,
Не одному і жаху з а в д а в а є...
Крик і гром до небес у с т а в а є...,
А сам посередині вихожає,
Святим містам три поклони п о к л а д а є...

Але поетичне господарство „України" від того не стає багатшим. Автори дум вносили кожен щось нове, може навіть сміле і несподіване в порівнянні до попереднього репертуару; ерудит-Куліш не наважується вийти з кругу зужитих, використаних уже образів та засобів стилістичних. Через те він скучний, одноманітний. А разом з тим не скрізь і вільний од книжної конструкції.

А козаки тіло те взявши,
У Канів привізши,
Чесно поховали.

А чому б, замість цього вузла з головного і підрядних речень, для більшої згоди з складом дум, не дати низки зсилених одно з одним речень рівнорядних? От ця книжницька несміливість Куліша і робить те, що і не переводячи відповідних зіставлень, самим безпосереднім відчуттям одразу вгадуєш уривки автентичних дум у поетичнім плетиві Кулішевім — особливо виділяються думи про Самійла Кішку в 7-ій та невільницький плач у 8-ій думі „України".

Проте не мистецька лише зв'язаність Куліша зумовила мистецьку блідість поеми. Орієнтуючись на Гомерівський епос, Куліш, здається, не досить усвідомив собі, що, нехай і складені з кобзарських дум, обидві поеми Гомерові зібрано коло одного осередку і втиснено в невеликий протяг часу. Недарма всю дію „Одиссеї" коментатори вкладають в сорокденний термін. У Куліша натомість перша (і єдина написана) частина „України" обіймає вісім століть: від князя Володимира до „батька Хмельницького". Це і призводить до аберації розповіді, до превеликого розповзання задуму, до перетворення епопеї на віршовану хроніку. Проф. О. С. Грушевський, детально проаналізувавши джерела

[1] Тогда по Руской земли рѣдко ратаевѣ кикахуть, нъ часто врани граяхуть, трупіа собѣ дѣляче, а галици свою рѣчь говоряхуть, хотячи полетѣти на уедіе". — „Ничить трава жалощами, а древо съ тугою к земли преклонилося". — „Уже бо бѣды его пасеть птиць по дубію... лисици брешуть на чрълениыя щиты".

„України", прийшов до висновку, що Куліш навіть спирався на історичні праці та що багато місць поеми тільки переказують відповідні абзаци такого популярного в той час твору, як „История Русов", псевдо-Конисського.[1] Справді тон хроніста в поемі знати усюди. Відчувається він передусім в описах — фактичних, детальних, точних, неприкрашено-прозових:

А тоді ще всі землі од Чигрина до самого Чорного моря
І по сей бік Дніпра до Азова
Пустували.
Густою травою заввишки в чоловіка заростали,
У траві куропатви та всякі птиці проживали,
Дикії коні по степу табунами гуляли,
Круторогії тури блукали,
Білорогії сугаки скакали,
Да степнії вітри од моря широко літали.
Тогді хоч би сто верст за Чигрин пройшов.
Жодної душі християнської не знайшов.
Тільки погана Татарва де-не-де по степу вигляда,
По степу вигляда, себе забавляла,
Козака в степу виглядала,
Щоби його напавши зарубати,
Одежу кармазинну та оксамитну зняти,
Золота в кешенях пошукати,
Козацького коня орканом піймати,
Чуру малого в неволю взяти.

Почувається літописець і в точному датуванні —

А як стали ляхи свій празник Панське тіло справляти,
З гармат гремати, у сурму вигравати.

дата „Тарасової ночі"[2] — і в надзвичайній увазі до каталогу гетьманів,[3] нарешті в списках руської шляхти покатоличеної та спольщеної після Наливайка, в списках козацької старшини, що впала жертвою польських репресій після невдатного повстання Остряниці:

Зараз гетьмана Остряницю і найвищу старшину —
Сулиму, Недригайла, Роюна, Риндича взяли колесували;
Гайдарівського, Бутрима, Запалія, Кизима і Сучевського
Залізними спицями наскрізь пробирали,
Живих на високі палі підоймали...
Загребу, Скребила, Ахтирку, Потурая, Бурлія і Загнибіду
Залізними лапами живих розідрали;
Метлія, Скубрія, Завезуна, Гуртового, Глянського,
Тумара, Дунаєвського, Тугая, Косиря, Могилянського
Четвертували.
Отак то тії лицарі в муках несказанних у Варшаві погибали!

---

1 О. С. Грушевський. З сорокових років. З. Н. Т. ім. Ш., т. 85, стор: 81—105. Висновки цієї статті переказано в роботі: „Поетична діяльність Куліша" того ж автора, ЛНВ, 1909, кн. IX, XI, XII.

2 Пор. „Наконец козаки, дождавшися Польского Праздника, Панским телом называемого, который они отправляют с пальбою и пиршеством"... История Русов, М. 1846, стор. 51.

3 Список гетьманів в Україні має деякі відміни від списку Ляже-Конисського. Про те О. Грушевський, ЗНТ ім. Ш., т. 85, стор. 94—97.

Нарешті третя риса Кулішевої „України" — це прозові вступи до перших дум поеми з їх дидактичним, моралізаторським тоном: ...„Але вже нікому не було свободи на Україні. Увесь люд, що зостався від побоїща, платив велику дань Батиєвим баскакам! Тяжко було жити в неволі під кормигою безбожних басурман, а ле жизнь краща від смерти, а рідна земля мила і під попелом пожарищ, і під кривавими руїнами, під кормигою поганою люду..."

Так виконав Куліш свій „надзвичайний намір". Аж надто дав відчути себе в його епопеї археограф та фольклорист-збирач. З переказаних віршем думи відомостей „Истории Русов", з додатком молодих моральних сентенцій та автентичних текстів, вийшла лише претенсійна і не дуже потрібна популяризація української історії, тобто щось безмірно далеке від національної епопеї. Не врятувала „України" і козацька патріотика Куліша, що вилилась в його листовній (в листі до Юзефовича) характеристиці останньої думи поеми: „Тут поляки доходять до величайшего варварства, души мучеников возносятся к Богу и просят отмщения. Отмщение готовится в страшном для Польщи Хмельницком". Кулішеві прийшла нещасна думка самому „Боготцеві" вложити в уста цей наївно-козакофільський вирок:

Ой чи довго ж мені на такії беззаконія дивитись?
Ой чи довго будуть ляхи й жиди козацьким добром веселитись?
Скоро, скоро страшна хмара з-за гори Чигринської встане,
Подвигнеться й затремтить земля, як Хмельницький на поляків гряне.

Естетична наївність цього місця прекрасно відтіняється навіть мистецьким текстом автора „Милости Божіей", що подібні речі говорило у нього тільки алеґоричне „Смотрѣніе Божіе".

Пишний намір помстився на Кулішеві. Найкращі з його дум не порівнялись з найслабшими кобзарськими. Сам Куліш мусів скоро зрозуміти фатальну невиконаліть свого наміру; та так на першій частині „України" і скінчилася його, як висловлювався він пізніше, „фанатична імітація народних дум".

3.

Тільки через вісімнадцять років взявся він за перо поета. Автобіографічний роман строфою Пушкінського „Евгения Онегина", „Евгений Онегин нашего времени", розпочатий і кинений на засланні в Тулі,[1] сімейно-альбомна по-

[1] Видрукований при статті О. К. Дорошкевича: „Куліш героєм роману" — „Пантелеймон Куліш", збірник, у Києві 1927, стор. 157—199. В „романі", написаному російською мовою, багато вільних і невільних, відзначених примітками і невідзначених, реміниценцій із Пушкінського твору: „Онегин равнодушным взором родные стени измерял" (Пор.: „Татьяна равнодушным взором на воск потопленный глядит"); „Она поэта полюбила — На самом

езія Олімпію Білозерському, жартівливі вірші, якими бавився він з Костомаровим підчас закордонної подорожі 1861 р. — все то були проби пера перед поважнішою поетичною роботою. „Странно сказать, но это факт, — споґадував пізніше сам Куліш — что результатом иноческих наших шалостей явилась у меня охота писать украинские стихи". Сталося все це по розлуці з Костомаровим влітку 1861 р. „Не признаваясь в этом отцу игумену (тобто: Костомарову), я остался по сю сторону Сен-Готара и поселился было на Lago Maggiore... Но оно до того мне понравклось, что мне стало совестно наслаждаться его красотами одному. Я осмотрел только половину его берегов (и написал несколько стихотворений)".[1] З цим спадаються і дані „Жизни Куліша". Позначивши докладно свій маршрут 1861 р., автор додає: „Був це понурий період його (Кулішевого) життя, сумував тяжко. А чого, хіба б у цілій книжці можна роз'яснити. Над Lago Maggiore щось наче шепнуло йому стих:

Ходжу берегами — та й не находжуся.

З цього стиха немов виснувалась дума про Україну, а та дума повела за собою рій дум — і так за малий час уродилися „Досвітки".

Характерне в цьому повороті до поетичної творчости безпосереднє почуття внутрішньої потреби. „Україна" з'явилася в результаті готового, наперед повзятого наміру, „Досвітки" з'явилися самі собою. От оповідання „Жизни Куліша": „Тоді саме він читав Данта і його біографію. Ще з Ґенуї писав Куліш до любого свого приятеля і земляка Глібова Леоніда, шкодуючи, що сам не має вдачі до стиха, і раючи йому переказати по-нашому деякі сонети Дантові, а днів через п'ять уже не давали йому покою, мов бджоли коло уха, свої власні стихи: „Розпущу я свої думи, та й не позбираю, — Розтеклися, сумуючи, по рідному краю!" Дума з'являлась за думою. Раз щось сумно співало йому про бідолашну Солоницю (де гинули козаки 1596 р.), знов про Кумейки (1637 р.). Тоді ж манило його за Дунай і, ще не бачивши Дунаю, написав початок „Дунайської думи".[2] Восени

утре юных дней — И первый пламень подарила — Ему своих весенних дней". (Пор.: „Она поэту подарила младых восторгов первый сон"); „Не запирайтесь: вы прекрасно..."; „Какими нежными словами — Умел он сердце умирить". (Пор.: „Как рано мог уж он тревожить — Сердца кокеток записных") і т. п. Римування Кулішевого роману — приблизне і, як на той час, дуже вільне (сел — гнев, наделен — кругом); часами в ньому знати українізм, навіть глухівщину Кулішевої вимови (Куліш не розрізняє рос. ы і и, римуючи вы и любви, скучны и одни). Деякі особливості Кулішевої техніки в'яжуть „Евг. Он. нашего времени" з пізнішим „Сковородою", написаним також „Онегина размером". Дорошкевичева характеристика твору, як незграбного і неталановитого, видається нам занадто різкою.

1 Воспоминания о Н. И. Костомарове, „Новь", 1885, IV, стор. 73.

2 „Правда" 1868, стор. 322.

того ж року в Гоголевій Васильківці-Яновщині зложилися „Настуся" та „Великі Проводи". Збірник був готовий.

Але скоро певна тенденція примішалася і тут. Самотоки поетичної творчости за кордоном упевнили Куліша в наявности поетичного хисту, і останні думи „Досвіток" він дописував з наміром дорівнятися Шевченкові; як Гомер під час писання „України", так тепер Шевченко стояв перед його очима. Посперечатися з ним, заступити його, перейняти його спадки — то було неприховане Кулішеве стремління, яке і прорвалося в „Досвітках" нераз цитованими рядками. От вони — в поезії „До братів на Вкраїну":

Ой, мовчав я, браття,
Словом не озвався,
Поки батько український
Піснею впивався.
Чи до віку ж, браття,
Будемо мовчати?

Благословіть мені кобзу
Німую узяти!
Підтягну я струни
На голос високий,
Не сумуй, Тарасе батьку,
В могилі глибокій.

В другій поезії („До брата Тараса на той світ") Куліш висловлюється ще виразніше про свою роботу, — як продовження Шевченкової:

Чи мені по тобі
Сумом сумувати?
Чи твою роботу
Взяти докінчати?

Докінчаю, брате,
Не загину марне,
Втішу Україну,
Матір безталанну.

Це докінчування Шевченкової справи, підтягання власних струн на високий Шевченків лад було для „Досвіток" фатальним. Воно чи не найбільше обнизило власну творчість Кулішеву. Воно немов обвело його лірику і баляди зачарованим колом, за яке не могла і не зважилась переступити його власна індивідуальність. Що найперше цей полон знати на темах „Досвіток" та на їх освітленні.

Пригляньмось в першу чергу до трактування козацтва в Кулішевій збірці.

Р. 1843 листопада 23, ледве випустивши „Україну", Куліш писав Юзефовичу про своє знайомство з літописом Єрлича, одного із сучасників великої козацько-поспільської революції XVII в., або, як сам він висловився, „представителя малороссиян, противодействовавших Хмельницкому". В „Чорній Раді" ми маємо спробу поглядом об'єктивного, неупередженого судді поглянути на історичну чвару козацького Низу і Старшини. Куліш уже значно одійшов од романтичного козакофільства „України". Щоб виправдати козацький низ, Запоріжжя, — йому треба шукати поважних аргументів. Тільки через те руйники та гольтіпаки, дармоїди та капосники-запорожці варті доброго слова, що „вони безпечно, та разом якось і смутно дивилися на божий мир," що вони „гульнею доводили, що все на світі суєта одна", „що у них обичаї старі не виводились і предковічні пісні до

посліду дней не замовкали". Нарешті в епілозі до „Чорної Ради" 1857 р. Куліш уже без застережень говорить „о политическом ничтожестве Малороссии", тобто про антидержавність і руїнництво козаччини. І раптом в „Досвітках", р. 1861, подибуємо ми в Кулішеві автора, що солідаризується з Павлюківцями та Хмельничанами, „катами-головосіками", героями Кумейок, Солониці та Жовтих Вод.

Нехай знають по всім світі,
Як м и погибали
І, гинучи, с в о ю правду
Кров'ю записали.
Поки Рось зоветься Россю,
Дніпро в море лллється,
Поти серце українське
З панським не зживеться.

Стиль зобов'язує, спадщина тяжить над Кулішем. Реміністценція приневолює. От і читаємо ми в поета, що пишався своїм походженням від „городових кармазинників", що „радували з царськими боярами", спорудили „цареві Петрові Малоросійську колегію", помагали „цариці Катерині писати наказ і заводити училища замість давніх бурс" — рядки теплого співчуття „молодим орлятам" - курінникам, Наливайківцям, і слова гострого докору лейстровикам:

Бо ті лейстровії
Виросли в неволі;
Ой не вдержать против вітру
Корогви на полі.

Розцінюється роля городових дуже низько. Їх союз з Жолкевським був зрадою чесних заповітів козацьких.

Повабились наші
На мову лукаву,
Затопили, закаляли
Козацькую славу.

Трохи осторонь від історичних поезій стоїть остання річ збірника, поема „Великі Проводи". Пізніше, в 90-их рр., кваліфікуючи свій давній збірник, як данину „іллюзиям отрочества" та міражам козаччини, Куліш висловлював надію, що читач серед „досвітньої темряви" тієї задовольниться хоч сірим досвітчаним світлом.[1] За одним із таких парусків світла він уважав свою постать Голки із „Великих Проводів". „Слава козацького батька" (тобто Хмельницького) — писав він тоді — „не засліпила автора. Він йому протиставив такого воїна, який підняв би вгору народнього духа. Та все чисте і розумне в нас поникло перед лютим розбоєм Хмельнищини".[2] Проте постать Голки у Куліша не вийшла яскравою: вона ледве намічена. Психології Голки Куліш не показує; навіть фактів він подає мало. Задоволь-

[1] Куліш, „Сочинения", під ред. І. М. Каманіна, т. І. Прим., стор. 128.
[2] Ibidem ст. 94.

няється тим, що по різних місцях поеми виступає його адвокатом. Його Голка одержав панське виховання,[1] довго жив за кордоном, у нього запальна мова і ніжне серце. Приставши за перших успіхів Хмельницького до козацтва, він не може порозумітися з козацькими низами — дейнеками, лугарями, гайдабурами. Козацтво грубе, хижацьке не може помиритися з панським обличчям та любов'ю Голки до шляхтянки Рарожинської; гукає про зраду Голки. Від Кривоноса, посланого Хмельницьким, гине Голка; гине Рарожинська, з якої хотів Куліш зробити образ ніжної відданої любови, — але вони тріюмфують в серці авторовім, як символ всього дорогого й святого, чого „ні шляхетське, ні дейнецьке не побачить око". — Освітлення козацтва в поемі двоїться. З одного боку дейнеки та гайдабури виведені непоказними — п'яні, хижі, рабівники; з другого боку є козацтво розумне, статечне, не чуже культурі. Навіть сам козацький батько умів бути великим, коли

Вилинули сірі орли
В Корсунь на Вкраїну.
Оживили-воскресили
Козацькую силу.

Голка відкидається не від козацтва, а лише від його дикости та некультурности, від мстивої його „неперебірливости", боронячи козацтво очищене і шляхетне, „несхлопілих, неспанілих дітей України". Але все це він робить меланхолійно, без великого запалу, розсудно і обережно, — подібно до того, як Куліш р. 1862 в листі до „Україно-філів" одстоював „умеренно-патриотическую идею".[2]

Образ Голки у „Великих Проводах" може бути і певним мірилом для так званого аристократизму Кулішевого.

Повстало це означення з відомої самохарактеристики Куліша в галицькій „Правді" за р. 1868, що своєю яскравістю заімпонувала пізнішим дослідникам і перемогла в їх сприйнятті всі інші висказування та самоозначення авторові. У „Правді", в своїй автобіографічній роботі, Куліш, описуючи Шевченка 40-х рр., протиставляє себе йому, як репрезентанта лівобережного козацтва виразникові соціяльно-політичних змагань „схлопілого" Правобережжя. Кулішеві властивий певний аристократизм у поводженні з людьми, у ставленні до часу, до речей та до свого зовнішнього вигляду, на той час Шевченко і до часу, і до людей, і до себе ставиться з певним цинізмом, тобто деякою спрощеністю та безцеремонністю „норовів".

[1] Кулішів Голка в цьому відношенні alter ego самого Куліша. Порівн. напр., те, що розповідає „Жизнь Куліша" про паню Мужиловську та її ролю в розвитку Кулішевім: „Цивілізація поборола тут просту натуру: демократична душа отрока зробилася аристократичною" і т. д. „Правда" 1868, стор. 32—33.

[2] Зап. У. Н. Т. в Київі, т. VII, стор. 87.

„Тут уже й пішло справжнє січове балакання" — згадує Куліш про свою першу зустріч із Шевченком — „а далі й співи (Шевченко мав голос пречудовий, а Куліш знає незліченну силу пісень). Почали потім їздити навкруги Києва, рисувати, рибу за Дніпром ловити... Тільки Куліш не зовсім уподобав Шевченка за його цинізм; зносив норови ради його таланту, а Шевченкові знов не здалась до смаку та аристократичність[1] Кулішева, що про неї ми вже натякнули. Кохавсь Куліш у чистоті й коло особи своєї вродливої і навкруги себе; кохавсь у порядкові як до річей, так і до часу; а ухо в нього дівоче: гнилого слова ніхто не чував від нього. Можна сказати, що це зійшовся низовий курінник, січовик із городовим козаком-кармазинником. А були вони справді представителі двох половин козащини"... і т. д. Слова мають своє життя, і це означення — „аристократичність", згадане у протиставленні методичної „чопорности" провінціяла, що доходить ласки у місцевих меценатів, з широким розмахом артистичної натури, що пройшла до того столичну атмосферу Брюлловської робітні; означення, ускладнене історичними справками, зовнішня ефектовність яких підкупає, примушуючи часами приймати їх без перевірки, — пішло гуляти по сторінках присвячених Кулішеві дослідів. Найбільшої гостроти, досягло воно в статтях та підручних книжках О. К. Дорошкевича: для нього Куліш є аристократ без лапок, „певний і органічний прихильник маєткового панства на Україні, цього спадкоємця козацької старшини", а його національні переконання —„властиві всій дрібно-маєтковій українській верстві 30—40 рр.". О. Дорошкевич не помічає навіть, як його характеристику збивають деякі з наведених у його статтях матеріялів. Так, підкресливши Кулішеву „аристократичність", він поряд із нею наводить відзив III відділу Власної Канцелярії про тульський роман: „Петро Иванович Березин и его семейство". Тенденції цього роману в цій авторитетній рецензії визначено, як суто і небезпечно демократичні. „В цьому романі", — пише Кулішеві генерал Л. В. Дубельт, — „ви стараєтесь відшукати в селян підвищені чуття, а у вищому стані — одні недоліки; порівнюєте ці стани і скрізь віддаєте перевагу простолюддю; на думку дійових осіб вашого роману, селянин повинен би дивитися на пана презирливо з висоти свого мужицтва: відмовитися від споріднености з графським родом — значить піднестися до рівности з простолюддям,

[1] Характерно, що аристократизм княжни Варвари Репніної ні трохи не заважав Шевченкові приятелювати з нею, так само, як і княжна ніде не говорить про Шевченків цинізм. Для неї Шевченко „дитя природы", але з природним почуттям такту і сердечною добротою (Р. Пропилеї II, стор. 217). Разом з тим, своєрідна „аристократичність" Кулішева могла бути не до смаку не самому лише Шевченкові. Віра Аксакова нотує у Куліша „много учительских приемов и какой-то старинный методизм в выражениях, приемах и даже в мыслях..."

аристократія — павине пір'я. Це безглузде переконання, що плямує людське серце..." і т. п.[1]

Постать Голки та різні висказування Куліша в „Настусі", „Проводах" і численних листах 60-х рр. дають нам скоріше всі підстави твердити, що саме органічного споріднення з українським панством у Куліша не було. „Спаніти" в його слововживанні значить щонайперше: відкинутися української народности. Він нераз нападається на „отчуждавшихся от народа польско-русских панов и старшин казацких, потом переименованных в дворянство". Найбільша прикрість, яку він кидає на адресу Котляревського, є те, що з останнього був „панський писатель", а його Наталка-Полтавка була тільки „актрисою", а не щиро-поетичною селянкою.[2] Його особисті відносини з українськими панами не завжди ладяться: Галаган одштовхує його своєю сухістю, і він раз-у-раз почуває свою чужість у панській колі; він невдоволений, що Василь Білозерський хоче провадити „Основу" „в духе примирения с панами", а кожен вияв „панского негодования" ладен уважати за найкращу похвалу щиронародній, демократичній літературі українській.

Та й само слово „аристократичність" зовсім не мало в устах у Куліша того розуміння, яке вложили у нього дехто з пізніших дослідників.

Прегарну аналізу цього Кулішевого поняття знаходимо в статті акад. М. Грушевського — „Соціяльно-традиційні підоснови Кулішевої творчости".[3] Аристократизму Куліш ніколи не бере „в ледачому розумінні цього слова". Його аристократи ніколи не пишаються своїм генеалогічним древом та чистотою крови, „шестисотлетним" своїм „дворянством", але завжди моральними чеснотами. Такі його Голки, Гуня, а надто — Обухи:

Від Прип'яти до Синюхи
Вславили себе Обухи,
Та й не золотом рабованим,
Не гонором купованйм,
Не гербами-клейнодами,
А своїми пригодами.
Вони в полі воювали
І в неволі бідували;
Вони в муках жартували,
Жартом серце гартували...
Та правдоньку шанували.
В кого срібло, в кого злото
Та шляхетскії клейноди,
А в нас правда, права воля —
Найлюбіша в світі доля,
Згине срібло, згине злото,
Занедбаються клейноди,
Тільки **правда на Вкраїні**
По вік вічний не загине.

„Поліпшений цивілізацією побут", „приподоблення побутові освіченішого громадянства", але без зривання зв'язку з своєю народністю; певна моральна культура, заповіді

[1] О. Дорошкевич „Куліш на засланні" („Пантел. Куліш", Збірн., стор. 58—59).
[2] Дві мови, книжня і народня, „Україна", 1914, III, стор., 22 дд.
[3] „Україна" 1927, кн. 1—2, стор. 9—38.

і практика самовдосконалення — от прикмети аристократизму справжнього, а не „ледачого", на думку Кулішеву.

Спочатку може здаватися, що такому поглядові протирічать відомі слова „Жизни Куліша", де, розповідаючи про своє одружіння з Ол. М. Білозерською, Куліш говорить: „Тут уже можна сказати: який ішов, такий і стрів: обоє старосвітського роду козацького..." Але поперше, на думку Кулішеву, навіть „український народ", тобто ввесь селянський люд „має свої поняття про аристократизм, але він досі тримається корінного значення слова АРІСТОС (найкращий), не вдаючись до зовнішніх, штучних, механічних засобів переваги однієї людини перед іншою. („Сама слава імени поєдналася в його поняттях не з успіхом, а зі значенням діянь громадських". Цей „аристократизм нашого неписьменного, отже й вільного від письменних помилок простолюддя... виявляється в його розмовах і сімейних угодах словами: чесний, рід, дитина чесного роду').[1] Таким чином, в Кулішевім пишанні своїм родом і родом жінки стільки ж аристократичного, скільки і „простонародного"; а подруге, елементи моральної характеристики проступають і тут. Сказавши про свій чесний рід і рід своєї дружини, Куліш кладе новий наголос — „обидва сили духу і енергії непоборимої". Належати до хорошого козацького роду — то значить бути причетним „до середовища, для якого не чужою є европейська освіченість і яке схоронює в собі найкращу моральну спадщину після вільнолюбних і поетичних предків".

Неясність клясових самоозначень Куліша та своєрідність його розуміння аристократизму накладають на дослідника обов'язок, відкинувши авторові свідчення, приглянутися що-найперше до фактів. Потомок малопомітних Воронізьких козаків сумнівної (як те показав О. Лаврівський) приналежности до старшини, дворянський син в уявленні священика Іларіона Безпалого, що записав його народження у метричну книгу Трьохсвятської церкви м. Воронежа, але зовсім не в очах дворянських депутатських зібрань, — Куліш був не стільки „українським панком" (як сам себе називає в „Евг. Он. нашего времени"), не так полупанком (як його іменує академік М. Грушевський),[2] скільки людиною у великій мірі деклясованою, що жила головне з заробітку літературного. Його хуторянство носиться перед ним тільки, як певна програма. Сидячи на хуторі, він в 50-х рр. не заглиблюється в господарчі його справи,[2] та й пізніше трактує його скоріше, як відлюдну келію, особливо сприятливу для творчої роботи, аніж ознаку неперерваного свого

---

1 „Основа" 1861, X, стор. 28—29 (коментар до „Вел. Проводів").
2 Такий Куліш у спогадах Л. Жемчужнікова.

зв'язку з землевласницькою верствою. „Один для мене порятунок" — писав він І. П. Хильчевському з Варшави 23. X. 1866 р., — „сильна діяльність. Без служби така діяльність у Росії, принаймні для мене, неможлива. От чому я служу, та ще тому, що хочу розплатитися з боргами. Досягши цієї останьої мети, я, може бути, виб'юсь з сили і заберусь у хутірську свою нору, щоб умерти по-запорозькому, тобто далеко від галасу. Козаки, якщо не вмирали на війні, то відходили в будьяку пущу, навіть у далечінь від сім'ї. Я розумію це чуття і без сумніву сам так зроблю".[1]

В цьому розумінні з Куліша нова людина, що доволі далеко відходить від українського дрібно- чи велико-маєтного панства, куди відносить його О. К. Дорошкевич. Ми (хоч і не без застережень) погодилися б скоріше з думкою В. Петрова: „Куліш козацький син, що самотужки вибився в люди, — представник нового покоління: він — різночинець, різночинець-інтелігент, що не остаточно ще розірвав з тим дрібно-маєтковим середовищем, звідкіля походить, але також не остаточно зв'язався і з міським різночинством. Куліш все життя своє хитався між хутором і містом, між Петербургом і Україною, між хліборобством і журналістикою (додамо: та службою, М. З.). Аналіза економічної бази Кулішевої дає надзвичайно цікавий матеріял для висвітлення його ідеологічних поглядів. Ніколи не мавши певних матеріяльних достатків, раз-у-раз змінюючи джерела своїх заробітків, він ввесь час хитається в своїх поглядах, концепціях, плянах, оцінках".[2]

Звідси, додамо, з'являється у Куліша і стремління помирити українських народників 60-их рр. з привілейованим панством українським, що може надати їх (народницькій) діяльності „истинно-общественное значение" (лист „Украинофилам"), і взаємне (аж не розрізнити) переплетення демократизму та досить своєрідно висвітлюваного „аристократизму" і „умеренно патриотическая идея", що сумнівною видалася сучасникам і, втягаючи Куліша в різні міжлюдські зв'язки, здалася „скандальною" новішому дослідникові, і фікція „неспанілих несхлопілих дітей України", що виявилась в його ідсальній постаті Голки.

4.

Поряд з історичними думами в „Досвітках" знаходимо і чисту, так мовити б, лірику Куліша. Як історичні поеми (за винятком „Великих Проводів") дають нам типово-романтичне уявлення про старовину, повертаючись до раннього Шевченка, так і лірика „Досвіток" великою мірою

[1] „Киев. Стар.", 1898, I—III, стор. 87—88.
[2] Михайло Чарнишенко, в укр. пер., вид. „Сяйво", К. 1928, передмова, стор. 33—34.

повторяє Шевченкові мотиви часів „Чигиринського Кобзаря". Не кажу вже про образ самотнього старця-кобзаря, віщого поета, „єдиного живого" серед народу мерців („Старець"), що на крилах надій та чарівної мови облітає світ-Україну („Родина єдина"), — навіть особиста лірика Кулішева культивує ті традиційні сльози, яким віддавався в ранній своїй поезії визволений на волю, жадний на втіхи артистичного життя, Шевченко. Це була стилізація, переймання голосу народної поезії, де ліричне чуття раз-у-раз буває пофарбоване сумовитим спогляданням, нотками тихої покірности „игу жизни".

Розпущу я свої думи,
Та й не позбираю:
Розтеклися, сумуючи,
По рідному краю.
Од лиману до Єсмані
Жовтіє пшениця,
Я безрідний, одинокий,
Чужий чужаниця.

В цих рядках сливе нічого нема власного, Кулішівського. Коли б не улюблена Кулішівська Єсмань, можна було б ці рядки прийняти навіть за початок Шевченкової пісні про того ж „чужого чужаницю":

А журавлі летять собі
До дому ключами,
Плаче козак, — шляхи биті
Заросли тернами.

Для 60-х рр. це вже було занадто: немов би нехтуючи науку Шевченкової лірики останніх літ, такої своєрідної, неповторенно-індивідуальної, — Куліш подається назад до безхарактерних, без виразної індивідуальної печаті, стилізацій народної лірики.

Не зовсім щасливим було також виключне користування розмірами народних пісень. Етнограф і ерудит, Куліш не завжди міг устояти проти цитатної спокуси, не завжди міг дати місце власному винайденню. Навіть не кажучи з категоричністю А. В. Ніковського: „Куліша, як поета, заїла і з'їла лірична ремінісценція", — не можна не визнати, що в епізоді Голчиної смерти

Ой не встиг же козак Голка
На коника сісти, —
Стали його панцерників
На капусту сікти.
Ой не встиг же козак Голка
На коника спасти, —
Стали Гадячан голінних
Як снопики класти.
Ой як стисне козак Голка
Коня острогами —
Оступили його ланці
З голими шаблями —

він занадто вже прямодушно та простолінійно вичерпує мальовничі засоби народної пісні про смерть Нечая.[1] Проте навіть не ця безпосередня цитація, не це педантично безкриле репродукування стилістичних зворотів народної пісні, — народному складові Кулішевого віршу найбільше шкодить якась сухість та одноманітність ритму, що особливо сильно почувається поруч розмаїтости та рухливости народних ритмів Шевченка. Як Шевченко складав свої речі, писані хоч би так званим „коломийковим віршем" — „моталася у нього на умі якась нута"[2] народної пісні чи ні, мав він перед собою ритмічне обличчя певної пісні чи ні, — але природу цього вірша він сприймав глибше, безпосередніше, органічніше від Куліша. Йому менше заважали книжні схеми, підручник поетики; він не дивився на народний вірш крізь окуляри ямбів та хореїв, — тоді як Куліш часом не вільний був од того. Принаймні, пишучи М. В. Юзефовичу про свою „Україну" (14. серпня 1843 р.), він каже, що, хоча в його поемі нема ні витриманих ямбів, ні інших стоп, але народна версифікація знає зате такі такти, „яких не замінить ні амфібрахій, ні гексаметр". Чи не більша отруєність ритмічного чуття Кулішевого шкільними схемами тонічної версифікації навела його на одноманітну хореїзацію його коломийкового віршу. Для порівняння візьмемо пролог до Шевченкової „Княжни".

Зóре мóя / вечірняя,
Зійдй над горою.
Поговорим тихесенько
В неволі з тобою.
Розкажй, / як за горóю,
Сонечко сідає,
Як у Дніпрá / весéлочка
Воду позичає.

Як різноманітно попадають наголоси в непаристих рядках, — тільки один з них, та й то з певною натяжкою, може буде прочитаний, як чотиристоповий хорей. Зате скрізь непаристі рядки розпадаються на піввірші, розділені лег-

[1] Беру перший-ліпший варіянт пісні про Нечая:

Ой не вспів же козак Нечаєнко
На коника сісти,
Та зачав ляхів, ще ляських панів
На капусту сікти.
Ой не встиг же козак Нечаєнко
На коника пасти.
Та зачав ляхів, ще ляських панів
Як снопи в ряд класти.
Не доскочив козак Нечаєнко
До дубового тинку,
Покотилась козака Нечая
Головка по ринку.

Исторические песни малорусского народа с объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова, т. II., вип. I, стор. 74—75.

[2] Др. Степан Смаль-Стоцький. Ритміка Шевченкової поезії, Прага 1925, ст. 5.

кою цезурою, і в кожному піввірші виразно чується один сильний наголос, що підбиває під себе інші, слабші. Все це творить вірш з особливою мелодією, такий відмінний од віршів тонічних. Натомість у Куліша ця одмінність часами майже затирається:

Під твою сховавсь я кришу
В завірюху злую;
Твоїм дýхом теплим дишу,
Твоїм серцем чýю.
(Присвята „Великих Проводів", М. І. Гоголь).

Бідність Кулішевого ритму у „Досвітках" виявляється ще в великій зв'язаності його коломийкового віршу щодо т. зв. „переносів", або „пере́ступів" (enjambements). Шевченко не боявся уривати речення серед рядка, не боявся переносів фрази з рядка в рядок, із строфи в строфу Найвиразніші зразки „За сонцем хмаронька пливе", або „Заповіт":

Оттоді я
І лани і гори
Все покину / і полину
До самого Бога
Молитися. // А до того
Я не знаю Бога.

На той час Куліш немов намагається кожне речення вкладати в строфу або у півстрофи. Його строфи — регулярніші і разом — одноматніші.

Навкруги стоять гробниці
З пишними словами...
Я на їй повішу ко́бзу
З живими струна́ми.

Народними розмірами Шевченко користався не завжди. В поезіях його останнього петербурзького триліття щораз більше звертається він до чотиристопового ямба. Спроба перейняти спадки Шевченкові означала, певно, і зрозуміння цієї тенденції, цього прямування його поезії до поширення словника та урізноманітнення ритмів... Пильно, а часом педантично використовуючи народну поезію, лишаючи без належної уваги в своїх народних ритмах їх своєрідність, цураючись Шевченківського ямба, Куліш по суті навертався через Шевченка до передшевченківської пори, до Іеремії Галки та Амвросія Могили.

Його літературний хист урятував деякі з ліричних його поезій („Заспів", „Ой люлі"), але в цілому його „Досвітки" далеко не справили враження книжки свіжої та своєрідної, — навпаки, здалися сучасникам, як те побачимо нижче, емоціонально і формально збідненим переспівом дум та пісень „Кобзаря".

5.

Ціле двадцятиліття одділяє „Досвітки" від праці другого оригінального збірника Кулішевого — „Хуторної поезії". Двадцятиліття, повне боротьби і прикростей — громадських, родинних, службових, літературних, повне праці та найрадикальніших зламів в особистій долі письменника. Від журнальної роботи він кидається в „політику", від польської своєї служби[1] подається до хутірського життя. Бажання придбати від родичів дружини — Білозерської — їх родову Мотронівку гонить його знов на службу до столиці,[2] а потреба грошей — оживляє давній намір угрунтувати свій погляд на козаччину, познайомити земляків з історичною реальністю замість „нас возвышающего обмана" „істориків-козакоманів". Те, що зародилося підчас читання джерел польських та українських-шляхетських, що зміцнилося в особистому контакті з Грабовським (таким же, як Куліш, істориком, романістом, прихильником Вальтер-Скотта, і непопулярним на останку громадським діячем) — тепер те зміцнилося і, під впливом різних обставин, загострилося. В своїх спеціяльних і не спеціяльних роботах Куліш починає підкреслювати колонізаційні заслуги польських „культурників", дуже низько розцінює, як діячів культурної історії, козацтво, тимчасове падіння культурного рівня, в результаті козацьких воєн, уважаючи за ознаку принципіяльної ворожости козацтва до культури; прославляє Петра та Катерину, як найбільших на Україні культуртреґерів. Попутно в передмові до „Истории воссоединения Руси" він підіймає руку на українських авторів, винуватячи їх в козакофільській „лжи", в тому числі і на Шевченка.

В думках Куліша самих по собі не було нічого одіозного. Багато з них підніс потім у своїх „Листах на Наддніпрянську Україну" Драгоманів, і на початку 90 рр. вони знайшли для себе ґрунт. Драгоманів писав, обороняючи від Грінченкових ударів українських діячів кінця XVIII. та початку XIX. століття, що „без північних берегів Чорного моря Україна неможлива, як культурний край; що Московське царство виповнило елементарну географічно-національну завдачу України", підбивши Крим та Чорноморське узбережжя, та що не без причин оточила хвалою постать Катерини II. українська інтеліґенція XVIII. в.[3] Проте Драгоманів не стягнув на себе і десятої частини тих перунів, що впали на голову Куліша. Вочевидячки, справа була не так у думках, як у вислові, справді у Куліша занадто гострому

[1] У Варшаві Куліш прослужив несповна три роки (з 23. XII. 1864 до 30. X. 1867).
[2] До статистичного відділу міністерства шляхів („путей сообщения") р. 1873—1874.
[3] Драгоманов. Листи на Наддніпрянську Україну, 1915, стор. 18—19.

та різкому. Навіть узнаючи Кулішеві рацію, цінячи його, як широко освіченого культурного діяча, Драгоманів подавав до його тирад гумористичні застереження: „Йому памороки забили пророки".[1]

Остаточне в 70-х рр. сформулювання Кулішевих поглядів на козаччину та на українське романтичне козакофільство, його нові розв'язання проблем української культури в минулому і теперішньому — послужило йому добру службу як поетові: одвело його від традиційних освітлень народної поезії, одвело від Шевченка. Уже в добу „Досвіток" Шевченкові Гамалії та Івани Підкови не були цілком до серця Кулішеві. Він їх славив по інерції, з обов'язку спадкоємця Шевченкового. Тепер він засудив усю народно-поетичну традицію; визнав, що при всьому геніяльному своєму дарі слова Шевченко говорив про соціяльно-політичні справи, як „божевільний", і вже утворивши постать ідеального козака Голки, зачарованого західною культурою, мусів шукати інших дороговказів собі, як поетові.

Він подався на Захід. Ще в. 43 р., формулюючи своє „слово до земляків" в епілозі до „України", він з піететом говорить про Гомера. Але з грецькою мовою йому не повелося; його переклади Гомерових епопей не пішли далі перших сторінок. Але коли греки та римляни не стали йому близькі інтимно, він спорідnився легко і тісно з великими поетами новоевропейськими. В 1861 р. за кордоном він перечитує Данта; епіграфи з нього бере до своїх дум у „Досвітках". Пізніше його тягнуть до себе поетичні книжки Біблії (Псалтир, Йов, Товитові словеса), Шекспір, Байрон, Ґете. Правда, Кониський розповідає, як у травні 1860 р. полтавські громадяни змагалися з Кулішем за повний перехід проектованої „Основи" на українську мову і як Куліш, заперечуючи їх пропозицію, посилався на невиробленість української мови. „Коли ж я", додає Кониський, „погоджуючись з Кулішем, висловив бажання, щоб хтонебудь зайнявся перекладом Шекспіра на українську мову, Куліш, як зараз бачу, засміявся, кажучи, що Шекспіра на нашій мові побачать хіба правнуки". Але чи не тому засміявся Куліш, що така думка нераз виринала в його свідомості? 1857 р. він принаймні писав Галаганові про потребу перекласти „Гамлета", „Вільгельма Теля", „Геца фон Берліхінґена" та „Лемурівську молоду", щоб „виробити форми змужичілої нашої мови на послугу мисли всечоловічій".[2] Отже невдовзі береться він за український переклад „великого британця", трактуючи переклад його, як бич на земляцьку некультурність:

---

[1] Переписка М. Драгоманова з М. Павликом, VII, стор. 106.

[2] „К. Ст.", 1899, стор. 349—350.

Світило творчества, Гомере новосвіту!
Прийми нас під свою опіку знакомиту:
Дай у своїм храмý нам варварства позбутись,
На кращі почуття і задуми здобутись.

Подаючи нарешті українському народові свій переклад Шекспіра, він висловлюється ще певніше:

На ж дзеркало всесвітнє, визирайся,
Збагни, який ти азіят мізерний,
Своїм розбоєм лютим не пишайся,
Забудь навіки путь хижацтва скверний
І до сем'ї культурників вертайся.

Крім поетів західних, проказували Кулішеві шлях і творці російської, заємманської, його словом кажучи, літератури. В motto до окремих речей „Хуторної поезії" знаходимо безліч цитат з Державіна та Пушкіна (поряд з Міцкевичем та Біблією). Появляються в книзі „заємманські" розміри: коломийкові ритми відходять на другий плян, даючи місце ямбам — чотиристоповим („Молитва", „Епілог"), п'ятистоповим („Народе без пуття"), шестистоповим („До пекельного наплоду" і інші); трапляються прекрасні зразки анапестів („Божий суд"), а відкривається збірник знаменитими дактилями „До кобзи" („Кобзо, моя непорочна утіхо"). Взагалі вже помітне стає намагання розробити мало уживані ще в українській поезії тонічні розміри росіян, і єдине, що в тому напрямі не вдається Кулішеві, це рима, часто дієслівна, через увесь вірш одноманітно жіноча, неточна (дитина — єхидна; неправда — награда; простацтво — царство).

Змістом своїм „Хуторна поезія" становить місток до „Дзвону": тут знаходимо всі пізніше улюблені ідеї Куліша. Тут його гимни: єдиному цареві, єдиній цариці; та сама, що і в „Дзвоні", готовість вибачити особисті вади монархів задля їх боротьби з українською потворою:

„Великий світ!" Ти справді світ великий
У фокусі зібрала коло себе,
Дарма, що вік розпущений і дикий,
Свою печать накладував на тебе...

Ті самі, що і в „Дзвоні", звертання до Шевченка, одночасно перейняті осудом його поглядів та пошаною до його слова.[1] Осуджуючи варварство української громади, Куліш інколи пробує вивести Шевченка з гурту осуджуваних. Сам Шевченко у нього здемасковує українську громаду, громаду „жорстоких панів" та „мужиків мізерних"; кобзар і пророк, високо зноситься над тією громадою:

---

1 Питанню Шевченко—Куліш останніми часами присвячено статті: В. Коряка — Вісти ВУЦВК, 10. III. 1926, ч. 57 (1645); Я. Хоменка — „Комуніст", 11. III. 1927; П. П. Чубського — збірн. „Пантелеймон Куліш", Київ, 1927, стор. 102—126.

Я ваш кобзар, поет, пророк ясновидющий!
Я вічний образ ваш, я дух ваш невмирущий,
Ковчег народности, священний стяг свободи,
Що вас водитиме у всі грядущі роди.

Слово Шевченкове — меч обоюдний. Крім руїнохвальства в ньому є ще й інша недовідома сила, що урятує і очистить його „в день воскресний". Тут же грізні випади проти „пекельного наплоду" і трохи особистої лірики, піднесеної, патетичної, але не без деклямаційних ефектів.

На мій первоцвіт вдарили морози,
Заціпило мені від холоднечі.
Не докотившись, застигали сльози,
В сумне стогнання обертались речі.

Цей реєстрик мотивів і тем поповняється одночасно писаними поемами. В „Уляні-ключниці" („Хуторні недогарки") Куліш розгортає улюблену тему хутора, уявляючи його то великою скарбницею національного духа в найкращих його виявах, то чимсь на зразок Пушкінської „Деревни" — „приютом спокойствия, трудов и вдохновенья". Як у своїх Основських статтях він протиставляв городам та панським садибам, з їх „гражданскими преданиями" та зразками антинародного смаку — „необозримые степи" і „шумящие луга", — так і тепер він протиставляє українські громади міст своєму хуторові. На хуторі — прості серця, наївні і віддані люди, по містах — Содом, академічна тьма, „притулок нескаранних паліїв". Але, напавши на цю тему, він нараз підіймається до справжнього ліризму в своїх звертаннях:

О, тихі хуторі, великі у малому,
Великі тим, що є найлучче, краще в нас!..

В „Магометі і Хадізі" він величає чисту жіночу любов, що доглядає велике у пониженні, підтримує дух обранця, аж поки не стає „звіздою на востоці". В „Драмованій трилогії" (особливо в „Байці") Куліш воскрешає свій образ ідеального козака, але і на цей раз не вдається йому „виповнити реальним змістом цей високо ідеалістично задуманий образ, — так що його герой кінець-кінцем робить враження „українського лицаря сумного образу".[1] Нарешті найскладніше плетиво цих улюблених образів та ідей подибуємо в кілька разів перероблюваній, та так і нескінченій „Марусі-Богуславці".[2]

Всі ці драматичні та епічні поеми цікаві, головне, своїми „ліричними партіями". Куліш не мав дару ні драматурга, ні епіка; його драми, бідні на дію, не мають навіть напруженого міцного діялогу, заміняючи „словопрение"

1 М. С. Грушевський. Байда в поезії і в історії. З. У. Н. Т. в Київі, III, 117.
2 Аналіза Марусі Богуславки — В. Щурат. Філософічні основи творчости Куліша. Львів, 1922.

більш-менш імпозантними, немов з катедри виголошуваними по черзі промовами; його ліро-епічні поеми розгортають сюжет фрагментарно, уривчастіше, ніж те навіть дозволяє форма Байронівської поеми.[1] Зате емоціонально-ліричні відбіги, рефлексії, описи, коротше — ліричні частини його поем здобуваються часом на велику висоту, досягаючи чіткости та піднесення найкращих речей „Дзвону".

6.

Український лицар „сумного образу" — козак Байда в „Драматичній трилогії" Куліша великою мірою є автобіографічний. Його життьові шугання з краю в край нагадують власний шлях Куліша в 60—80-х рр. Лицар Байда, не знайшовши на Україні ґрунту для правдивого прямодушного козацтва - „лицарства", кидається думкою то до москаля, то до турчина, то до ляха, щоб кінець-кінцем прийти до розчарованого висновку, що народився він занадто рано:

Родивсь я рано. Ще закон і віра
І в нас одні і в турка-бузувіра,
І в москаля, що широко сягає,
І в поляка, що високо літає.

Український письменник і культурний діяч Куліш, в складі російської адміністрації, бореться з клерикально-дворянським громадянством польським у Варшаві 60-х рр.; потім, впавши жертвою російської націоналістичної лінії, у своїй „Истории возсоединения" так різко стинається з українським громадянством, що справа доходить мало не до отвертого розриву; наказ 1876 р. і заборона до друку його власних книжок гонить його до компромісу з ляхами; а подвійна гра польських впливових людей з ним примушує його зректися польської орієнтації, даючи імпульс до туркофільських бутад в його епічних та драматичних поемах. Порятунок і пристань він знаходить в напруженій індивідуальній роботі над творенням нових культурних цінностей:

Шукав я правди по світах широких,
Коло престолів золотих, високих,
Та бачу, що шкода її шукати
Окрім своєї взброєної хати.

---

[1] Про те досить влучно писав С. Томашівський у своїй статті: „Маруся-Богуславка в українській літературі", історично-літер. нарис. ЛНВ. 1901. III. стор. 201—208, IV, 18—37, V, 66—98, VI, 117—133. Про Кулішеву „М. Богуславку" в чч. V і VI. — С. Томашівський закидає Кулішевій поемі, що „ані головна подія, ані провідна ідея не переведені ясно, просто і консеквентно". Загальна характеристика Куліша, що дається в статті Томашівського, хибує на реторичність і навряд чи може вважатися нині за переконливу. „В історії ідеолог без синтези, у філософії — фантаст без ідеї, в суспільнім життю — народник без демократизму, в національнім — культурник без розуміння ходу культури, в політиці — український патріот, що ненавидить Україну з любови до неї і шкодить їй..." і т. д.

„Єдине, що ніколи не зраджувало Куліша — це індивідуальна робота для українського слова і рідної культури". При всіх своїх хитаннях і змінах орієнтацій, при всіх капризах і фантазіях, які закидає йому Драгоманів, при всіх своїх демонстративних заявах про зламання свого українського пера, — він був і до віку зостався „лицарем-невмираком" якнайширше інтерпретованої української культурної ідеї. „Жаль мені", писав він до свого, ще з Луцьких часів приятеля, І. П. Хильчевського, „жаль, що ти не досить проник в суть українського питання, яке найбільш життьове за всі інші на нашому українському ґрунті. Хто стоїть з боку від нього, про того можна сказати, що він не запишеться в книзі живих. Пам'яті про всіх тих високо- або широкодумів вимагає земля наша. Прославлять і благословитимуть майбутні покоління лише тих, що дбають за це, аби землю нашу посіли в спадщину ті, що пролили за неї свою кров. Про інших буде стільки пам'яті, що за будівників залізничних шляхів і таких інших речей. Вони одержують свою винагороду, як поденні робітники, і залишаються чужими на шматку землі, який обробляють чи обгороджують вони. Ми ж безпосередні пани і володарі цієї землі. На ній відіб'ється наше моральне обличчя і буде вона відома народам рисами цього обличчя, яких ніхто стерти не зможе!"[2]

Поруч із цією високою свідомістю свого історичного діла і завдання, у Куліша йшла тверезa й сувора оцінка дійсного становища і громадської сили українства. В хвилини відпливу і розчарувань ця оцінка загострювалась, даючи привід говорити про відступництво Куліша од його власних поглядів. Так р. 1864 він писав з Варшави, що на всьому просторі від Одеси до Петербурга не бачить нічого хоч трохи подібного до української нації: „Ми становимо націю в розумінні етнографічному, але зовсім не в політичному". Р. 1875, назвавши Костомарова „иноплеменником", він поширює в листі до Хильчевського цю характеристику на всю українську інтеліґенцію: недарма школи, де виховується письменний українець — „духовна академія, університет — все це розсадники чужоземства і до того якнайгіршого".[3]

Цим почуттям власної слабости можливо диктувалися і його шукання компромісу, його прихиляння до сильного партнера, відсутність одної видержаної лінії поводження. „Політика не наша справа: для цього треба бути

---

1 П. Стебницький. Культурно-громадська праця П. О. Куліша. „Книгарь", 1919, ч. 23—24, стор. 1525.

2 „К. Старина", 1898, I—III, ст. 92.

3 Лист до Хильчевського, 28. II. 1875, „К. С.", 1898, I—III.

багатим і сильним, а терпіти нужду і утиски, маючи непевні надії на переміну обставин, — по-дурному".

Позиція і поводження Куліша типові для багатьох діячів українського життя не тільки 70—80-х рр., але й пізніших часів. Різкість і упертість Куліша тільки яскравіше виявила всі хиби цієї позиції, всі непоказні сторони цього поводження. Але разом з тим його темперамент, повсякчасна віра в свою правду дозволяла йому інколи і широкі жести, одважні вчинки, що виходили з сфери жестикуляції та чинення багатьох його сучасників. Так він, консервативний і старосвітський, не боявся, наприклад, листуватися з еміґрантом Драгомановим, цінив роботу і хист галицьких радикалів, нарешті не побоявся видрукувати в Женевській друкарні свою останню книгу оригінальних поезій — „Дзвона".

Зложений основною своєю масою в 80-х рр., сформований на початку 90-х, цей збірник виразно розпадається на дві частини — першу полемічну, що немов би продовжує собою „хуторну поезію", і другу, що являє собою інтимний ліричний одстой тієї Кулішевої полеміки та його звиклих дум. Перша частина збірки складається з кількох тематично об'єднаних циклів: Петро і Катерина (поезії „Петро та Катерина", „Він і вона", „Двоє предків"), Тарас Шевченко („До Тараса на небеса", „З того світу", „До Тараса за річку Ахерон"), Костомарів і учене козакофільство („Письмакам-гайдамакам", „Українським історіографам", „Козацьким панегіристам", Великому Книгогризові" і т. ін), Куліш і українське громадянство („Прежній", „До Тарасовців", „Вельможній Покозащині", „Стою один"). В кожному із цих циклів є один-два вірші сильні, влучні, з гартованим висловом, з розмахом образу та чуття і поруч — кілька віршів млявих, безтемпераментних і не завжди з інтересно зварійованим переказом сказаного вже раніше. Кращі із віршів на громадсько-політичні теми в „Дзвоні", загалом беручи, переважають мистецькою силою відповідні п'єси „Хуторної поезії". Їх антитези яскравіші; крилаті словечка, епіграматично стислі означення то тут, то там блищать золотими нитками в їх тексті. Характеристика українських аристократів, яким бурса в предки „incognito дала"; образ золотого степу, зораного за часів Катерини II:

І хліб, мов золото, в степах заколихався,
І копи простяглись аж під самі пороги...

стріла на адресу російського високого громадянства, що поставило Пушкіна під „пистолетне дуло": „аакувата Русь, французькі зиряни"; поклики на адресу оспалих членів української громади: „Їсте, п'єте; спите і любите Вкраїну" — все це непогані зразки того ямбічно-сатирич-

ного стилю, який потім показав українській поезії Самійленко, до речі, ослабивши його отруйність на енергію.

Друга частина „Дзвону" стоїть іще вище за першу. То є одна з вершин української лірики взагалі. Тематично вона небагата. Звучать в ній три основні ноти, зате звучать повним звуком, підсумовуючи довгий ряд в тому напрямку передумуваних дум та випробовуваних формул. Першу з них становить невідступно властиве Кулішеві почуття власної правоти, горда самотність серед малих і сірих людей, що перебувають у тьмі „и сѣни смертнѣй". Такі настрої нераз формулувалися ще в Кулішевих листах 50—60 рр. Так в одному з листів до свого тодішнього фактотума Каменецького він писав, що учиться „бути самотнім: більш надійного стану від цього немає нічого на світі. В 70-х рр., з приводу загального осуду його „Истории воссоединения Руси", він писав-запитував у Хильчевського: „Чому ж не бути істині на моєму боці? Чи не тому, що я один проти багатьох? Коли ж це бувало, щоб новооб'явлена істина обирала більшість?" Певний своєї правоти, він не хоче виправдуватись ні перед київськими, ні перед якими іншими „ареопагами", і громадська думка його не обходить; він знає, що „общественное мнение устанавливается в среде умов пассивных". Вирок сучасників не цікавить того, хто покладає надію на далеких нащадків. З великим піднесенням розвиває він у „Дзвоні" тему Пушкінського: „Поэт, не дорожи любовию народной..."

Кобзарю! не дивись ні на хвалу темноти,
Ні на письменницьку огуду за пісні,
І ласки не шукай ні в дуків, ні в голоти:
Дзвони собі, співай в святій самотині.

Не ярмарку тебе гучному зрозуміти!
Серед своїх тривог або пустих утіх
Нехай турбуються, чи граються, мов діти:
Ти на високий лад не перестроїш їх!

Їх небеса, — базар, їх божество — мамона!
Купують, продають, міняють крам на крам,
І буквою свого житейського закона
Готові зруйнувать святої правди храм...

Поет є пророк і цар, хоч царствує тільки „над вірними серцями", хоч „самодержствує" він тільки „прихильними умами" („Царська грамота"). Признання кількох вірних дорожче йому і важливіше від зорганізованої думки всіх „мужів талантами високих", „сивих юношей і любомудрих жен". Натовп завжди вінчає обранців вищої сили терновим вінком ворожнечі та заздрощів, але щира відданість вірних душ робить обранців тих переможцями, творить чудо,

Якого не творив ніхто ще на землі...
Глянь: лаврами мене незрима сила вкрила,
Глянь: демони терен в геєнну однесли.

Навіть без вірних, самотній серед ворожого натовпу, поет творить, і та творчість зносить його вгору, над усіма турботами дрібнолюду.

Ми області тут ширші досягаєм,
Ніж та біднота, золотом окрита.

Друга група віршів, що може поряд з цитованими стати, являючи собою найвищий здобуток Куліша, як лірика, — це поезії, присвячені красі, силі та майбутнім тріюмфам українського слова. Ця тема завжди хвилювала Куліша. В „Хуторній поезії" він писав про той великий суд, як „судити Україну рідне слово буде". На українське слово він покладав мало не всю надію, як діяч відродження:

Кобзо! ти наша відрада єдина!..
Поки із мертвих воскресне Вкраїна,
Поки діждеться живої весни,
Ти нам по хатах убогих дзвони.
Стиха дзвони, нехай мучене серце
Тяжко заб'ється, до серця озветься,
Як на бандурі струна до струни.

Ту саму думку висловлював він і в численних своїх листах. Він ладен був навіть переоцінювати ресурси і вимовність українського слова. „Слово наше невмируще" — писав він Тарнавському-сину. „Язик наш виведе на яв багато дечого такого, що по-московській зроду не розкажеш, і сама московська словесність зацвіте новим цвітом! Розкажи москалеві по-московській, що і в нас слово ніжне, мальовниче, голосне, як пісня". Тою ж вірою живе він і в „Дзвоні", коли пише до Марусі В. (М. В. Вовк-Карачевської).

Отечество собі ґрунтуймо в рідним слові:

Воно, воно одно, від пагуби втече,
Піддержить націю на предківській основі...
Хитатимуть її політики вотще!
Переживе воно дурні вбивання мови,
Народам і вікам всю правду пророче.

Воно одно — наша „у злигоднях надія", воно одно — „неув'ядна лелія"; в ньому одному — „правота серця і розуму свобода". Подібним, високого тону, гимном українському слову кінчиться й одна з найкращих поезій „Дзвону", де Куліш відсвіжує використаний уже в Шевченковім „Івані Гусі" образ воскресення народу з розкиданих сухих кісток.

Кобзо-орлице! Заклич-задзвони з високости,
Щоб на твій поклик старі позростались кості
І неповинно пролитая кров ожила,
І Боянами-орлами земля процвіла.
Чарами слова розмай, мов ту хмару, недолю.
Слово нам верне і силу давнезну і волю.
І не один нам лавровий вінець обів'є круг чола.

Нарешті, третя тема „Дзвону" — радісне, зворушене споглядання світу, — світу широкого, природи, і світу малого — найкращих, найшляхетніших осягнень людського розуму й серця.

Краса світова відкривається Кулішеві в ранішньому гомоні природи, такому розмаїтому й чіткому, і в тихій вечірній годині, що золотить його старість. Краса та „і море сповняє і землю, і дивну небес висоту". Краса та відкривається в чистій жіночій душі та любові, і в творах великих розумів, що, зрікаючись життьової метушні, гордим духом линуть у високе „небо правди й красоти".

Молюся вам, воїстину блаженні,
На осіяних правди висотах...

Любовна лірика Кулішева тільки тепер, в останні роки його поетичної діяльности, досягає справжньої висоти. В його листах до Каменецького з 50—60-х рр. ми зустрічаємо тільки наївне похваляння своїми успіхами („Жінки волочаться за мною, як за Дон-Жуаном... Це становить щастя і нещастя мого життя. Щастя тому, що я приємно занятий, нещастя тому, що романи мої погрожують мені новим лихом") та ще досить марудні роздумування про те, що „человек открывается" йому „в женщине поразительно" та що „мисль" у нього „стоит на страже чувства" і тому він „не погружается в преисподнюю любви". В „Досвітках" жінок сливе не видно. В поемі „Магомет і Хадиза" можна вже прочитати про них прекрасні слова, хоч і не без холоднувато-реторичної оправи. У „Дзвоні" ми знаходимо прекрасний м'якістю та сердечністю тона вірш „Видіння" („Я згадую той день і час благословенний"), повні чуття варіяції на теми „Пісні пісень" („Заворожена криниця") і низку сильних присвят дружині („Благословен і час той і година", „Чолом доземний моїй же таки знаній" і інші). П'ятдесят років минулося, цілих півстоліття; в поєдинку з долею осипався цвіт серця, але серце не старіється. В ньому по-давньому живе молода пустота і молоді пісні; в ньому ще лунко відбивається дзвін мерзлої землі під копитами, що був звістовником перших молодих побачень. Навряд чи справедливо буде характеризувати цю поезію, як тільки літературну вправу холодної і черствої, замкнутої в собі, вибагливої до інших, людини.[1]

[1] С. С. Єфремов. „Без синтезу". До життьової драми Куліша. К. 1924, стор. 11.

Серед „захмареного хуторського побуту", серед життьових невдач, в трудних обставинах матеріяльних, особливо після пожежі хутора, на сьомому десяткові життя знаходить Куліш найщиріші і найпостичніші свої слова, а з ними і незахитану певність, що його праці переживуть його і, як криниця серед пустелі („Взором арабщини"), благотворитимуть спраглі серця і по його смерти.

7.

Останні роки життя Кулішевого (дев'ятості XIX. ст.) зайняті трьома його поетичними роботами, — поемами „Грицько Сковорода"[1] та „Куліш в пеклі" і великим збірником перекладів европейських поетів — „Позиченою кобзою".

Найзначніша із цих трьох робіт — „Позичена кобза", остання велика вкладка Куліша в добуток української поезії. Вийшла вона за кордоном в Женеві р. 1897 і немов підбиває підсумок усім змаганням Кулішевим здобути нові терени українському поетичному слову.

Розпочинається вона двома широкими віршованими передмовами — до українських народовиків, та до німців. Слушність обох передмов стане для нас навіч ясна, коли ми пригадаємо, яку одсіч зустріли Кулішівські переклади Шекспіра в 80-х рр. від Костомарова (на сторінках „Киевской старины", не кажучи вже про російські журнали). Костомарів гадав, що „сучасний стан південноруського наріччя такий, що на ньому треба творити, а не перекладати, і взагалі навряд чи доречні переклади письменників, що їх кожен інтеліґентний малорос прочитає на російській мові, яка давно вже стала культурною мовою всього південноруського краю, при чому ця загально-руська мова не чужа, не запозичена мова, а вироблена зусиллям всіх руських, не лише великоросів, але й малоросів." На цю теорію „общерусского языка", яку використовувала потім

---

1 Прекрасну характеристику „Грицька Сковороди" з погляду тематичного знаходимо в цитованій статті акад. М. Грушевського („Україна" 1927, ч.1—2). „Кінець-кінцем, не знаходячи творчої, конструкційної верстви в українськім життю", — пише Грушевський, — „Куліш сходить на ідеологію героїв, спеціяльно пророків, поетів, як будівничих і культурних провідників тяжких і темних, інертних мас, що своєю піснею чи натхненним покликом — як античний Амфіон — змушували сей безвладний матеріял рухатися і укладатися в певну громадську чи культурну конструкцію". Таким героєм Київської Руси був Боян, „перше відродження" XVI—XVII віків втілюється в постаті Івана Вишенського, XVII в. має двох Іовів — Борецького і Заліза; XVIII століття репрезентоване Сковородою; XIX — Шевченком і... самим Кулішем, що особливо гостро відчуває всю попередню культурно-творчу традицію. Темою „Сковороди" („ума і серця України передовик-репрезентант") визначена почасти і форма поеми. Фабули в ній немає. Окремі риси життьової долі Сковороди розпливаються в міркуваннях автора та ліричних його висказуваннях. Куліш не стільки показує свого Сковороду, скільки приміряє його до інших героїв українського культурного життя.

2 Костомаров. Н. А. Кулиш и его последняя литературная деятельность. „К. Стар." 1883, II, стор. 223—232.

російська адміністрація та урядова преса на побивання українського громадського та культурного життя, Куліш відповідає своєю теорією староруської мови. В передмові до земляків він радить їм не пишатися власною творчістю, всім тим, що співали „п'яні, як ніч, козацькі кобзарі". В передмові до німців він говорить, що Україна-Русь мала колись своє високе мистецтво слова, яке повинна відродити, звернувшись до німців, до нового їх багатства.

Дозвольте взяти й нам високі ваші тони, —
Ачей і в нас сердець озвуться мілійони
На голос голосний великих кобзарів,
І мови вашої і розуму — царів!

Найтемнішою сторінкою в житті староруської мови була польщизна і схоластика старої Київської академії, доба „испытания в споре малорусской народности с польською за свое „быть или не быть". Північне російське слово раніше визволилось від того чужинного духу; „татарин" і „орап" — Карамзін і Пушкін — підняли новоруське слово, але не на погибіль старорущизни, як могло спочатку здаватись, а на відродження її.

...Котляр, Гулак, ба й Квітка помилявся,
Що руський наш язик московщині піддався, —
У скелі й нам пробив криничину Пегас,
Кастальської напивсь попушкинський Тарас.

Далі йде стисла і яскрава характеристика Шевченкової творчости:

Бурлива в Кобзаря була вода живуща,
Які були в піснях і давні буй-турі, —
Но він, мой соловей, вітав нас на зорі...

Поворот до давнього німування староруського слова — річ неможлива. Воно зростатиме віднині органічно, „посмеиваясь так называемым соединительным мероприятиям, ведущим к разъединению, подобно поруганной историею гражданской и церковной унии Польской". Воно ставитиме собі щораз ширші завдання. „Оце ж, уже тепер, поважні німці, знайте, що джерело нове живить наш руський дух".

Теорія староруського відродження була солідним запереченням Костомарівської проповіді „хатнього вжитку". Але в своє розуміння староруського слова Куліш запровадив дещо антикварного та архаїчного. Люблячи ті „формы русского языка, которые образовались в удельном периоде отечественной истории", він уявив собі староруську мову, як синтезу народно-поетичного багатства з відгомонами старої, спільної з великоросами-новорусами, книжної традиції. Староруське відродження взагалі має скріпити руську

потугу взаємним внутрішнім порозумінням братерських народів. В поемі „Грицько Сковорода" Куліш говорить про Москву, як про „потуги руської главу". Владивосток для нього є „господства руського пророк".

Все це відразу накреслило шляхи стилістичних шукань Куліша на схилі поетичної його роботи. Вони дали відбиток архаїзму його мові, відбиток, що сильно відчувався тодішнім читачем. Ці архаїзми певно й Костомарову підказали його характеристику Кулішевого віршу, як „багатого думкою, але важкуватого". І Франкові підкинули думку, що дар стиліста і глибоке знання мови у Куліша обнижувалось його „доктринами про високий стиль та староруську мову".[1]

Справді словник „Позиченої кобзи" вражає слов'янщиною та російщиною. Західно-европейських поетів Куліш перекладає „з-висока, з-письменська", не уникаючи навіть „уви!"

Так вмерти, зникнути, піти кудись — уви!...

Іскуство, жизнь, житейськый („В припадках і бурях житейського моря"), *преображатися, факел, неізмінний, жени, мужі* („Там любов ізнайдуть неізмінні серцем жени у свої мужах"), *баснословний, чувство*" і т. д. — от звичайний лексикон Куліша в його перекладах.

Цей лексикон спричинився до того, що переклади з Гайне видаються найважчі у всій „Позиченій кобзі".

Б а л з а м н и й д у х з т о г о з е л а
П о в о з д у с і розкішно л л е т ь с я,
І все п и ш а є т ь с я, ц в і т е,
І серце вповні щастям б ' є т ь с я,

Між к р и н а м и в тому саду
Стоїть із мармору криниця,
І бачу, біль тонку пере
Предивна вродою дівиця.

Далеко менше шкодить цей словник перекладам з Ґете та Байрона, особливо з останнього, перекладам найсильнішим у збірнику. Правда, причиною тут була не тільки більша відповідність первотворові Кулішевого лексичного добору, а і те особливе замилування яке мав до англій-

[1] В цих словах, що читаємо в статті Франковій про Володимира Самійленка, він повторив те, що писав в своїй передмові до Кулішевого перекладу „Чайльд-Гарольдової мандрівки" (Львів, 1905, ст. VI): „Ці переклади, основані на хибнім розумінні української мови (Куліш відцурався також живої української людової мови і пробував сконструювати собі, спеціяльно для перекладів, якусь староруську, українську з ніби архаїчним, а направду церковним та московським забарвленням), не можуть задовольнити нашого смаку. Навпаки запевненням самого Куліша про гнучкість тої староруської мови, вона виходить у нього неповертлива, дубово схоластична, наївна і власне мало здібна до вірного передання оригіналу". — Пор. думки Франка в листах його до Драгоманова (Матеріяли для культурної й громадської історії Західньої України, Київ, 1928, т. І., стор. 442, 443 особл.).

ського поета український перекладач. Горда самотність, індивідуалізм, сарказми на адресу суспільности, розчарований і гіркий тон, — всі ці настрої, маски та пози Байрона були прекрасним річищем для власних Кулішівських емоцій. Байронівське „Прощай навіки, мій рідний краю" було для нього повторенням власного: „І тебе вже оце не побачу, мій краю коханий"; „Сам я, один я в божому світі" сходились з власними того ж ґатунку заявами про святу і сильну самотину. Байрона Куліш сприймав зсередини, глибоко; йому вдавалися не тільки прославлені речі Байронові, але й альбомна інтимна лірика, на яку рідко звертали увагу інші перекладачі („Euthanasia", „Пісня", „Віддалеки" etc.).

Місце Куліша в історії української перекладної поезії прекрасно з'ясовується його порівнянням з попередниками і наступниками. Для прикладу візьмімо старий переклад Ґетевського „Рибалки" Гулака-Артемовського. Гулак уже пробує у своїх перекладах баляд використовувати народно-поетичний стиль український, але не скрізь може звільнитися від неправильних форм та грубих ефектів бурлескного стилю. От у нього мова русалки:

Коли б ти знав, як рибалкам
У морі жить із рибками гарненько,
Ти б сам пірнув на дно к линам
І парубоцькее оддав би нам серденько.

Ти ж бачив сам, не скажеш: ні!
Як сонечко і місяць червоненький
Хлюпощуться у нас в воді на дні
І із води на світ виходять веселенькі.

Зирни сюди! Чи се ж вода?
Се дзеркало, глянь на свою уроду...
О я не з тим прийшла с юда,
Щоб намовлять з води на парубка незгоду.

А от ця мова русалчина у Куліша:

Коли б ти знав, як рибонькам
Із нами в нуртині гуляти веселенько,
Віддавсь би й сам увесь ти нам
І грався із рибками й дівчатами любенько.

Ти ж бачиш, як і сонце в нас
І місяць з зорями шукають прохолоди,
І всі вони вертаються до нас,
Набравшись у воді між нас нової вроди.

Хіба ж тобі не дивне в нас
Розніжене в воді і викупане небо,
Та й власний образ твій не раз
І надив і манив тебе в нурти до себе!

Нарешті кінцева строфа: рибалка тоне. У Гулака-Артемовського перекладено:

Вона м о р г а, вона й співа...
Г у л ь к! приснули на синім морі скалки!
Рибалка х л ю п! За ним шубовсть вона,
І більше вже ніде не бачили рибалки...

У Куліша розказується, як рибалку чаруючи, русалка

Горнулась до колін його,
Мов рученятами ніжними обіймала,
До лона надила свого...
Рибалка зник... Вода стояла і мовчала.

Перед нами два прославлені знавці української мови. Про Гулака-Артемовського Костомарів писав: „Ніхто (очевидячки, з письменників 20—40 рр.) не перевищив його в знанні всіх вигинів малоруської народности і в незрівняному мистецтві передавати їх поетичними образами й чудовою народною мовою".[1] Прекрасним знавцем мови він уважав і Куліша. Його знання української мови він не брав під сумнів, навіть заперечуючи доцільність його перекладів з Шекспіра. Але обидва ці стилісти — Гулак і Куліш — розділені між собою тридцятьма роками, належать різним епохам — і як же по-різному перекладають вони Гетеву баляду! Артемовський переказує її „чудовою народною мовою", але безсилий піднятися над „простацьким" висловом: русалка у нього „моргає"... рибалка „гулькає" і поринає „на дно к линам"; Куліша обходять слова нові „художливо-кунштовні", він не підробляється під народний вислів, навпаки: він хоче, використавши все потенціяльне його багатство, пристосувати його до вищих задач, витягти його із стану „змужичілости". Звідси у нього й відсутність вигуків: „хлюп, гульк, шубовсть!" Звідси і вишуканість словника („у нуртині нуртує", „розніжене небо") і більша розмаїтість синтаксичних сполучень.

Але в 90-х рр. Кулішеві переклади не всім уже припадали до смаку.[2] Багатьом здавалося, що Кулішеві псує справу високий стиль його старорущини. З цього боку цікаво порівняти прощання Чайльд-Гарольдове з перекладом тої ж п'єси у Старицького. Звернімось спочатку до Куліша:

Прощай, мій краю, берегу рідний,
Вже ти зникаєш за синім морем.
Вітри ночні, ревучі хвилі
Співають разом із моїм горем.
Он сонце в морі т о н е - с і д а є,
Марне за сонцем поженемося.
Прощай, я с н е н ь к е, прощай, мій краю, —
Чим же ми в пітьмі звеселимося?

[1] Автобиография Н. И. Костомарова. Москва 1922, стор. 165.
[2] Франко, 25. II. 1894 писав: „...що-до его поезій та перекладів, то я в них не вірю".

Недовго в пітьмі нам пробувати;
Встане червоне, знов ніби з раю.
І небо й землю будем вітати,
Та не тебе вже, рідний мій краю.
Древній будинок мій занедбають,
Руїни смертне мовчання вкриє,
Стежки й доріжки позаростають,
Тільки в воротах пес мій завиє.

Чого ти плачеш, любий мій хлоню,
Серед морської пісні гучної...
Чи ти злякався вітру на морі?
Чи ти злякався хвилі буйної?
Ходи до мене, малий мій пажу,
Годі тужити, годі зідхати!
Не бійсь, оглянься на барку нашу, —
Сокіл-орел це ясен-крилатий.

От ці самі строфи в перекладі Старицького:

Бувай здоров, краю, родино кохана,
Твій берег у млі вже зникає.
За хвилею хвиля реве, наче п'яна,
І чайка над нами літає.
Блискоче, мигоче за деменом піна,
Вже сонце червонить ті хвилі,
Ми ж пріч утікаєм... Прощай же, родино,
Прощайте, краї мої милі!

Година та друга і збліднеш ти, зоре!
Знов вигляне сонечко з раю,
Побачу я небо, побачу я море, —
Тебе ж я не побачу, мій краю!
Будинок, де свята гриміли часами,
Замовкне і сум його вкриє;
Бур'ян на валах поросте коло брами,
Собака незрадний завиє.

До тебе, дитино, коханий мій джуро,
Ти плачеш? З якого ж то горя?
Невже тобі з бурі на серденьку хмуро,
Чи страшно бурхливого моря?
Не плач, не лякайся! Хай щогли хитає,
Вони не бояться негоди.
Та прудко і сокіл ясний не літає,
Як ми летимо через води.

Обидва автори далекі від ритму оригіналу.[1] Замість ямбів чотиристопових і тристопових — у першого з перекладачів десятискладовий силябічний вірш, що нагадує трохи польський переклад Міцкевича (у Міцкевича чергуються рядки десяти — і восьмискладові); у другого досить звичайні чотири- і тристопові амфібрахії з не зовсім доречними тут жіночими римами. Але мистецька перевага Кулішевої роботи безсумнівна. За неї говорить наявність вели-

1 Про те І. Франко — Передмова до „Чайльд-Гарольдової мандрівки" (Львів 1905).

кого ліричного темпераменту, тонке чуття ритму, що виявляється в рухливості наголосів, в підкреслюванні та ослабленні цезур, а головне — якась безпосередньо уловлювана суголосність перекладача з автором. Переклад Старицького простіший. Майстерністю мови він не позначений: є навіть і гріхи (родина зам. отчизна, тягуче краї мої милі зам. короткого: мій краю). І проте, цей останній переклад ближчий до нас. Куліш іще не подолав навіянь народно-поетичного стилю: він широко користається синонімічними спарюваннями (тоне-сідає, сокіл-орел, ясен-крилатий), заміняє назву предмету його епітетом („Встане червоне знов ніби з раю", тобто сонце), любить зменшені форми, що в'яжуть його з першими українськими перекладачами, як Гулак-Артемовський, форми, від яких Старицький починає потроху визволятися.

Старицький в історії українського віршованого перекладу теж перейдена уже стадія: він репрезентує ту пору, коли ще „інтеліґент боровся з мужицькою мовою" і, одходячи від народно-поетичних зразків, „нагинав, а іноді і насилував її на свої шабльони". Він вражає нас іноді негармонійним уживанням новотворів, штучністю синтакси. І тут знов набуває перевагу в наших очах Куліш, що, пересиливши в своїх перекладах сліди бурлескного стилю (що не вільна від них і „Антигона" Ніщинського), нехай не цілком звільнився від присоложености пісенного стилю, але дав разом з тим і прекрасний приклад вирощування на його ґрунті „художливо-кунштовного слова".

8.

Так підійшли ми до питання про ролю і місце Куліша в розвитку української поезії по-шевченківської пори.

Досі те місце визначалося йому, як одному з епігонів Шевченка, хоч і найталановитішому з них. Найповніше і найґрунтовніше висловив цю думку про епігонство Кулішеве Франко в своїй статті про Старицького. Намічаючи в ній такий популярний тепер поділ поетів на канонізаторів та епігонів, він писав: „Коли в 1861 році у Петербурзі умер Шевченко, то взяв з собою в могилу цілий один період нашої літератури, цілу окрему манеру поетичної творчости. Тою дорогою, яку перший проложив і до кінця пройшов він, іти далі було нікуди"... Враження його поезії „було таке сильне; чар його слова такий тривкий, що в розумінні многих українців українська поезія могла виявляти себе тільки в тій Шевченком усвяченій формі: тільки його стиль видавався справді поетичним, тільки його мелодії „відповідними духові української національности"; тільки в тім напрямі треба було іти дальше".

Так, очевидно, гадав і Куліш, коли брався кінчати те, що вже було довершено і канонізовано, — Шевченкову пісню. Тим самим він прирікав свої „Досвітки" на епігонство. „Всьо тут було — продовжує Франко — лірика й епіка, слов'янофільство й демократизм, Хмельниччина і козаччина перед Хмельницьким, тон народної пісні і манера Шевченка, і початки спеціяльної Кулішевої філософії, хоч іще невироблеиої... не було тільки одного — Шевченкового генія, Шевченкового гарячого почуття, яким він умів осяяти, огріти все, до чого доторкнулося його перо. Даремно Куліш вишліхтовував зверхню форму своїх віршів, щоб вона була ліпша від занедбаної форми Шевченкових поезій... Іронія долі визначила йому перше місце в числі епігонів Шевченка з усіма неприємними прикметами епігонізму".[1]

В цій гострій характеристиці „Досвіток" нічого не можна заперечити. Це висновок, до якого незмінно приводить більш-менш детальний розгляд тематики та поетичної техніки збірника. Коли перші біографи та дослідники Куліша були далекі від такого висновку, або не помічали переживання Шевченкового стилю в „Досвітках", або, помічаючи, не надавали цим явищам великого значення, то це прекрасно відчували сучасники Куліша. Відчув це Пільчиков і Кониський, яким читалися в Полтаві майже усі думи „Досвіток", як думи новознайденого Дунайського поета, відчув це Костомарів, якому Куліш перечитав „Досвітки", повернувшися до Петербургу.

„Я привіз" — розповідає Куліш — „цілий томик українських віршів". Але „Костомарів прийняв їх далеко байдуже, ніж куплети: „Воззри Бычков, в окно велико"... (жартівливі вірші, які складали обидва письменники підчас закордонної подорожі). „Видаючи незабаром вірші Шевченка, він писав у передмові, що після нього даремно став би хтонебудь дзвонити в його струни"... Відчув це згодом і сам Куліш. Принаймні, р. 1885 в „Спогадах про Костомарова" він писав без жадних вагань: ...„і це цілковита правда. Нам потрібно в різній поезії брати нові, ще небрані ноти".[2]

Свою боротьбу з Шевченком він розпочав „Хуторною поезією". Боровся він з нею новою своєю строфікою та метрикою, переходячи від т. зв. коломийкових ритмів до п'яти — і шостистопових ямбів, а в чотиристопових переводячи строфічний поділ, замість вільного римування та строфування Шевченкових поем. Боровся з його розумінням минулого, з його образами козаків та гайдамаків,

---

1 ЛНВ. 1902, кн. V, стор. 43—67.
2 „Новь", 1885, IV, 73.

шляхти та люду. Нераз в тій запальній боротьбі він доходив і до несправедливих заяв, до незрівноважених слів, які до речі зривалися з уст і в другого, спокійнішого поета, як Щоголів.[1] Тільки в міру того, як Кулішеві вдавалося знайти власне виявлення поетичне, зм'якшувалось його роздразнення. В „Дзвоні", поруч гострих нападок на Шевченка („Тарасів почет дикий"... „Нехай би хоч устав Тарас горілки пити") подекуди видно намагання поставити його обіч української громади, осторонь від усіх „голосних клепал та пустодзвонних дзвонів". Шевченко не винний, що його по-п'яну сказані слова про „залізну тараню" так до смаку припали земляцтву та що наше „убожество письменне" його за те „возвело в апостоли правдивости святії". Набуток Шевченків Куліш оцінює, як „наслідця дороге, клейнодами багате" — треба тільки оборонити його від кривомових калік, від козацького наплоду, що „з вовчого на світ приходять лона". В віршованій передмові до „Позиченої кобзи" Куліш здобувається на спокійний об'єктивний тон: Шевченко є найбільший діяч відродженого староруського слова, соловей на його світанку.

На думку Франка, повстання Кулішеве проти Шевченка не було вдатне. „Куліш не зміг до кінця життя вирватися з того круга понять, образів та проблем, які геніяльною рукою поклав перед Україною Шевченко. Мов Мефістофель у закінченні Гетевого „Фауста" воює з розами, що винені руками янголів, за його дотиком переміняються на огні і палять його, — так Куліш до смерти воював з Шевченківськими поняттями та образами... Навіть екскурсії на поле европейської науки та літератури, праця над Шекспіром та Біблією не могли вказати йому певного виходу. Всюди він знаходив ненавидну тінь Шевченка (пор. Шевченкові Псальми та Кулішів „Псалтир") і всюди, мов ланцюг каторжника, тяглось за ним болюче почуття його епігонства".

Все це дуже яскраво і красномовно. Але чи не більше тут красномовства, ніж правди? Чи можна вже так завзято настоювати на запеклій ворожості Куліша до Шевченка („ненавидна тінь")? Чи можна твердити, що на всіх своїх шляхах зустрічав він Шевченкову тінь? Коли Куліш говорив інколи про Шевченка терпкі й колючі речі, то він же дав і гасло до його апотеози. „Наш еси, поете, а ми народ твій і духом твоїм дихатимем повіки", — і навіть у запалі боротьби не заперечував його геніяльного хисту. В його „ненависті" до Шевченка багато було головного,

[1] „Єхидні не зносять у старому лірникові браку дьогтю..." Коли ж ви в тій самій поезії змішаєте розміри, то поезія з мистецького погляду буде безвартісна. Подібне безладдя можна зустріти у віршоробів, або самоуків, або нездар...

надуманого, більше бажання на певне чуття настроїтись як самого почуття ненависти.

Виходив він із кругу Шевченкових думок та образів. Гук боротьби в його „Дзвоні" раз-у-раз стихає і тоді ми чуємо його власні, глибокі і спокійні звуки, його заповітні думи, бачимо образи, з золота яких стерто дим і куряву бою. Вище, аналізуючи зміст „Дзвону", ми показали ті три теми, в розробленні яких Куліш дійшов великої своєрідности, як поет. Де у попередників Куліша така яскравість індивідуалістичних заяв, де і в кого така зворушливість передсмертного милування на красу природи, така одзивність на раду великих розумів? Та навіть мотив слова — слова-істини — розгорнутий у нього по-іншому, як у Шевченка. І форма тих поезій вихована на відмінному сприйманні інших зразків.

Що Шевченко прийшов до Кастальських вод по Пушкінові, це Куліш знав і вітав це. Але сам стежками Шевченка не хотів уже йти. Будуючи собі новий стиль, він звернувся до Пушкіна по-своєму. Прославивши його в „Думі про Татарина і Орапа" за утворення нового язика літературного, прекрасного, як „бубон-тулумбас", мов „золота труба", він узяв у Пушкіна високу лірику, урочисті заяви, його прислухання до всесвітньої творчости, його прагнення „спокою і волі":

Я не хотів би і царських палат,
Ні вертоградів пишно-прохолодних, —
Аби у мене був з душею добрий лад,
Щоб не насилував я мислей благородних.

Я не хотів би світових утіх,
Що забавляють олухів великих, —
Аби у мене був веселий в серці сміх
Серед моїх книжок, моїх пенатів тихих.

Цураюсь я багатства, висоти
І популярности, ума отрути, —
Аби мадонною, о сонце доброти,
Сіяла ти мені в мої хмарні мінути.

Взявши Пушкінський мотив „Я помню чудное мгновенье", він пише один із кращих своїх віршів — „Видіння": „Я згадую той день і час благословенний". Пушкінський „Вертоград моей сестры" направляє його на передачу духу і тону „Пісні пісень":

Серед саду-винограду
В кринах схована криниця,
Мойму серцю на відраду
Заворожена водиця.

Навіть альбомне мистецтво російських поетів 20—30 рр. засвоює Куліш. Поважний і архаїчний в інших речах, так

тонко і розмаїто грає він тут словами, посилаючи свого „Дзвона" В. С. Олександрову. Увесь вірш збудований на грі „превосходительним" титлом адресата.

Як важив на вазі я наші вчинки,
„Превосходительним" тебе я звав.
Бо ти не для діток і не для жінки,
Де можна й де не можна працював.

Ти всіх нас бодрим духом превосходиш,
Як сни поезії живим, ясним,
І, служачи земляцтву, верховодиш
Над нами серцем щирим, привітним.

Нехай письмак письмацтво вихваляє,
Що виситься над нами усіма,
І в небесах нечитане читає, —
Над серце в мене висоти нема.

Я під твоє сердечне превосходство
Непохилясту голову хилю,
Твоє над нами любе верховодство
І розумом і серцем признаю.

Навчили його дечого і великі європейські поети, з якими він познайомився і яких вистудіював у первотворі. Петрарка навів його на тон його урочистого „Благословен і час той і година". Байрон дав патос його поезії спогадів (пор. перекладене з Байрона „Віддалеки" і власні Кулішеві „Чолом доземний", або уривок „Левада, гай і старосвітський сад"). Від європейських — англійських, німецьких, італійських — поетів взяв він і свою розмаїту строфіку, а серед тих розмаїтих форм Спенсерову дев'ятирядкову строфу (рими: abaBbcbcc), якою він лише і орудував серед українських поетів, октаву, якої він, ще перед Франковими поемами, дав прекрасні зразки. В цій галузі регулярний і розмаїтий Куліш цілком одійшов од Шевченка.

Все це дозволяє нам не погодитися з думкою Франка про його безвихідне, замкнене епігонство.

Шевченко справді зробив величезне вражіння на всіх своїх сучасників; повів їх за собою; владно покинув їм свою, на народно-пісенних зразках побудовану романтичну баляду, патріотичну думу, свої плачі та пророцтва („язык его действовал, как зараза"). Тим шляхом пішов Куліш у „Досвітках", Руданський у своїх історичних поемах, Щоголів у своїх піснях-романсах та козацьких картинках „Ворскла". Пішла тим шляхом сила другорядних поетів, пішла і досі ще йде початкуюча літературна провінція.

Проте всі, хто мав власну індивідуальність, скоро побачили, що на тих шляхах їх доля — вічне переспівування, повторювання знайденого, висловленого; повторювання, яке не дасть їм змоги розгорнутись на повню власних сил. Ми не знаємо, в якій мірі відчував це Руданський, коли

до своїх пісень, стилізованих під народні, додавав понурі міські картинки („Студент"), колисковий спів матері над сином, майбутнім кріпаком та салдатом („Над колискою"), „Гей, бики!" та „Науку" з її Некрасовським протиставленням рабської моралі упокорених та героїчної моралі „погибающих за великое дело любви". Але знаємо, що це виразно відчув Щоголів, коли став одходити од Шевченківського буйства у підкреслену пристойність, в педантичну прибраність своєї елегійної поезії, „прорубающей окно в интеллигентные покои". Найгостріше це відчув Куліш. Його заперечення Шевченка було найзавзятіше. А що з нього був ще історик та публіцист, то виявилось воно не тільки в шуканні нових засобів та форм, а і в протиставленні козакофільству українських романтиків темпераментної проповіді „культурництва". З трьох названих поетів Куліш був найближчий, найтісніше зв'язаний з Шевченком, найвиразнішу мав на собі печать його доби, а через те і боротьба його за власну в історії української поезії постать була найгостріша.

„НЕПРИВІТАНИЙ СПІВЕЦЬ"

(Я. Щоголів)

1.

Яків Щоголів належить у нас до поетів, щиро репрезентованих по хрестоматіях, але мало знаних у цілості. Цю долю, правда, він поділяє з багатьома поетами по-шевченківської доби. Два-півтора десятки його поезій („Ткач", „Косарі", „Бурлаки", „Чередничка" і т. д.) здобули собі популярність у шкільній практиці, пильно використовувані, як учбовий матеріял, але цілий поет, його місце в розвитку української творчости, його авторське обличчя від того не стали ні яскравіші, ні виразніші. Щоголів, як був, так і залишається для нас все тою ж старосвітськи-вицвілою фотографією 80—90-х рр. Ні столітні роковини народження, що мали справлятися р. 1924, ні двадцятип'ятиліття смерти, що минуло рік перед тим, не оживили тої старозаповітної постаті у пам'яті читачів і ні одному дослідникові не надали охоти зробити його літературний портрет наново: після „Рух"-івського видання його творів в редакції акад. М. Ф. Сумцова з примітками І. Я. Айзенштока[1] Щоголеву присвячено всього кілька часткового значення статтей та рефератів.

Причина цього з'явища лежить, поперше, в тій замкнутості Щоголева, про яку стільки характерного розповідає біограф поета, акад. М. Сумцов. Нарікаючи на свої „рознуздані" часи, покладаючи надії на читача нового, що прийде років через 25—30 по його смерті і відчує його, як поета, — Щоголів не зробив нічого, щоб полегшити прийдешньому своєму читачеві справу повнішого його

---

1 Я. І. Щоголів. Твори. Повний збірник з ілюстраціями. Упорядкував проф. М. Сумцов. В-во „Рух", Харк., 1919, стор. 285. З приводу сотих роковин народження вийшло ще одно видання: Я. Щоголів. Вибір творів. З портретом автора та вступною статтею Богдана Лепкого. Бібліотека Українського Слова ч. 44. Берлін, в-во „Українське Слово", стор. 74.

зрозуміння. Ніяких записок автобіографічних, ніякого „листа до нащадків" він не лишив; його меморіяльна збірка, про яку говорить акад. М. Ф. Сумцов, небагата на матеріяли; мало дають і спомини; до того ж і дальший їх доплив, видимо, припинився.[1] За винятком акад. Д. І. Багалія та Д. І. Яворницького, навряд чи хто й може тепер відтворити з власних спогадів в усій її своєрідності людську особистість поета. Але не тільки бідність матеріялу спричиняється до цієї непоквапливости нашої на новий поворот до поета. Є й інші причини. Життьова позиція та інтереси Щоголева, круг ідей, громадських та літературних, до яких він признавався, — все це навіть для свого часу було архаїчне й відстале. Патріярхально-консервативний „гетьманець", він не доложив рук, як Старицький або Ніщинський, до роботи перекладної, поширюючи обрії української літератури, не став, як Кониський, до праці громадського усвідомлення молоді. І вже поготів не можна було зробити з нього символічної постаті піонера культури, „просвітителя", яку утворював з Куліша літературний гурт „Української хати". Коротше мовити, він ніяким способом не зачіпає ні громадських, ні літературних настроїв того читача, що настав через 25—30 років по його смерті, а тому, мабуть, і монографічного розроблення діждеться в другу чергу, уже після того, як перед очима в нового читача перейдуть постаті великої більшости його сучасників.

Це не заперечує, розуміється, значної кольоритности та історично-громадської показовости його фігури. „Запечный сверчок" (як уважав дехто з його друзів) — в житті, запізнений романтик — у літературі, він уперто підкреслював свою патріярхальність та несучасність. Життя ввесь час наспівувало йому, як наддніпрянські луки одному з його персонажів балядних: „Опізнився ти, козаче", — а він приймав ті слова, як голос найбільшої хвали, і доживав віку, неподатний і замкнений, утворивши з свого харківського дому самотній і відлюдний хутір, доховуючи в своїй літературній роботі теми і засоби часів своєї молодости...

Щоголів народився р. 1824 на Слобожанщині, в м. Охтирці — отже своїм народженням був скоріше „патріярхальний слобожанин", ніж „гетьманець". На протилежність до Сковороди, Україна (Слобожанська) була йому „матір'ю", а Малоросія (Гетьманщина та Запорожжя) могла бути йому тільки „тіткою".

---

1 Богдан Лепкий користався маловідомими у нас спогадами дочки поета кн. Є. Шаховської-Брабант: Біографія і спомини про батька. Мінхен 9 червня 1923. („Діло", Львів, 15 червня 1923). Загальна цінність тих спогадів невелика. Дочка поета здебільшого переказує відомі в літературі факти, нераз повторяючи цілі фрази із опублікованих у свій час статтей. Відомості її про службову кар'єру і перспективи Щоголева — явно фантастичні.

Батько його, людина добра і плоха, як розповідає М. Сумцов, був невеликим повітовим службовцем,[1] мав кілька десятків десятин землі, хутір, пасіку та деякі заробітки у великих землевласників, що й дало йому змогу всіх трьох своїх синів провести через гімназію та університет. Охтирку і Охтирське Надворсклов'я Щоголів беріг у своїй пам'яті незмінно й незрадно, і в своїх писаннях любив повертатись до „kraju lat dziecinnych"; свою першу книжку поезій він назвав „Ворскло". То була данина вдячности й любови „поэтической реке, орошающей волшебные по красе своей местности... вспоившей и вскормившей мое детство, отрочество и юность и вдохнувшей в меня первыя поэтические мечты".[2] Його любов до рідного кутка, трохи наївна, з нахилом до гіперболізму в характеристиках, мала щось спільне з Квітчиним прив'язанням до Харкова й Основи. Як Квітці здавалося, що нема народу красивішого, аніж у харківських приміських слободах, так і Щоголів у дубових гаях над Ворсклом раден був бачити сливе тропічну рослинність:

В блакить замуроване небо родини,
Лани і подоли, гаї і долини,
З тропічного світу ліси.

Охтирський пригородний пейзаж раз-у-раз фігурує в рямці Щоголівських баляд. Дає пост і досить докладні топографічні вказівки. „Коли з Охтирки навпростець поїдеш пісками важкими через Гусинку в Тростянець..." — в „Климентових млинах"; або: „Їхав я на полювання від Охтирки до озір під Мошенку..." — в поемі „На полюванні". На манастирській горі над Ворсклом, прославленій в листах І. І. Срезневського, в „Россіи", „полном географическом описании нашего отечества" Семенова і нарешті в Арцибашевському „Санині",— гімназист Щоголів „залюднював свою уяву" барвистими образами Вальтер-Скоттівських романів. Якийсь відблиск юнацького захоплення так і залишився на всіх його згадках про ту „поэтическую реку" та її зелені береги.

Палацами мав я таємні діброви,
Пахучими ліжками трави шовкові,
Кущі в приголов'я росли.
І вранці і ввечері води Ворсклові
За купіль зцілющий були.

---

1 Б. Лепкий, за Є. Шаховською („Діло", 1923, ч. 57) подає: „Походив із старого дворянського роду".

2 Краєвий патріотизм Щоголева, що зумовив назву його першого збірника поезій, викликав здивування одного із перших його рецензентів Михайла К(омарова) „Ми перш всего дивуємся, чому він назвав свій збірник „Ворскло"? Може его власні споминки мають зв'язок з сією „річкою невеличкою", як співається про неї в одній пісні, але треба правду сказати, що ся назва сама по собі нічого не виявляє, особливо без пояснюючої передмови, тоді як заголовок збірника повинен би виявляти або найголовнішу думку, або спільний характер его поезій. Принаймні, можна сказати, що такі назви кращі, ніж по річкам, або що". (Дѣло, 1883, ч. 47)..

В степу й на зелених долинах нічого
Душі невідомого, серцю чужого,
Як зріс я, ніколи не знав.
Мов аркуші в книжці, казання булого
На темних могилах читав.

В Охтирці в повітовій школі розпочав Щоголів і свої Lehrjahre. Р. 1836 його віддали до харківської першої гімназії. З четвертої гімназіяльної кляси, під керуванням свого учителя словесности П. І. Іноземцева, людини причетної і до літературної праці (друкувався під псевдонімом Неволина в „Молодику"), він починає писати вірші. Ще гімназистом надрукував він в „Отечественных Записках" (1841, VI.) баляду „Конари", захоплений славою популярного героя визволеної Греції. Вже р. 1843, вступаючи до Харківського університету на правничий факультет, він був відомий професорам Срезневському та Метлинському, як поет, і під їх впливом переписався на факультет філологічний. В р. 1843/1844 на сторінках „Молодика" з'явилася перша велика партія його російських та українських віршів: „Весна", „Мелодія", „Явор" („из греческой антологии"), „Чумацкие могилы", „Неволя", „На згадування Климовського" і інші.

Дві рецензії Белінського на альманах в „Отечественных Записках" (1843, 1844), — одна, зовсім до українських матеріялів неуважна, друга знаменита своєю іронічною увагою про те, що „Малоросія" була б найосвіченішою країною, коли б число читачів у ній дорівнювало хоча б половині загального числа поетів"[1] — примусили Щоголева замислитися над своїми писаннями (хоча впливовий столичний критик і погоджувався визнати за його грецькими мелодіями „недурной стих"), а потім і зовсім покинути версифікацію.[2] В листах 1891—1892 р. до прихильника свого хисту І. М. Дерев'янкина, опублікованих витягами у виданні 1919 р., поет жаліється (не зовсім слушно), що в свій час його і університетського товариша М. Ф. Щербину, „згодом відомого лірика, четвертував Белінський": „Щербина нічого, а я свій зошит кинув у вогонь і тим закінчив свою письменницьку працю".

Перша перерва в творчості Щоголева тривала два роки. Р. 1846 „по просьбе Метлинского" він написав кілька поезій (в тому числі і прославленого „Гречкосія") для його „Южного Русского Сборника" (1848).[1] Передані Метлин-

[1] Див. Полное собрание сочинений Белинского, ред. С. Венгерова, т. VIII, стор. 355, 505—512. Є ще третя рецензія, де в ряді „украинских поетов" названий і Щоголів, ibid, стор. 227—232.

[2] У Б. Лепкого читаємо: „Аристократ, не привиклий до наруг і глузування, Щоголів так узяв собі до серця злобні слова Белінського, що спалив написані, а недруковані вірші і довгий час не міг зважитися виступити прилюдно на літературну арену". „Аристократизм" Щоголева і „злобність" Белінського в цій фразі сильно перебільшені.

ському через руки, ці поезії чомусь до збірника не попали, і надрукував їх тільки Куліш в альманаху „Хата" за 1860 р. з ласкавою і привітною передмовою, поруч з творами досить талановитого невдахи П. Кузьменка. Для зв'язків Щоголева з українським життям характерно, що про видрукування своїх творів він дізнався через чотири роки (1864), а самий альманах побачив лише в 1876 році. І то випадково, в обставинах, що видаються сливе анекдотичними. Поет сам розповів про них М. І. Петрову,[2] подаючи йому відомості для „Очерков истории украинской литературы XIX ст.". 1864 р. в одній знайомій сем'ї, йому, як великому аматорові музики, „господиня дому" заспівала новину, романс „Гей у мене був коняка" — і тут сталося обопільне диво; співачка побачила перед собою автора покладеного на музику віршового тексту, автор дізнався, що його, здавалось, нікому незнаного „Гречкосія" помічено, оцінено і покладено на ноти. На прохання своєї знайомої він тоді ж написав чотири поезії (покінчивши з другою — сімнадцятилітньою — павзою) і потім замовк знову на дванадцять літ до р. 1876. Сам Щоголів пояснив антракти в своїй творчості службою, що була для нього „сущим наказанием божьим". Але, як слушно говорить Г. Хоткевич,[3] правильніше шукати пояснень у психології автора. „Щоголів не був письменником з природи і, якби йому заборонено було писати або якби він пережив щонебудь прикре за своє писання, то не носив би він" — здогадується Хоткевич — „за халявою книжечки у чорній палятурці". „Він був поетом у обсервації, відчував він яскраво і тонко, але далеко не завжди хотів він писати".

Тому, видно, небагато писав він і потім, уже звільнившися від служби.[4] Слідом за літами урожайними йшли неурожайні, коли поет, по „превратностям судьбы", не писав нічого. Тільки р. 1883 з тих пізніших, сливе старечих, своїх поезій зложив він книжку „Ворскло", яку і випустив

---

1 О. К. Дорошкевич в своїх „Нотатках про Я. Щоголева" („Життя і Революція" 1926, ч. 4, стор. 70—78), на підставі невидрукованої у свій час передмови до „Ворскла" указує на цензурні причіпки до цих поезій.

2 Листи Щоголева до проф. Петрова збереглися і мають незабаром з'явитися друком.

3 Яків Іванович Щоголів (огляд його життя й діяльности), ЛНВ, 1898, VIII—IX, стор. 83—107.

4 „Після університету я більше двадцяти років провів на службі, спочатку столоначальником у Палаті Державного Майна, потім помічником правителя канцелярії губернатора, секретарем Наказу Суспільного Піклування, помічником окружного начальника Богодухівської округи, чиновником окремих доручень при Палаті Державного Майна, секретарем Харківської Думи". (Лист до П. С. Єфименка. Я. Щоголів. Твори вид. 1919 р., стор. 251—252). Б. Лепкий знав, що в 70-х р. Щоголева було „іменовано попечителем шкільного округа в Петербурзі", але Щоголів у Петербург не поїхав через смерть старшого сина (Я. Щоголів. Вибір творів, Берлін, 1924, стор. 16). Джерела цієї звістки — дуже ненадійні з фактичного боку спогади дочки поета, кн. Є. Шаховської-Брабант.

з красномовним і несподівано сильним в устах людини лояльної і консервативної епіграфом із книги Іова, „относящимся", як це знав М. І. Петров, „к возрождению украинской литературы": — „Есть бо древу надежда, аще бо посѣчено будетъ, паки процвѣтетъ и лѣторосль его не оскудѣетъ; аще бо состарѣется в земли корень его, на камени же скончается стебло его, — от вони воды процвѣтетъ, сотворитъ же жатву, якоже новонасажденное". В кінці 80-х і на початку 90-х рр. він писав регулярніше, без великих павз та перебоїв, друкував свої речі у харківських газетах і львівських журналах („Зоря"), а перед смертю уважно держав коректу другого і більшого свого збірника „Слобожанщина", якому судилось з'явитися в день смерти автора. „30 травня 1898 р. відбувався сумний похорон харківського старожила Я. І. Щоголева, і в той же день по вікнах усіх книгарень з'явилася книжка в веселій зеленій оправі, — вийшла на вулицю, ніби хотіла провести його до місця вічного спокою, буцім то мала промовити, що „есть древу надежда, аще и посѣчено будетъ" (Сумцов).

2.

Так, у найзагальніших рисах, уявляється літературне життя Щоголева. Російські й українські поезії романтичної молодости в харківському колі 40-х рр., обірвані під впливом стриманих рецензій; короткі повороти до поетичної творчости в 46—47—64 рр.; семилітній період суспільного віршописання і збірник „Ворскло"; п'ятнадцять років[1] передсмертної творчости, і збірник „Слобожанщина", — от літературне життя, в котрім павзи розтягаються на стільки ж часу, як і творча праця, щось на зразок єгипетської зрівноваженості років голоду і років урожаю.

Перші — російські — твори Щоголева були досить модними у свій час наслідуваннями „новогрецьких мелодій" — розповсюджений, навіть набридлий жанр, у якому спеціялізувався в російській поезії напівгрек Щербина і якому платили свої внески Фет і Ап. Майков (Колискова пісня „Спи, дитя мое, усни"), аж поки не скомпромітував його занадто простолінійний директор пробирної палатки — Козьма Прутков:

Спит залив. Эллада дремлет.
Под портик уходит мать...

Другі із ранніх п'єс молодого Щоголева належать до жанру теж на той час улюбленого і популярного — „в антологи-

1 Власне, десять-одинадцять років: „Слобожанщину" (чи то другий том „Ворскло", як Щоголів узиває другу свою книжку в листах) поет закінчив 1893—1894 р.

ческом роде". Виник цей жанр шляхом наслідування пізньогрецьких поетів, зібраних в „антології" Мелеагра Гадарського — поетів витончених, випещених, занепадних і невідхильно привабливих. „Грецькі епіграми", — говорить з приводу аналогічних поезій знаменитий П. де Сен-Віктор — „не відзначаються сатиричним тоном... Все це мініятюри ідилій, ракурси од, дотепи, зведені до однієї лінії елегії, стиснені в одне зідхання, еротичні групи, тонкі, як бронза неаполітанського музею, епітафії, такі легкі, що ніби розсуваєш намогильні квіти, читаючи їх, сільські та морські сцени, уміщені на печатці-перстні". Цей антологічний рід, так талановито репрезентований творчістю Батюшкова, Пушкіна, певно нераз розгляданий на лекціях словесности і нераз рекомендований, як школа для поета, сформував і поетичний хист Щоголева-гімназиста.

От його антологічні вірші з „Молодика":

Приди под сень мою, пришелец запоздалый,
Когда наляжет тень над долом и рекой,
И горы темные осветит отблеск алый
Зарницы золотой.
Когда над темными немыми берегами
Камыш зашелестит зелеными листами,
Я как венцом главу твою
В вечернем сумраке уныло обовью
Широкими тенистыми ветвями.
При шуме ветерка ты будеш усыплен,
И Панова свирель нашепчет ясный сон.

Третім формуючим чинником було, як указав І. Я. Айзеншток, читання Лермонтова: Лермонтовський „Узник" („Отворите мне темницу") справді відчувається у Щоголівській „Неволі".

Дайте мені коня мого,
Коня вороного;
Пустіть мене, пустіть мене
В поле на дорогу.
Я уздою золотою
Коня зануздаю... і т. д.

Почувається Лермонтов і пізніше. Так у „Степу" сильне повноголосе життя незайманої природи навіває Щоголеву живе відчуття божества:

Степ зелений, степ широкий!
Ще вузька твоя дорога:
Тим же тут молитись можна,
Тим тут можна бачить Бога.

Р. 1846—47, пишучи свої поезії для „Южного Русского Сборника", Щоголів є вже безперечно поетом, що знайшов власну стежку. Роки вправ закінчилися. Поволі в „Чумацьких могилах" він перейшов на українську тематику,

а потім і на українську мову. Наймолодший із поетів харківського круга (Метлинський, Костомарів, Петренко), він переймає їх захоплення старовиною, їх українську патріотику, де доживає свій вік кутковий патріотизм Квітки, їх консерватизм, їх погляд на українську народність, як на щось присуджене долею на вимирання. Всі ці настрої українських романтиків харківського кола 40-х рр. Щоголів доніс до кінця століття. Всім своїм життям, звичками і поглядами він немов зумисне намагався зробити з себе живий пом'ятник на гробі давно минулої доби. І свою поезію беріг він, немов якийсь заповідний шмат вікової цілини серед зораного, культивованого степу.

Вийшовши р. 1871 у відставку і значно поліпшивши свої матеріяльні обставини, Щоголів живе в своїй хаті ізольовано, „без всяких знакомств и поклонов". Згодом, з смертю двох старших дітей, він замикається ще більше. В нечисленних своїх листах, правда, до прихильників свого хисту, що цікавились навіть деталями його життя, він сам зарисував свій життьовий лад. Харківський Поділ за Лопанню, невеличкий дім на Коцарській вулиці, „одноповерховий, дерев'яний, з 6, навіть з 7 кімнат, три чималих, останні три маленькі, церква, вокзал, пошта, кватиря лікаря, аптека, крамниці, кінно-залізничий шлях — під боком... На додаток, всі підводи з Холодної Гори направлені до базару по нашій вулиці, повз наші вікна, а це за спомина-ми ахтирського дитинства, становить для мене те, що для цивілізованого мешканця столиць опера і балет". Потреби життьові дуже скромні; знайомства тісні і обмежені: харківський журналіст Віталій Пашков, Андрій Шиманов, приватний адвокат і співробітник „Киевской Старины", М. Т. Лободовський, молода професура з українськими інтересами: — Д. І. Яворницький, Д. І. Багалій, М. Ф. Сумцов. „Відносини з Потебнею були попсовані" — розповідає М. Ф. Сумцов — „і Потебня держався осторонь". Часом приходить лист якогось невпокійного історика літератури, що просить відомостей, або несподіваного прихильника творчости, що сповідається в своїх почуттях. Поволі, непохапливо обертається круг щоденних занять. „Встаю я", — пише Щоголів, — „о четвертій-п'ятій і не пізніше шостої години ранку, читаю, п'ю ліки, в одну пору обідаю, трохи сплю, потім граємо з дружиною в преферанс, знов ліки і о 9 годині лягаю спати". М. Ф. Сумцов додає до цього ще кілька деталів: хазяйновитість, щодня вранці закупання провізії на базарі, докладна поінформованість відносно цін. І ще: суворе додержування постів, одстоювання Служб, старостування в церкві; в урочистих випадках — запросини почитуваної місцевої ікони на дім, молебінь у родинному колі і частування духовенства. І розу-

міється, глибокий ієрархізм, культ порядку всього заведеного, ціла „табель рангів", виписана в серці і в пам'яті.[1]

Подорожі рідкі — в Ялту (треба було везти хвору дочку), в Петербург (раз — справи і раз — „цікаво подивитись"). Замолоду — думка проїхатися на Райн, привабливий руїнами надбережних замків; але так і не вдалося вирвати годинку. І ввесь час, як ідеал, півхутірське життя в маленькому місті — Охтирці чи Слов'янську:

„До чого там пестять очі скромна порядність, величезні зелені левади, розкішна рослинність, цілий ліс гігантських верб, тиша, багато чистого повітря, яким не надишешся. Все життя я прохав у Господа не багатства, а хліба насушного, і хто б сказав, що я буржуа, який розжирів, той збрехав би страшенно... я з дитинства патріярхальний гетьманець у надзвичайно скромній рямці життя у всьому, опріч музики".

Такі ж старосвітські, як ввесь цей життьовий розпорядок, і погляди Щоголева на поезію. Він не дивується, що у нього так мало читачів: „В моїй поезії немає ні до кого ненависти. Нових подувів — боронь Боже. Переконань своїх я все життя не змінював, зі словом „поезія" не жартував, визнаючи її добром вічну правду, вічну істину". Певний себе і своєї правоти, він не зважає на моду:

А круг тебе ішли народу чати
Й сміялися, що сіяв ти не так,
Щоб сіяво годилося пожати
І колос мав і залюбок і смак.

Ти слухав їх, та ні ваги, ні міри
Занедбаним тим річам не давав, —
І що народ без серця і без віри
На річ твою сказати б краще мав?

Поезія Некрасова для Щоголева — „модное бунтарство", що, правда, може спричинитися до урочистого похорону, але не врятує імени поетового від забуття й архіву. Список зразкових поетів, яких він рекомендує одній із пізніших своїх дописувачок,[2] в основі своїй, давній Іноземцевсько-гімназійній. Батюшков, Пушкін, Жуковський, Лермонтов. З поетів 50—60 рр. додані Майков, Полонський, Фет, представники поезії безтенденційної, „чистого мистецтва", колишній приятель Щербина і трохи чужий в цьому каноні

1 В українській белетристиці Щоголів представлений в образі Олександра Степановича Заславського в повісті Д. І. Яворницького „За чужий гріх" (Катеринослав, 1907). Д. І. Яворницький у своїм творі розповідає про родинне життя Щоголева (смерть сина-скрипача), дає його портрет (стор. 410—411), а у внутрішньому його єстві випинав риси холодної жорстокости та станові (дворянські) упередження (див. стор. 312—318, 400—402, 447—448). Цією вказівкою я зобов'язаний В. В. Білому.

2 І. Айзеншток. Літературні й громадські погляди Щоголева. „Червоний Шлях" 1925, I—II, стор. 300. І Я. Айзенштокові завдячую я змогою використати повністю листи поета до І. М. Дерев'янкина.

— Ол. Толстой. Чернишевський для Щоголева — ім'я з іншого ворожого світу, символ нових повівів і пропаганди, що веде бідолашну молодь до „безцельной и глупой петли". Ліберальне громадянство — російське і українське однаково — для нього не що інше, як „Панургово стадо" (один із образів „обличительной" літератури 60—70 рр.). „По соціяльному напрямкові", завважає М. Ф. Сумцов, „Щоголів ніколи не стояв врівень з віком і навіть не хотів стояти, бо відносився до свого віку вороже".

Все це великою мірою відбилося і на мотивах його лірики. Скрізь ми бачимо то тут, то там фронду і протести хуторянина проти невідхильного життя в ім'я хуторського консерватизму та патріярхальности. Щоголів воліє старий порядок, як новий, віддає перевагу старому суду перед новітнім, мировим, і навіть старосвітській школі перед реформованою; пише цілі віршові апології старовині („Старовина"). Дивиться він на степ, безмежний і незайманий, в якому помічає велике напруження життя всесвітнього, — і зразу ж набігає дума:

Тільки скоро вже і тута
Гострий плуг тебе розчеше,
Закишать жиди, як черви,
Брехунець в судах забреше.

От би кого не порадувала „Америки новей звезда", що бачив над українськими степами Блок. Навіть плуг на цілині, жид посередник і адвокат („брехунець") у новому суді, всі ознаки економічного зростання та культурно-громадського розвитку — розцінюються у Щоголева, як з'явища безперечно-негативні. Щоголів розминається тут і з Шевченком, що, нарікаючи часом на розкопування старих могил, ладен був інколи славити великих Уатта та Фультона, покладаючи великі надії на придбання нової техніки; і ще більше розминається з Кулішем, що всі блискавиці своїх інвектив збирав проти „домашньої орди" козацької і славив, як культуртрегерів, царів Петра і Катерину за те, що „орали наш переліг", проводили борозну „од моря до моря". Найбільшим здобутком було тут, що

...хліб як золото в степах заколихався
І копи пристяглись аж під самі пороги.

Ще показовіший, як „Степ", другий вірш „До бурси". Після яскравого, в гумористичних тонах поведеного опису старої школи: —

Знаю тебе, бурса, знаю тебе здавна,
Як по всіх країнах та була ти славна:
Галушки глитала, сирівець смоктала,
З вибійки халатом не вередувала;
Непота учила, Бургія зубрила,

На Різдво з вертепом до панів ходила...
Правда, що тягла ти добре оковиту,
Іноді харцизством докучала світу, —
Тільки вже за теє коштувала й ліки:
З свіжої берези віники великі.

Щоголів переходить до сучасної йому школи. Якою ж зичливою, якою любивою була до молоді стара бурса, не зважаючи на суворих префектів та березові віники:

А тепер, як вчитись моторошно стане,
Так за лінь до тебе префект не пристане;
Втрапилося всюди поучення модне:
Неподоба парить тіло благородне!
Кажуть, що то лучче випровадить тихо
Белбаса на волю; а тобі на лихо
Лодирі та стриги завели вербунку,
Щоб тягнути всяких дурнів у комунку.

Радикальна молодь 60—70 рр. це все для нашого поета „лодарі та стриги"; двадцять літ проваджена без палиці школа, на його думку, заснована на педагогічній єресі про шкоду від різки, і понад усім стоїть жахливий образ „комунки" тобто студентських „общежитій", якими так пильно займалися антинігілістичні письменники тої пори. Видрукуваний у „Ворскли", вірш Щоголева справді не сподобався[1] в київських, до українського письменства причетних колах, — хоч поет безперечно прибільшує, розповідаючи Дерев'янкину, як київське громадянство побилося на партії його прихильників і ворогів. Але ще куріозніші ті коментарії, які додає Щоголів до свого вірша. В радикалізмі молоді винна „польська інтрига". „Запекла шляхта, сидячи на казенному пиріжку і ховаючись за діряву спину семінариста..." і т. д. От перед нами й Катков, перепущений через забобони та архаїчні вірування „провінціяла з провінціялів", домовласника і титаря, вороже настроєного до „духу віка".

І так на все у Щоголева були свої погляди, навіть не погляди, а судові вироки, рішучі і немилостиві, свої критерії, скупі й шорсткуваті. От, наприклад, один з його пізніших, уже в „Слобожанщині" видрукуваних, віршів: „Палати". Іде поет уночі притихлими вулицями мимо сиріт-

1 Пор. в статті Михайла К(омарова): „На превеликий жаль, Щоголів зачіпає іноді такі питання громадського життя, де вже без вірної тенденції ніяке поетичне слово ваги не матиме. А ся тенденція у Щоголева не завжди вірна. Правда, що таких п'єс у нього хіба тільки дві: „До бурсаків" і „Верцадло", але вони таки чимало шкодять враженню. В першій дивує нас той жартівливий глум, який зовсім не до речі, коли чоловік згадує про шибеницю, а вже тая неначе хвала минулому часові, коли бурсаків парили різками, зовсім таки недоладня". — В „Верцадлі" Михайлові К. не до вподоби пояснення селянських злиднів — виключно „п'яним ледацтвом" селянина: „висліди економічні та статистичні ясно показали, чому народ бідує". „Дѣло" 1883, 28 квітня (10-го травня н. ст.), ч. 47.

ського дому; завважає освітлені ворота, портик, горорізьбу — і спиняється на всім тім думкою:

Так отсе воно палати,
Ті палати, на котрі
Звикли злегка позирати
Безсоромні матері.

Так отсе воно палати,
Ті палати, у котрі
Вас, дітей, почнуть збирати,
Тих, що знайдуть на зорі

Під воротьми в драних шатах
І нікчемних пелюшках,
Світ уздрівших в темних хатах,
В клунях, льохах і хлівах.

Наш моралізатор не визнає ні соціяльної зумовленості людських вчинків, не знає він і прощення гріху. Тема, що стільки навіяла Шевченкові зітхань і молитов, утворила стільки драматичних постатей та ідилічних пейзажів („Галілейська" ідилія і мати Марія, хоч би!), — у Щоголева викликає тільки ригористичний осуд з затиснено-побожних уст. „Візантійський Саваоф" тут панує твердо: ми в його сфері впливів.[1]

Український патріотизм Щоголева, ми вже казали, є давній, дохований до 80—90-х рр. краєвий патріотизм старосвітських харківських літератів. В ньому ще чується трохи Метлинський з його різким протиставленням свого й чужого та з його „народной гордостью" („Есть в нас бог і цар, і віра. І багато нас словен. Все своє в нас..." — у „Самотних співцях"; „нечисть чужинна" — в „Пожарі Москви"). От подібна думка у Щоголева:

В степу і в зелених долинах нічого
Душі невідомого, серцю чужого,
Як зріс я, ніколи не знав...

Своїми маємо краси
В чарній природі України:
І ті ж тропічнії ліси
З багатолистими древами,
І той же вітер над пісками,
І в нетрях вогкість і покій,
І спеку сонця в день палкий
Понад безкраїми степами.

Почувається в ньому і слобожанин Квітка. Краєвий патріотизм диктує Щоголеву назви для його книжок, підказує означення рідного йому Ворскла, як „найкращої стьожки

---

1 В листах до Дерев'янкина (7. III. 1891?) та до М. Ф. Комарова (21. I. 1890) Щоголів дуже нарікає на „оманьячившегося" Л. Толстого. І релігійна наука Толстого і реалізм його „Власти тьмы" зачіпають нашого поета якнайгостріше.

Дніпра" (означення „сильно перебільшене"), наспівує гимни охтирським левадам, вербам і „скромной порядочности" повітової людности.

З цим рядом думок в'яжеться скоріше малоросійська, аніж українська ідея. Щоголів уявляється нам, як двійник одного з своїх кореспондентів (І. М. Дерев'янкина), що не пропускає ні одної української вистави театральної, бажає розвитку українському слову, але перспектив не має жадних, „сепаратизму" цурається і досить наївно думає, що доброї волі „председателя комитета министров" Ів. Дурново, „земляка и благороднейшего человека", досить, щоб українське життя поставити у належне становище. І раптом: в епіграфі „Ворскла" через сім років після Емського наказу 30. V. 1876, ціла демонстрація: „Есть древу надежда: аще и посѣчено будетъ..." і в епіграфі до Слобожанщини: „Теченіе скончахъ, вѣру соблюдохъ"...

Це „теченіе скончахъ, вѣру соблюдохъ" виглядає тим зворушливіше, що патріотизм Щоголева не був докладно розробленою, розвиненою системою. Його патріотизм настроєвий, елегійний; не прив'язаність консерватора і патріярхального гетьманця до смачної, непохапливої і незіпсутої старовини, суто естетична закоханість в кольорит минулої пори. Щоголів і тут залишається спадкоємцем ранніх романтиків українських. Паралель можна набрати досить — і з Амвр. Метлинського і навіть з Костомарова.

Для Амвр. Метлинського українська мова і своєрідність старого життя призначені на смерть, morituri. Старий бандурист у нього розбурханої ночі над Дніпром співає останню передсмертну пісню:

Грім напусти на нас, Боже, спали нас в пожарі,
Бо і в мене і в бандурі вже глас завмирає!
Вже не гремітиме, вже не горітиме як в хмарі
Пісня в народі, б о в ж е н а ш а м о в а к о н а є!
Хай же грім нас почує, що в хмарах кочує,
Хай наш голос по світу по вітру несе,
Поки вітром, як лист, нас з землі не стрясе;
Хай і Дніпр стародавній 'д нас пісню почує,
Поки він нас в море не внесе, не вкине,
Поки мова й голос в нас дотла не згине.

І в другому місці: „Южнорусский язык со дня на день забывается и молкнет, и — придет время — забудется и смолкнет... Кто же соберет, как добрый сын прах отцов своих, исчезнувшие останки южно-русского слова"? Ті самі думки висловлював і Костомарів. От спогади Володимира Менчиця про одну з дускусій у Петербурзькій громаді:

„Раз громадяни звернулися, пам'ятаю, до Костомарова з такими запитаннями: — Який ваш погляд, Миколо Івано-

вичу, на долю, що чекає українську мову і наші народні особливості. На це Костомарів відповів так: як це не сумно, як це не тяжко буде вам, пп. громадяни, вислухати, а мені вимовити, але Платон друг, а правда ще більший друг, каже латинська приказка. Я гадаю на основі того, що мені траплялось бачити, чути, читати та виучувати, що українські народні особливості, такі дорогі нашому серцеві, доховаються тільки до того часу, поки залізниці, телеграф та інші здобутки цивілізації не пройдуть в усі закутки нашої землі. А якщо це скоїться, вони повинні зникнути з лиця землі, як віск топиться від огню... Такий мій погляд".[1]

Такий був погляд і Щоголева. Як Метлинський, він гадав, що „край наш веселий віку доживає"; як Костомарів, ладен був нарікати на залізниці. Сподіваючись собі признання від нащадків, він не забуває оговоритися: „Якщо збережеться народність і не розвинеться у нас ще більша пристрасть до знеособлення і космополітизму..." Коли тільки збережеться наша народність"...

А без кінця нема нічого...
На обездоленій землі...

Зустрічаючись з кобзарем, співцем-епігоном, що забув увесь старокозацький репертуар, Щоголів так запрошує цього „останнього з могикан":

Грай що хоч, бо й те ізгине,
Гей, ізгине, як туман...

Звідси випливає і романтична тематика Щоголева, його ущербні мотиви, настрої умирання й згасання. Вже з 1846 р., з часів свого „Первоцвіту", він немов спеціялізувався на темах вигасання запорозької психології і народженні психології хліборобської, гречкосійської. Зовнішнє, ще непоглиблене зіставлення двох смуг життьових бачимо в поезії „Гречкосій" („У полі"):

Гей, у мене був коняка,
Був коняка-розбишака,
Була шабля і рушниця,
Ще й дівчина-чарівниця.

Гей, коняку турки вбили,
Шаблю ляхи пощербили,
І рушниця поламалась,
І дівчина відцуралась.

Все те проходить десь далеко-далеко на обрії — блідою тінню минулого життя.

[1] Костомаров в Петербурзькій громаді 1860 р. „Україна", 1925, кн. III., стор. 66—68.

За буджацькими степами
Їдуть наші з бунчуками,
А я з плугом та з сохою
Понад нивою сухою...
Гей-гей-гей, мій чорний воле!
Нива довга, в стернях поле...
Вітер віє-повіває,
Казаночок закипає.

Ой, хто в лісі, озовися,
Ой, хто в полі — відкликнися!

Але ніхто не відгукується на клич, у минуле чи то до простором віддалених образів кинений, і сумно догоряє на полі вночі самотнє огнище.

І луна за гаєм гине,
Із-за хмари місяць плине,
Вітер віє-повіває,
Казаночок простигає.[1]

Таке ж зовнішнє зіставлення і в „Останній Січі": „Доба бігуча" забрала всі рештки козацької слави: „Он де швендяють по хатах Гречкосії-хлібороби, Володільники убогі Запорозької худоби".

Поглиблене психологічно, це зіставлення дається нам в поемі „Бабусина казка", що трохи нагадує Майкова „Бабушка і внучек". Бабусина ідеалізація і тут і там стикається з органічним нерозумінням онуків. У Майкова тільки оповідання бабушки про свого чоловіка, оповідання, в якому пильно приховане особисте горе й образа, підкреслює думку: молодість не знає, як уміє прощати старе серце. У Щоголева виділено не тільки різницю віку в оповідача і в слухача, але й підкреслено різницю двох поколінь, двох світоглядів. Бабусин чоловік, невпокійний козак, по двох роках шлюбного життя, виїздить з двору, покидаючи молоду жінку, десь „розважає силу" протягом трьох років, приїздить знов на кілька тижнів, сипле червінцями, всіх частує, щоб потім щезнути без сліду, назавжди. Епічний спокій бабусиної розповіді дратує внуку: „За що ж його ви" — питає вона —

Щиро любили, за ним побивались?
Вік свій губили, слізьми обливались?
Адже ж по вас він, не бійсь, не вбивався,
Та й чи любив вас, а тільки що грався.
Ще ж і п'яниця. Та, мабуть, і гроші
Ті, що шпурляв він, були нехороші.

Але таке розвінчування героя викликає в бабусі протест.

[1] Про популярність цієї поезії, як народної пісні („Казаночок"), на початку 80-х рр., писав Михайло К. в „Ділі". Поезія ця була до вподоби Шевченкові (див. Куліш „Дві мови, книжня і народня", „Україна", 1914, III, ст. 34) і самому Кулішеві, що згадав її в своєму приписі до подарованого Щоголеву „Байди" („Співцеві-маляреві". Сочинения и письма П. А. Кулиша, т. II, стор. 420). Пор. П. П. Филипович. „Шевченко і Щоголів", „Глобус", 1928, ч. 12.

Геть ти, дитино, не тямиш нічого,
Вам гречкосії до смаку, а в його
Серденьку кров запорожця кипіла,
Тим же без міри його я любила.

М. Ф. Сумцов, розподіляючи поетичний доробок Щоголева потемно, спеціяльно виділяє ці „козакофільські", як він висловлюється, „поезії". Загальна їх кількість — 25, при чому в їх числі знаходимо чи не найбільші з баляд Щоголева „Бабусину казку" та „Золоту бандуру". Січ напередодні згасання, Січ померла, гречкосій і козак, останні відгомони козацької вдачі („Опізнився") — от звичайний „зміст" тих елегій та баляд. „Барвінкова стінка" — оповідання про те, як проїжджа пані, завітавши до забороненої жінкам запорозької церкви, звістувала погибель Запорозькому Кошеві; „Орлячий сон" — образ орла, що шле прокльони обробленим прозаїчним степам; „Хортиця" — образ Дніпра, що оплакує „велике товариство", що „жило тут і кипіло", — все похоронні, панахидні настрої, ущербна, похоронна романтика.

Поруч цієї козакофільської ноти є у Щоголева цілий відділ поезій (не менш архаїчних для 80—90-х рр.), основу яких становлять народні оповідання про скарби, про папоротевий цвіт, про всяку „силу", чисту й нечисту: вовкулаків, відьом та русалок-лоскотарок („Климентові млини", „На полюванні", „Вовкулака", „Ніч під Івана Купала", „Рибалка", „Лоскотарочка", „Лоскотарки"). Деякі із них, як „Климентові млини", дуже великі і майже дорівнюють „Бабусиній казці".[1]

Третя група п'єс, заснованих на народно-поетичному матеріялі, це досить численні, інколи тонко виконані, в народному дусі стилізовані пісні: „Дочумакувався", „Серденько", „Пісня", „Горішки", „Черевички", „Не чує"; „Добридень", „Маруся", „Пісня" („Ранньою зорею"); „Кохання", „Галя", „Баю-баю", „Неня", „Рута", „Вербиченька" і три колядки („Рано ж тії півні", „З далекого сходу", „Місяць виходе"). Деякі з тих пісень, правда нечисленні, можуть посперечатись, особливо легкі жартівливі речі, як „Добридень" або „Черевички" з стилізаціями народної пісні у Шевченка. Вони справді варті тієї характеристики, яку дав Щоголеву Куліш, вказавши на його майстерність у перейманні народних пісень, на його дар самостійного в тому перейманні поета, а не підспівувача.

Це захоплення Щоголева формами народної пісні, демонологічними мотивами, козацькими темами — загальна риса української поезії 40-х рр. Етнографічним інтересом

---

1 В цій галузі маємо вже спеціяльну студію В. Білецької: „Етнографізм у творах Я. Щоголева" („Науковий збірн. Харківської Науково-досл. катедри історії України І, Хрк. 1924, стор. 123—142).

підказані і деякі російські ще вірші поета, — хоча би „Чумацкие могилы", де він нотує „давний обычай" кидати на степову могилу грудки землі:

Там эти курганы все выше растут,
И чабером пышно по нивам цветут,
И вольные птицы над ними летают,
И ветры печально в степи распевают.

В пізніші часи Щоголів звертався до різних фольклорних збірників, розпитувався в знайомих етнографів (так проф. М. Ф. Сумцов дав йому матеріял для „Золотої бандури", вказавши йому народне оповідання в книзі „Lud Ukraiński" Новосельського-Марцинківського).[1] Велику ролю в його пізнішому інтересі до Запоріжжя відограв, вочевидячки, Д. І. Яворницький, котрого Щоголів рекомендував одному з своїх кореспондентів (Дерев'янкину), як завзятого запорожця, що „сім раз ламав руку на Дніпрових порогах і ладен сімдесят раз поламати ноги, аби тільки поринати в Дніпрі і лазити по його скелях". Інколи Щоголів і сам робив записи. Так старовинний переказ про запорозьку церкву, що ліг в основу „Барвінської стінки", він сам перейняв з уст Мих. Пікуля, слов'янського обивателя, перебуваючи в околицях Слов'янська р. 1885.

Але повного мистецького злиття з народним повір'ям у Щоголева-поета немає, і тому він раз-у-раз, видно, вкладає свої фантастичні та історичні оповідання в уста третій особі. В „Климентових млинах" історію про скарб розповідає хурщик Панас, дожидаючи черги на греблі коло млина; в баляді „На полюванні" про відьму з Журавного розказує чернецький машталір, що везе автора до Мошенських озір під Охтиркою. В „Вовкулаці" оповідач — „Павло, тутешній селянин"; в „Золотій бандурі" — старий і зігнутий селянин, що його автор зустрічає у наддніпрянській слобідці. Оповідання вставлене звичайно в ширшу чи вужчу рямку: інколи це жанрова картинка, частіше і пейзаж, як у „Золотій бандурі":

Синім небом вкрита, нивами обвита,
Тягнеться слобідка над старим Дніпром,
Ллє на неї сонце і тепла і світу,
А Дніпро з подолу дише холодком...

або топографічна вказівка, як у „Климентових млинах", або коментарій етнографа і краєзнавця:

Розлого прослалась Барвінкова Стінка,
Колись запорозьке село;
Тепер воно торгом багате і сильне,
А той вік ще бідне було, —

[1] Переказане і в повісті „Огненный змей" Куліша. „Соч. и письма", т. I.

Але і тоді в йому малось дві церкви
Й звичая держалися там,
Що можна було доступати повільно
В одну тільки церкву жінкам...

Було віщування, що тільки в ту церкву
Та вступе жіноцька нога, —
Трава почорніє по Дикому Полю
І Січу покриє туга.

Тим давнього звичаю з ремством великим
Вони в слободі стерегли,
Не знаючи, звідки збиралися борви
І в блискавках хмари пливли.

Призначаючи свої баляди для публіки новочасної, бажаючи, щоб його книгу могли тримати в руках „і людина освічена, і добре вихований юнак, і лагідний семінарист, і пристойний хуторянин, і мрійна донька священика, і гарна гімназистка",— Щоголів немов почуває всю старосвітчину своєї романтики і, щоб не занадто своїм архаїзмом впадати в око, немов ховається під маскою „етнографа-краєзнавця".

3.

Козакофільська романтика, народні повір'я, пісні на зразок народних становлять тільки частину писань Щоголева. Вимоги читача, вихованого на інших зразках, були відмінні від Щоголівських смаків, і поет, певна річ, не міг того не відчути, тим більше, що скептичний і практичний з природи, не вельминахилений був до безоглядної ідеалізації минулого. В листах до одної з своїх кореспонденток, опублікованих у статті І. Я. Айзенштока,[1] він, посилаючись на знавців історії, як Куліш та Костомарів, твердить, що в минулому, навіть на Запоріжжі „було багато дикого й неможливого". Не вважаючи на окремі красиві епізоди, яких поезія не може не торкатися, не зважаючи навіть на меншу зіпсутість старовини, — наші діди були по суті „великі дурисвіти, що дбали не стільки за народ, як за свої кишені".

Не без застережень ставиться він і до народно-поетичного стилю. Відомо, як тішився він з фрази проф. М. І. Петрова, що його мистецькі оброблення прорубають українській пісні вікно „в интеллигентные покои".[2] Нераз нарікав він на уподобання своїх сучасників, що не можуть виносити в лірникові „отсутсвия дегтя", а в листі до І. М. Дерев'янкина пишався, може й перебільшуючи своє значення, що він „двинул язык вперед и русским уже непонятен".

---

[1] „Червоний Шлях", 1925, I—II, 298—308.
[2] Петров Н. И. „Очерки украинской литературы XIX ст.", стор. 427—439.

Як же і чим розривав він коло своїх козакофільських баляд та на народній основі витканих пісень? Поперше, своїми „ремесловими поезіями" (термін М. Ф. Сумцова), тобто епічними картинками ремісничого життя та фізичної праці („Швець", „Кравець", „Мірошник", „Крамар", „Чередничка", „Ткач") та ще реалістично взятими образками великого й малого людського героя („Вродниця", „Похорон"); подруге — своєю інтимною лірикою, трохи дидактичною, розлого-повільною, хрестоматійною трохи, але розмірами, образом і словником (тільки не римою, що здебільшого у Щоголева дієслівна) справді віддаленою від народно-поетичних зразків.

Поезії першої групи — переважно ідилії, тобто епічні мініятюри, виконані в світлих тонах. Щоголів і в них трохи архаїк. Він любить міцний нерозкладений побут патріярхальних часів, коли „Корфи та Ушинські" „для відомої їм мети, не виставляли ще по школах жаб і кістяків", а злочинні „народники", аматори в мутній воді рибалити, не псували молоді. От старий батюшка, що ремствує на холод у церкві, на невеликі доходи, на неприступність малих і законних здавалося б примх, але тут же кається в своєму грісі; ткач з своїм заповітом робити вдень і вночі; пряха, що вдосвіта встає задля веретена й мички; старий пасічник, що доживає віку при бджолах, даруючи всі образи егоїстичним та невдячним дітям — от вона вся „щирая старовина, в злиднях багата і в горю ясна".

Протиставлення старої гармонії новим порядкам родить цілу низку малюнків темного тону. „Все старе понищено, доброго нового не збудовано, нічого не встановилося, все колобродить". „Все лихо від зопсуття звичаїв". Бурсу зводять на манівці „лодирі та стриги"; купець досипає в добірне житнє борошно „вівсяної муки й піску" („Мірошник"); вимирають старі пани, що дбали про добро й худобу, гинуть їх маєтки („Покинутий хутір"). Переводяться старі батюшки, чумаки, кобзарі. Нарід, відчувши волю та не маючи розуму й сили до кращого життя, як „очмалілий"

побрів од шинку до шинка.

На шпилі серед базару, з пляшкою перед вікном, стоїть гостинний шинок, як пастка на сільський лад і добробут. „Тепер той мужик, над яким ви так плачете, не задумається довго, щоб обдерти вас, як липу..." „Тепер від великого до малого, за малими винятками, всі деруть один з одного". Так пише Щоголів у листах до своїх друзів, так пише він і в поезіях:

Усе по користь без упину погналось...

Не всі проте поезії позначені отакою прозорою тенденцією. Там, де Щоголів не моралізує і не навчає, він підій-

мається на справжні артистичні висоти. Такий вірш у нього — „Похорон" (із „Слобожанщини"). Мокрий осінній день, самотня підвода на кладовищі, неприкрита й вбога труна, дівчатко, що обіймає її, „як ту гіллячку засхнувший листок", і розпучливий крик над могилою.

Галасу дітського мати не вчула.
Так і замер він проміж домовин.
Й знову підвода назад повернула
В клекіт щоденний мурованих стін.

Міський пейзаж, і то зроблений спокійно, без Глібівського одхрещування од міста („Хоч доля привела у город суєтливий, добра і зла прикрашений вертеп"), і „цей клекіт щоденний мурованих стін" і безмовний похорон, перерваний єдиним покриком, — це ж уже Некрасов, щось безмірно далеке від антологічних, російською мовою, початків Щоголева та від його козакофільської романтики. Консервативний і ворожий духові віка, поет „Слобожанщини" уліг так само, як і чутливіший від нього Руданський, новим поетичним зразкам і новим стилістичним засобам, тій, такій немилій йому, некрасовщині.

*

Як у своїх епічних мініятюрах Щоголів визволяється потроху від романтичних уявлень, так в ліриці він одходить поволі від народно-пісенної схеми. Уже в кінці „Ворскла" з'являються чотиристопові ямби в ліричних речах („Псальма Давида", „Верцадло", „Пляц"), витісняючи коломийкову міру та інші народні ритми. В „Слобожанщині" ця тенденція зміцнюється: маємо лише десяток народними розмірами писаних поезій на загальне число 102 вірші. Разом з тим міцніє у Щоголева і тяжіння до багатшої, розмаїтішої лексики; він уважно перечитує видані на той час українські словники; своїм кореспондентам радить перечитувати їх, а Дерев'янкину навіть посилає по примірнику Закревського та Пискунова. Його вірші про Запоріжжя вражають номенклятурною щедрістю:

Я молюсь тобі як святу
Покажи тепер мені
Свій г а с с а н, свої крамниці,
Церкву, б а ш т у й курені.
Хай в літаври вдаре д о в б и ш,
Хай заграють сурмачі,
Сутим золотом засяють
К о р о г в и і п і р н а ч і.

Характерна його увага до технічних термінів, млинарських, ткацьких, шевських, грабарських:

Ж о р н а витру й поготую,
Гречку й просо ш е р е т у ю,
А під низом і вгорі
Доглядаю с т у п и р і —

говорить у нього мірошник, а його ткач любовно оглядає свій верстат:

Човник і ляда — ткачеві порада,
Берди і цівки — ви хліб його і сіль.

Народно-ботанічну номенклятуру він збирає з пильністю, що нагадує Коцюбинського:

От нагнулась т и р с а біла,
З в і р о б о й скрутив стебельці,
Червоніє м а т е р и н к а,
Як зірки горять к о з е л ь ц і.

Він любить рідкі слова і не зовсім звичайні форми. Його „Келих" — то цілий букет рідких форм і вишуканих словосполучень:

Сніцеру д а т а у р о ч а робота:
Взяв він уламок од чистого з л о т а
І для бенкетів запевно веселих
Викував с у т и й і х у п а в и й к е л и х.

І так протягом дев'яти строф!

Але прорубавши вікно „в интеллигентные покои", не бажаючи писати „русско-малороссийским жаргоном", посуваючи українську літературну мову вперед, так що „незрозумілою стає вона росіянам", — Щоголів проте боїться занадто форсувати її розвиток. Надарма він виправдує урядові нагінки на українське життя, нарікаючи на „украïнофілів", що вони занадто „не в очередь забегают вперед". Він заперечує свою здатність творити неологізми, і в передмові до „Слобожанщини", „во избежение недоразумений", застерігає, що „во всех своих стихотворениях", він не дозволив собі „ни одного выдуманого слова". „Моїми навчителями в мові були суміжні кордони Харківської і Полтавської губернії. Чиста, нічим не зіпсована мова цих місцевостей..., що задовольняла мене по можливості в ліричному роді в поезії..., давала, звичайно, лише ті засоби, які могла дати, і які були далеко недостатні для надання і думкам, і образам, і картинам належного поетичного кольориту, можливого в багато розвинених мовах. Зрідка в мене виникала потреба запозичити слово з Правобережної України або з писаних джерел, де визнавав це потрібним і доречним. Я визнавав за собою право допускати слововивід від іменникових коренів, як, напр., г р а л о — всякого роду музичний інструмент; п е р е б о р и — лади на струнних інструментах і ін.". Отже, як бачимо, у мові новатор із Щоголева не особливо сміливий. Ні Старицький, ні Куліш непорозумінь не боялись і спеціяльних передмов-застережень не робили.

*

Інтимна лірика Щоголева не особливо багата на мотиви. На першому місці безперечно стоять мотиви природи.

„Віковічний темний ліс", ще не рушений рукою людською („На зрубі")... „Степ широкий, нерозчесаний плугом"... „Кришталеве Ворскло, лугами повите". Чуття природи у Щоголева — романтичне: природу він любить невпорядковану, незайману, без сліду „людської страшної ноги".

Як їду я шляхом, всюди позираю:
Стрінеться оселя, я її минаю.
Їхатимуть люди, й те мені байдуже.
Бо з людьми стрівatись я люблю не дуже.

Його „Колодязь" звертається до спраглого мандрівця:

І буде та вода і чиста і зцілюща,
Поки круг мене ліс, яружини і пуща;
А зробе стежку чоловік, —
І я потрачу силу лік.

Далі йде ряд хрестоматійно-бездоганних, спокійно відчутих „настроїв" зимових хуртовин, осіннього зав'ядання, весняної радости („Зимній шлях", „Осінь" — „Висне небо сине", „Травень"). Найтемнішими фарбами, найтемнішим кольоритом позначений третій ряд ліричних творів поета — його признання, вискази й рефлексії про людей, світ і власну долю. Особисте горе, втрата дорослих дітей, патріярхальний побут, що рушиться на авторових очах, підозрілий погляд на людей і життя — такі улюблені теми тужливої, понурої лірики Щоголева. Проквітчаний пляц, свідок любовних признань, заростає бур'янами і плодить клубки гадюк („Пляц"); неповинну дівчинку, „щиру і милу", що вередливо грається з лялькою, жде від людей поневіряння й кривда („Лялька"); життьові примари розвіюються безслідно („Марево"); зелена і сильна ракита перетворена на чорну обгорілу руїну („Ракита"); найсильніша з поезій цього ряду — „Суботи св. Дмитра", виняткова своїм високо піднесеним ліризмом, понуро-патетична, ритмічно-напружена й широка.[1] Останній вірш Щоголева, п'єса, що вже не увійшла в „Слобожанщину" і видрукована була посмертно в „Киевской Старине", є гимн смерти („Ангел божий"), повільна медитація з характерно-затриманим періодом на початку.

Х т о б н е б у в ти: сильний світу,
Велет той, перед котрим
Без привіта і одвіта
Ми занедбано стоїм;

Х т о б н е б у в т и: старець бідний,
Що не знає, нащо й як...
Х т о б не був ти: юнак смілий
Зачарований кругом...

[1] Стаття Сумцова про цю поезію — в книзі: Н. Ф. Сумцов. „Из украинской старины". Харьков. 1905.

Цікава паралель до „Смерти" Баратинського („О, дочь верховного эфира, о, светозарная краса"), з меншою дозою філософічного патосу, більш християнська і слідами життьової втоми позначена, з тим же протестом проти вульгарних образів смерти.

То оману, то дурницю
Нам малюнок написав,
Що таємну чарівницю
Кістяком колись вважав.

Тая сила янгол божий,
Як всі янголи його,
Духом смирний, видом гожий
Вірний кмет царя свого.

Ліричний хист Щоголева кілька раз оцінювався в українській критичній літературі і, розуміється, всі ті оцінки межи собою вельми розминулися. Своєрідність Щоголева, як лірика, з'ясовувалася по-різному. Так Горленко в рецензії на „Ворскло"[1] уважав його за „чистейшего лирика" і на заслугу йому ставив відсутність „поэзий рефлектирующих". Проф. М. І. Петров то зазначає, як Горленко, риси чистого ліризму („к чувству... он не примешивает ни меланхолии, ни рассуждений, ни идеального"), то, слідом за М. Комаровим, визнає, що в деяких речах поета „проглядывает дидактизм и резонерство". М. Ф. Сумцов іде ще далі. Він підкреслює дидактичний ухил Щоголева і епічний по суті характер його поетичного дару. Ресурси Щоголева-поета — ресурси епіка; поеми — його найкращі твори, а тому „Слобожанщина", що містить коло десятка поем, є кращою з його книг: „її склад додержаний, епічний, рівний, сумний, інколи суворий".

З тими думками М. Ф. Сумцова в цілому тяжко погодитися. Заперечувати право Щоголева на титло лірика не випадає, — хоч не можна відкидати холодности його ліризму, зайвого часом моралізаторського тону, його ухилів балядника і епіка. Безперечно, джерело ліризму у Щоголева не завжди било потужним ключем, поступаючись часом навіть перед безпосередністю та експресією молодшого його сучасника, теж талановитого лірика, С. Руданського, але поета, загалом беручи, меншої культури віршу. Вельми цікаво порівняти обох в їхніх переспівах 136 псалма: в обох — чотиристоповий ямб, добірні словник та рими і разом з тим — значна різниця мистецького ефекту. От цей вірш у Руданського:

З-під неба рідного в неволю,
Над Вавилонські береги
Нас завели з Єрусалиму
Тяжкії наші вороги.

Тимпани, гуслі і цимбали
На вербах висіли чужих,
Ми гірко плакали, ридали:
Не було милости у них.

[1] „Киевская Старина", 1884, I, стор. 151—154. Порівн. пізніші згадки Горленка про поета в його листах до П. Мирного — Євг. Рудинська. „Листи Василя Горленка до Панаса Мирного". У Києві, 1928, стор. 23, 25, 29, 53, 56 („У вас ще немає і „Слобожанщини" небіжчика Щоголева. Гаряче рекомендую її вам, цей поет пішов у ній значно далі свого першого збірника").

Вони на сльози не вважали,
Вони казали без жалю:
Візьміте гуслі і цимбали,
Заграйте пісню нам свою.

Та як нам грати, як співати
Про славу наших перших днів?
Ні, не дамо ми свої пісні
На сміх заклятих ворогів!

Розбийтесь, гуслі дорогії,
Порвіться струни, всі ураз,
Як я рукою на чужині
Діткнуся тільки но до вас.

Ізсохни ти, руко лукава,
Як тії струни колихнеш,
Закаменій ти, мій язику,
Як пісню рідну но почнеш.

І зразу ж прочитаймо „Псальму Давида" у Щоголева:

На чистих ріках Вавилона
Сиділи й плакалися ми,
Як стіни рідного Сіона
Згадали з нашої тюрми.

На вербах висли арфи наші,
А ті, що нас взяли в полон,
Казали: Грайте пісні ваші,
Співайте нам про ваш Сіон.

Хіба ж як ниєм по родині,
Як тут Господню пісню нам
Співати можна на чужині,
Як ми колись співали там.

Коли тебе, Єрусалиме,
Забуду я тепер хоч раз,
Нехай Господь мені одніме
Правицю в той проклятий час.

Нехай присхне язик лукавий
До уст зневірених моїх,
Коли я днів твоєї слави
Не пом'яну на ріках цих...

Відміни переспіву Руданського, повного ліричного руху та експресії, виступають одразу. Це 1) синтакса, сильна з характеристичними „повторами" (анафорами, внутрішніми римами), звертанням („Розбийтесь, гуслі...", „Порвіться, струни...", „Ізсохни ти, руко лукава", „Закаменій ти, мій язику"), запереченнями („Ні не дамо...") etc., 2) інтонаційне багатство (чого варте хоча би те маленьке „но": „як пісню рідну но почнеш"). Це не значить, що вірш Щоголева слабий: він звучить прекрасно, але він тече рівно, його інтонація більш розповідна і ввесь тон переспіву епічніший. Заокруглені, гармонійно-випещені фрази ідуть хвилями одна по одній, поволі підіймаються і спокійно спадають. Ризикуючи впасти в суб'єктивність, можна сказати, що перекладаючи вавилонський плач Ізраеля, Руданський переживає лірично своє пригнічення національне (як Франко: „На ріці Вавилонській і я там сидів..."); Щоголів з мистецькою чіткістю і мистецьким холодком, як епік, принаймні напівепік, розробляє сторінку із Біблії.

Але бувало це не скрізь і не завжди. Щоголів-лірик часами умів розправити крила і тоді досягав таких вершин ліризму, як ніхто з поетів по-шевченківської пори. Могутнє закінчення „Субот св. Дмитра", „Зерно", „Пляц" можуть бути тому доказом і особливо — ця, чомусь і досить невідзначена поезія „Листопад":

Звелося літо і не знать,
Як день за днем минув,
І серпень дав, що можна дать,
І вересень майнув...

Морозний вітер в гай і ліс
Подув з холодних міст
Й нещадно з дерева обніс
Червоножовтий лист.

І висне небо в ті часи,
Немов циновий дах,
І стигнуть краплі від роси,
Як сльози, на гілках.

І далі це просте, але незвичайної сили закінчення, звертання ad se ipsum:

А ти, що осени настиг,
Та просвітку не знав,
Чи хоч єдиний лист зберіг,
За котрим жалкував?
І чи хоч краплю теплих сліз
Зоставив від весни,
Щоб плакать так, як плаче ліс
За літом восени?

І яка шкода, що поет боявся давати собі волю. Стриманий і холодний про око людське, він і перед собою в своїй поезії замикався в суворих лініях алегорії („Колодязь", „Ракита", „Лялька") і дуже мало почував охоти торкатися гуманістичних, таких популярних в тодішній поезії тем. І саме ця холоднуватість, ця зневажлива трохи піднесеність Щоголева-лірика (а він од неї відступався нечасто) — при всій його технічній вправленості та мистецтві, при всіх ознаках великого хисту поетичного, не могла спричинитися до його популярности[1] під той час, коли українська поезія твердила, що найдорожча від усіх перлів і самоцвітів є „сльоза святая, за нещасний люд пролита", і в Грінченкових писаннях закликала: „Нумо до праці, брати!". Друга книжка поетова „Слобожанщина" не викликала ні одного спочутливого відгуку, подібного до Горленківської рецензії на „Ворскло".[2] Чи то нові з'явища поезії, нові змагання літературні заступили образ старого лірника, чи некроложні статті, підводячи підсумки всієї літературної діяльности поета, зробили непотрібною спеціяльну оцінку „Слобожанщини", — тільки на останні публікації поета громадянство сливе не реаґувало: Щоголів став постачати віднині матеріял для хрестоматій, в цілості як поет незнаний. Та й справді, молодому читачеві 90-х рр. він був безмежно далекий — цей патріярхальний слобожанин з його урядовою лінією і наріканням на народників, що зводять простосердну молодь.

Свою самотність серед сучасників прегарно розумів і сам Щоголів. Недарма ж і свою „Слобожанщину" закінчив він образом старого лебедя, що, прагнучи тільки волі й спокою, з жахом ховається від таких же, як сам, лебедів

1 Проте приятелів свого поетичного хисту він мав. Такий був М. Ф. Комаров (Листи Щоголева до нього, числом 12, з 12. XII. 1881 до 5. III. 1892 становлять цікавий матеріял для характеристики поета) і особливо згаданий вже В. П. Горленко, про якого Щоголів з великою симпатією згадує в листі 15. II. 1891 до І. М. Дерев'янкина.

2 Горленко збирався писати, як це видно з його листів до Г. Барвінок, що переховуються в Чернігівському музеї.

і нарешті умирає з самотньою, непривітаною, без відгомону полишеною піснею („Лебідь"). Але хоч і „непривітаний співець", — Щоголів нікого не міг би за те, лишаючись справедливим, винуватити. Жертва розвіяности, уривчастости українського літературного життя, він, з розпадом харківського гуртка 40-х рр., відбився від літературної роботи; а як українське слово ніколи не було його головною справою, життьовим інтересом, — то й не дивно, що за роками творчости у нього пустинею потяглися літа марні та безплідні. Щоголів пропустив свою пору, коли б його слово могло викликати співчуття; „за недосугом по должности" він промовчав кінець 50-х і 60-ті роки, а потім в рр. 80-х, як прийшло дозвілля і охота писати, з'явився перед читачами постаттю архаїчною, трохи музейною, якій — не вважаючи на всю чутливість артистичну, — уже трудно було встигнути навіть за непохапливими на Україні змінами літературних ідей та уподобань.

АНАТОЛЬ СВИДНИЦЬКИЙ, ЙОГО ПОСТАТЬ І ТВОРИ

1.

В лавах української літератури, взагалі не бідних на всякого роду невдах, Анатоль Свидницький був невдаха найбільший і найтиповіший. Ніхто бо — навіть сам бурлакалоет Манжура — не вражає нас такою гострою невідповідністю великої природної обдарованости та злощасної літературної долі. Манжура все таки за життя діждався друкованого збірника поезій, виданого дбайливою рукою Потебні: Манжуру все таки по смерті спогадано низкою некроложних заміток та статтей, — тут же „чоловік, що мав від природи великі духові сили і не абиякий до письменства хист..., віддав Богу дух, як той клясичний чумак серед відлюдного степу. Не знаємо, де навіть могила того талановитого, але безталанного письменника"...[1]

З мемуарних заміток, спізнених та коротких, маємо відомості про те вражіння небуденности, яке справляв він на товаришів; знаємо, що він обертався в крузі найдіяльніших людей свого часу, що брали участь в громадській та громадсько-літературній роботі українській, відгукуючись статтями та мистецькими творами на заклик „Основи", — і просто дивом треба дивуватися, як скоро і як фундаментально його забули. Коли в 1885 р., всього через чотирнадцять років по смерті письменника, готуючись друкувати „Люборацьких" у „Зорі", Франко запитав Драгоманова про автора цієї „прехорошої повісти", — от що відповів йому Драгоманів:

„Про Свидницького, на жаль, не можу нічого написати, бо не знаю навіть, про якого Свидницького йде діло. Я колись ще студентом стрічав двох Свидницьких — один, Ісаія, був зовсім божевільний. В Києві більш мовчав, ходив по товаришам, читав книги та заносив їх в чужі кватирі, а в Одесі в 1866 р. зробив донос на

1 С. Єфремов. Пропаща сила. „Рада", 22 липня 1911 р., ч. 164. З деякими змінами видрукована, як передмова до книжки: А. Свидницький. „Люборацькі", вид. т-ва „Час".

українофілів такий дурний, що начальство нічого не второпало (сам Свидницький про те розказував, а мені передавали в Одесі в 1867 р.) й пожаліло навіть тих 25 р., що йому за донос дало. Не думаю, щоб сей Свидницький написав роман. Другий, брат його Анатолій, написав був кілька етнографічних статейок в „Основі": був чоловік не без розуму, хоч дуже необразований. По ідеям був гайдамака (він зложив пісню „В полі доля стояла" або, ліпше, переробив з народньої, додавши куплет про ножі на царів та на панів). Нарешті теж почав якось з глузду з'їздити, бо став пити дуже, казали, через нещасний слюб (колись мені Дан. Мороз розказував, що прийшов до його Свидницький і казав, чи не міг би той взяти від його жінку і т. п.). Цей Анатоль умер в Києві в 1867—68 р.; перед смертю він служив в архіві в університеті, а раніш знов на Поділлю в повітовім училищу. Коли роман написав який-небудь з цих Свидницьких, то не диво, що вам ніхто з Киева не шле біографії, бо з тамошніх теперішних людей ніхто про них не зна, крім В. Б.".[1]

Знаємо ми далі, що Франко звернувся і до В. Б. (Волод. Боніф. Антоновича), але й Антонович уже наполовину забув автора „Люборацьких". Так само, як і Драгоманів, не міг він подати певних дат біографічних. В своїй замітці, підписаній літерою В. в „Зорі"[2] (що вона належить Антоновичу, вказує проф. О. Огоновський), і в матеріялах, на які посилається Франко,[3] він пригадав його подільське походження, недруковану (!) працю етнографічну „Злий дух", читанку, його писання в „Киевлянине" („дописи до місцевих газет"), але, означаючи дату смерти, помилився на два роки, віднісши її до р. 1873. Проф. М. І. Петров в своїх „Очерках украинской литературы" в „Историческом Вестнике" за 1882 р.,[4] ґрунтуючи свою характеристику саме на російських оповіданнях із „Киевлянина", натрапив на точнішу вказівку про смерть Свидницького — літо 1871 р.,[5] — зате немилосердно наплутав у самій характеристиці, впровадивши автора „Люборацьких" до „Гоголівської школи" в українській літературі, отже поставивши його поряд Максимовича, Гребінки, Стороженка і... бориспільського анекдотиста, веселого оповідача „Мертвого тіла", Петра Раєвського.

---

1 Листи Драгоманова до Франка, т. I, стор. 121 (Лист від 28 грудня 1885 р). Вдавався в тій справі Франко і до Конисього. В листі від 21 березня 1885 р., тобто за півроку перед листом до Драгоманова, читаємо: „...Напишіть ради Бога святого хоч яку звісточку біографічну про Свидницького, автора „Люборацьких". Чи він живе, чи ні і що він за один?" М. Возняк. Тринадцять листів Ів. Франка до Ол. Конисього. „Життя і Револ.", 1927, ч. 5, стор. 239.

2 До біографії А. П. Свидницького. „Зоря" 1886, ч. II, стор. 195.

3 В редакційній примітці-передмові — „Зоря" 1886, ч. 1, стор. 5.

4 „Историч. Вестник" 1882, VIII, стор. 231; IX, стор. 529—541. В окремому виданні „Очерков" (К. 1884) розділ про Свидницького не передрукований.

5 Під оповіданням „Злой дух" — „Киевлянин" 1872, ч. 33.

В занедбанні полишилася і літературна спадщина Свидницького. Його найбільший твір, повість „Люборацькі", з'явилася вперше в „Зорі", в 1886 і потім окремо, але з такими купюрами та поправками, які пізніше дали право іншим видавцям говорити про „літературний вандалізм";[1] що ж до його оповідань в „Киевлянине", то вони не передруковувались і досі. В передмові до видання „Люборацьких" 1901 р.,[2] Коніський так писав про ці нариси „давнього або сучасного життя Поділля": „Оповідання Свидницького варто б було перекласти по-нашому і надрукувати; вони й тепер не стратили своєї ваги. Усіх оповідань 14;[3] всі вони — невеличкі; певно, що не обняли б більше 3—4 аркушів, а кожний прочитав би їх охоче, бо вони цікаві змістом і написані гарно". Років через п'ятнадцять по цих рядках — знаємо це від С. О. Єфремова — коло оповідань заходжувались були деякі члени т-ва „Вік" [4] але до здійснення думки чомусь не дійшло; р. 1919 намірялася була видати їх „Книгоспілка", під редакцією В. С. Бойка, але трудні обставини книжкового друку і торгу перешкодили добрим намірам і на цей раз. Оповідання лишились непередрукованими і навіть — необговореними в українській критиці: після проф. М. І. Петрова ніхто не спробував докладніше оглянути їх і схарактеризувати... Отже безталанний автор! Здавалося б природним хистом оборонений від людської непам'яти і проте забутий. Вдача не зовсім як на українського письменника буденна і проте полишена без належної уваги! Варт приглянутись до цього існування, з'ясувати собі, як зложилася ця безталанна доля...

Анатоль Патрикієвич Свидницький належить до того гурту і типу українських письменників, що його влучно характеризує акад. С. Єфремов на початку своєї книги про Нечуя-Левицького — до тих „інтеліґентних пролетарів", що в російській „чиновній дійсності" ходили під назвою „різночинців". Такий інтеліґент, різночинний — син селянина, дрібного шляхтича, сільського панотця — „не міг жити з власного маєтку, бо його не мав, ані з літературного заробітку, бо його не давало українське письменство". „Служба, здебільшого державна, ставала йому за єдине джерело життя", відбирала у нього „лев'ячу пайку часу", лише години відпочинку, скупі дозвілля полишаючи йому

---

[1] Про те спеціяльна замітка при вид. „Люборацьких" „Книгоспілки", (в серії „Літературна бібліотека").

[2] Ця передмова є власне витяг з давнішої праці Коніського, друкованої року 1881 — „Бібліографічні замітки" (I. Вага і значення біографії. II. Потреба збирати матеріял до біографій наших письменників. III. Василь Гречулевич. IV. Петро Охоцький-Огієвський. V. Олександер Шишацький-Ілліч. VI. Пилип Морачевський. VII. Петро Кузьменко. VIII. Анатоль Свидницький). „Ватра" (альманах) у Стрию 1887, стор. 105—118.

[3] Помилково. Всіх оповідань 17.

[4] Перекладали ці оповідання: один раз — В. М. Леонтович, другий раз — гурток студентів-подолян під проводом М. С. Синицького.

для літературної роботи. Звідси випливала характерна для цих письменників „вічна безугавна колізія, трагічний розлам людської істоти, марнування себе на дрібнички.[1] Додаймо ще: коли письменник виходив у це трудне життя, озброєний порівнюючим достатком, непохапливо здобутим шкільним впливом, а надто — спокійною вдачею, що не рвалася гаряче до громадської роботи, не захоплювалася революційними гаслами, на життьовому ж шляху воліла стояти одиноко (або дуже розважно обростала родиною), в прохолоді вірила і любила — тоді виходило таке життя, як Нечуєве, спокійне, без великих поломів та аварій, з багатим, принаймні на кількість, життьовим набутком. Коли ж з письменника була людина вдачі нетерпеливої, запальної, а життьові її передумови укладалися суворіше, тоді наставало безнастанне кидання з боку в бік, від діла до діла, і письменник сходив зі сцени, здебільшого передчасно, ніде не встигнувши себе виявити та полишити помітний слід. В цьому розумінні, здається, можна розглядати життьову долю, скажемо, Нечуя і Свидницького — як дві з одного пункту і в одній площині, але в розбіжних напрямках поведені лінії.

Анатоль Свидницький на чотири роки старший від Нечуя Левицького (народ. 3. липня 1834); подібно до нього походив з попівської родини. Батько Анатоля, як довідуємось про те з матеріялів Ю. П. Філя,[2] з 1832 р. по 1834 диякон с. Крутенського, Балтського повіту; рр. 1834—1836 диякон сіл Паланки і Маньківки, Гайсинського повіту (двоє сіл становили одну парафію), з 1836 р. — священик у Маньківці, з 1846 — священик у Нижчому Ташлику, того ж таки повіту. З цими відомостями не розминаються і автобіографічні посвідчення самого письменника в статті „Прежний быт православного духовенства" („Киевлянин" 1869, ч. 92—93). Говорячи про матеріяльні нестатки православних панотців того часу, Свидницький свідчить, що його батько й досі (1869 р.) не має теплої ряси, дарма, що священствує тридцять літ (отже з кінця 30-х рр., а не з р. 1830, як пише Коніський і за ним Ю. П. Філь). Інші вказівки тієї ж статті домальовують нам внутрішній образ о. Патрикія Свидницького. Видимо, його треба уявляти на зразок одного із героїв синової повісти, о. Гервасія Люборацького — панотцем простим, небагатим, малоосвіченим, що починав з бакалярства, „високих наук" не бачив у вічі і „навіть слухати про них не любив", а проте умів жити у добрій згоді з громадою, органічно з живим нерозкладеним побутом зв'язаний. Mutatis mutandis, з невеличким хіба корективом щодо стосунків з панським двором, можна було б при-

1 Академик С. Єфремов — Іван Левицький-Нечуй. „Слово", 1924, стор. 5—9.
2 Записки історично-філологічного відділу УАН, кн. V, стор. 32 і наступні.

ложити до нього знамениту Франкову характеристику старосвітського панотця в „Панських жартах":

Старий був смирний піп у нас,
І ще з тих давніх маловчених,
У Луцьку, чи в Холмі свячених,
Що то жили й робили враз
Із мужиком; що споглядали
На панський двір тривожно
з дали,
А до покоїв не були
Допущені. Лиш тільки всього
Було їм з попування того,
Що на ту панщину не йшли,
Грунт між громадою держали,
За треби, що хто дав, те й брали
І з праці рук своїх жили.

Економічне становище о. Патрикія було тим гірше, що сім'я його була досить численна. Крім Анатоля, майбутнього письменника, в ній бачимо старшого його брата Якова (народ. 1832), менших братів Ісая[1] (нар. 1836), того, що таку невтішну характеристику зложив йому Драгоманів, та Амоса (нар. 1845) і двох сестер: старшу — Марію і меншу Уляну (Юлію, нар. р. 1842).

Діти о. Патрикія належать до інакшого покоління і виростають в нових умовах. Коли батьки, „за винятком небагатьох вихованців базиліянських шкіл, були освіти хатньої, тобто, крім писання та читання, не знали нічого", — діти побирали освіту уже в новозаснованих духовних школах та епархіяльній семінарії; коли батьки „від'їдалися лише по оказіях, а дома сьорбали куліш та давилися галушками, кланялися панам-дідичам та панам-орендарям, відмовчуючись від усіх кривд та образ", — сини вже уміють дати здачу і відповісти на кривду прикрістю, коли лишаються в „стані побожному", а часом і не від того бувають, щоб шукати собі життьової долі на інших стежках, виписавшись з духовенства і на тому ґрунті розірвавши з батьками. Із трьох старших синів о. Патрикія один Яків вийшов у панотці: двоє інших — Анатоль і Ісай — спробували прокладати собі життьову доріжку по власній уподобі.

Анатоль Свидницький учився спочатку в Крутянській духовній школі у Балтському повіті, куди вступив 9 років, вибувши там з 1843 р. по 1851[1], і в Подільській духовній семінарії (1851— 15. III. 1857). Курсу семінарії він не добув, змарнувавши батькові надії, що хотів бачити живого і до науки здатного сина ченцем і „князем церкви" („тільки в ченцях буде тобі доля"). Так розповідає Кониський, і його свідчення підтверджуються офіціяльними даними: пишучи 11. XII. 1860 до куратора Київської округи шкільної, ректор університету називає Свидницького „бывшим

[1] Видимо, і Ісай Свидницький був людиною не без здібностей. Б. С. Познанський свідчить принаймні, що „ніхто не вмів так співати чабанські пісні, як Ісай Свидницький". „Зоря", 1886, ч. 7, стор. 120.

[2] Цікаво відзначити, як спадається хронологічно перебування у духовній школі Свидницького і російського „бытописателя бурсы" Помяловського. Помяловський пробув у нижчій духовній школі з 1843 по 1851 р.; до семінарії вступив 1851; скінчив її 1857 р. „передостанним по списку".

студентом" історично-філологічного факультету, „поступившим из Подольской духовной семинарии", ніде не говорячи про закінчену духовну освіту.

Дорога, прокидана по власній уподобі, нелегко далася письменникові. В університеті, куди він вписався, мабуть, з початком 1857-58 акад. року, він бідував тяжко. З коротеньких споминів у „Зорі" шестидесятника Б. Познанського перед нами встає образ студента-бідолахи, в потертому сурдуті, вище середнього зросту, непоганої вроди (не вважаючи на трохи попсоване віспою обличчя), що заклопотано просить у студентів-хеміків засобу одстояти від щурів запасені з дому сухарі. „Сам я був" — розповідає Познанський — „бідолашним студентом, возремствував на тих щурів і дуже зацікавився цим бідолахою. Під претекстом свого мишаку я добув його адресу. Жив він верстов п'ять від університету, десь аж на Куренівці,[1] у якійсь міщанській кухонці. У цій кімнатці, в чотири аршини на квадрат, стояв тапчан, столик і велика кухонна піч, на якій зложені були два мішки сухарів. З того часу я познайомився з Анатолем Свидницьким. Бували ми з ним в гостях у студентів духовної академії, де устроювались загально-слов'янські вечірки зі співами на всіх слов'янських мовах. Там же співались пісні, складені самим Анатолем Свидницьким: „В полі тополя стояла", „Вже більше літ двісті", „Україно, мати наша". Пісні ці нецензурні. Послуховував я й читані твори Свидницького і знаю, що вони були дуже душевно написані на нашій мові".[2]

Через матеріяльні злидні не повелося, видко, Анатолеві з університетською наукою. Обдарований хлопчик, що самотужки вивчився грамоти, слухаючи, як учено його старшого брата Якова, один з кращих на цілу клясу учнів у Крутих та в Кам'янці, — Анатоль Свидницький в університеті, як здогадується О. Огоновський, мусів більше тратити часу на приватні лекції, ніж на науку. Є відомості, що р. 1859 його навіть видалено з університету за неплатіння грошей за науку. Тією незмогою учитися якслід і викликано прохання Свидницького — допустити його до іспиту на свідоцтво учителя повітової школи. Іспит відбувся, як видко з опублікованого нині протоколу, наприкінці листопада та на початку грудня 1860 р. 13 грудня попечительська канцелярія повідомила університет про дозвіл видати свідоцтво; а 23 того ж грудня директорові народних шкіл на Полтавщині було послано повідомлення про призначен-

[1] В проханні про учительський іспит Свидницький показує таку адресу: „На Подоле, по Хоревой улице, в д. Коваленчихи".

[2] На жаль, ця звістка не датована. Які твори Свидницького чув у Києві Познанський, не знати. З посвідченням Познанського можна зіставити Антоновичеве (в „Зорі" 1886, ч. 11). За Антоновичем Свидницький став писати в 1860 р. під тисненням Куліша, що „оцінив його етнографічні відомості і запросив до „Основи". Мова мовиться, очевидячки, не про мистецькі твори Свидницького.

ня Свидницького до Миргородської повітової школи (1-й стіл, № 6275) з пропозицією вирахувати з нього 6 карб. 50 коп. за свідоцтво та матрикул.

Миргородські роки Свидницького один з найбільших з'ясованих епізодів цього короткого та трудного життя. З статті Конiського у виданні 1901 р. дізнаємось, що він підтримував живі зв'язки з полтавськими громадянами, а з матеріялів І. Я. Рудченка, друкованих при замітці В. С. Станіславського,[1] бачимо, що в Миргороді, так само як і в Києві він складав пісні, — хоч на цей раз дуже далекі від політичних тем, досить немудрі, провінціяльного складу куплети про миргородських паничів та панночок,[2] куплети, що, як завважає В. С. Станіславський, нічого не можуть додати до літературної слави автора „Люборацьких". Там же, в Миргороді, писалися етнографічні нариси „Великдень у подолян"; у Миргороді ж були розпочаті і в першій частині своїй закінчені „Люборацькі". Нарешті є відомості, що в Миргороді він став близько до організації громадської бібліотеки, як один із її фундаторів.[3]

Проте висидів Свидницький у Миргороді не довго, не вибув навіть двох років, які гадав прослужити, подаючи заяву на „третное не в зачет жалованье". З 1-го липня 1862 р. його вже призначено старшим помічником акцизного наглядача в м. Козелець на Чернігівщині. О. Я. Конiський, що, крім особистих вражінь від самого Свидницького, знав дещо про письменника з оповідань його брата Якова та Андр. Дан. Юркевича, говорить, що викликав його на цю посаду і опікувався ним пізніше Ф. П. Рашевський та що одержував Свидницький на своїй службі 1500 крб. (цілий скарб проти нужденних трьохсот карбованців, що брав їх, як учитель повітової школи). „Доволі доброю" називає козелецьку посаду Свидницького і В. Б. Антонович. В Козельці попробував він здійснити і свої родинні пляни, про які писав потім в нарисі „Хоч з мосту та в воду" („Киевлянин" 1869, ч. 141). Р. 1863 він одружився з дочкою лікаря Оленою Іванівною Величківською, а в травні 1864 мав од неї дочку Юлію.

Козелецьке життя Свидницьких не було щасливе. Межи подружжям не було повної злагоди. Уривки усних спогадів про дружину Свидницького, що йдуть, правда, від пізнішої

---

1 В. Станіславський. Недруковані твори А. П. Свидницького. „Науковий збірник" за р. 1926, стор. 164—167.

2 Наприклад, уривок з пісні про панянок:

Паняночки-коханочки,
Гладенькі, мов скляночки,
В перехваті, як оса,
А сміється, як коза:
Ме-ке-ке (не до речі)!
В мене руки не до печі і т. д.

3 Анатоль Свидницький у Миргороді (із згадок його учнів) — „Література", збірник перший, вид. УАН, Київ, 1928, стор. 152—157 (спогади І. Зубковського та А. Богаєвського).

пори, коли О. І. учителювала по сільських школах на Чернігівщині, малюють її людиною, чужою українській справі, з характером мало привабливим. Крім того, жінка письменника, тоді ще дуже молода, підпадала впливам рідні, що настроювала її проти чоловіка, як людини нерозважної і чужої глухо-провінціяльним поняттям про честь та кар'єру. В тих тяжких обставинах сімейних Свидницький починає раз-у-раз запивати, — хоч, коли вже шукати причин, певну ролю відограло тут мабуть і те, що в умовах реакції 60-х рр. та розпаду української літературно-громадської роботи не знаходили собі застосування громадські та літературні стремління мимовільного урядовця. Про алькоголізм Свидницького пишуть однодушно Драгоманів, Антонович і Конiський, — при чому останній зазначає, що виразний нахил до того знати було і раніше. Службовий атестат письменника відразу ж починає позначати зміни в його урядовецькім становищу. 31-го липня 1864 Свидницький переходить на посаду старшого помічника акцизного наглядача в Чернігів, але менше як через рік (у лютому 1865) знов повертається до Козельця, де купує садибу (додає Конiський). Тут він, видимо, остаточно „спивається з кругу": р. 1867 його понижено по службі: призначено діловодом і бухгальтером 9 округи акцизних зборів, а в червні 1868 зараховано до позаштатних службовців Чернігівського акцизного управління. Це було вже замаскованим кінцем його акцизної кар'єри: 28. березня 1869 „по прошению", явно недобровільному, Свидницький подається на відставку.

Це було великим ударом для Свидницького, що мав уже на руках тройко дітей. Ще причислений до позаштатних службовців акцизного управління, він усюди кидається, напитуючи посади та заробітку; пише до М. А. Тулова, помічника попечителя Київської округи, що мусів його знати, як робітника по недільних школах — не дістає відповіді; подається до Київського акцизного управління — зустрічає перешкоду в несприятливій характеристиці від чернігівського начальства. Восени 1868 він уже в Одесі. Ще гарячковішими мусіли стати ці шукання по весні 1869 року, коли цілковита відставка стала найнесумнівнішим фактом. Зі справи про призначення Свидницького на постійні помічники завідувача Центрального архіву давніх актів бачимо, що в момент свого призначення Свидницький не міг навіть подати усіх документів, бо незабаром перед тим відправив їх до Седлецької учебної дирекції. Долею Свидницького стали клопотатися авторитетні люди (наприклад, відомий криміналіст, проф. О. Ф. Кістяківський, що, можливо, знав його ще з „Основи"), і справа пішла порівнюючи легко. 5-го червня 1869 року його кандидатуру підтримує завідувач архіву К. О. Царевський, 12. червня

його допущено до виконання обов'язків, а 18-го прибуває вже формальне затвердження від попечителя шкільної округи (папір № 3099).

Служба в архіві на деякий час полегшила трохи матеріяльну та моральну скруту Свидницького, хоч мабуть ні на хвилину не здавалася йому остаточним і надійним пристановищем. Платня була голодна: 514 карбованців на рік (з 50% добавкою); її навіть „в-обріз" не ставало для родини, що на початку 1870 р. збільшилася ще одним — шостим їдцем. Літературний заробіток (фейлетони в місцевій пресі, ресурс, до якого Свидницький звернувся чи не в Одесі ще р. 1868) давав, певна річ, небагато. Не диво, що в червні 1870 р. письменник вже просить копію формулярного списку, потрібну йому для приискания новой службы". Шукає ж її на цей раз там, де вже збирався шукати рік-два тому, — „по духовному ведомству". На початку вересня 1870, — дата подорожі установлюється з формулярного списку, де показано відпуск на 28 днів терміном, від 28 серпня починаючи, — він вибрався до Кам'янця просити сану і парафії. Але справа не вигоріла. Людині, що виступила з стану, покладено було якісь перешкоди до повороту, і це повинно було лишити невеселий кольорит на обох оповіданнях-фейлетонах, що використовують дорожні враження. („Туда и обратно", „Киевлянин" 1870, ч. 140, „Из путевых записок по Подольской губернии", „Киевлянин" 1871, ч. 4). „Нарешті я в Кам'янці", — кінчає Свидницький перше з тих оповідань, — „але про Кам'янець не говоритиму ні слова. Все там огидне мені — і давнє минуле, і нинішня моя невдача, вузькі вулички, що ними від зими до зими, а іноді й зимою течуть сірі, смердючі помиї, і театр, що нагадує стайню, і мури, що нагадують польське панування, — все противне, навіть скелі, що колись мене так веселили. Тільки вода й не противна з так званої гунської криниці, але пити її мені не довелось: криниця аж надто далеко, за городом, а місток через провалля, що відділяє місто від криниці, ще не добудовано. Кам'янчанам доведеться ще довго пити воду із Смотрича, а в Смотричу вода і на колір погана, і на смак недобра. А повітря, повітря!... Мерщій звідси!..."

Зиму 1870—71 р. Свидницький прожив у Києві, може гадаючи поновити свої шукання, але уже не встиг нічого зробити 18 липня 1871 р. він умер, як оповідає Антонович, на хронічну хворобу печінки, ледве-ледве закінчивши тридцять сьомий рік життя. І відразу став западати в непам'ять. Що сталося з його дітьми, ми не знаємо. З усних переказів довідуємось, що в середині 90-х рр. при вдові письменниковій, коли вона вчителювала на Чернігівщині, жив один з її синів, дорослий, поверх двадцяти років, але який саме

— старший Василь чи менший Іван — нема жодної змоги установити. Родина Свидницького ще менше привернула до себе увагу, аніж він сам, — загиблий серед мертвої тиші провінціяльного лихоліття 60-70 рр., найталановитіший, найініціятивніший з українських прозаїків того часу.

2.

Як письменник (ми вже говорили про те вище) Свидницький належить до тої самої формації, що й Нечуй-Левицький або П. Мирний. Ті самі риси „інтеліґентського пролетарства"; те саме постійне роздвоювання на урядовця коронної служби та українського письменника-народовця; письменницька робота, якій уділяються тільки окрушини часу, відданого іншим турботам... Але при всьому тому внутрішній образ Свидницького, його вдача, темперамент, звички — нічого спільного не мають, наприклад, з Нечуєм-Левицьким. З Нечуя людина консервативна і по суті пасивна — „розмірена, поміркована, немов затоплена в монотонних буднях та немудрих життьових функціях". „Він так наче народився дідусем" — пише С. О. Єфремов — „у чистенькому сюртучку, у високих комірчиках і неодмінному галстучку. І в тій самій мініятурній чистенькій кватирочці в пам'ятному Сегетівському флігелі на Ново-Єлисаветинській (Пушкінській) вул., № 19. З того, як про Левицького взагалі писано, набігає мені думка, що й на інших він таке саме враження незмінности і якоїсь ніби перманентности справляв". І хоч потім С. О. Єфремов пробує довести помилковість цього враження, факти скоріше доводять майстерну правдивість накиданого вгорі портрета, аніж борються проти нього. От два-три приклади. До академії духовної Нечуй-Левицький вступає р. 1861, в добу селянської реформи і піднесеного громадського життя. Але що говорять нам біографи? Належав він до яких українських гуртків чи то організацій? Зворушили його перші по розгромі 1847 року кроки українського життя літературного? Відгукувався він якими живими заявами з приводу популярних тоді думок та ідейних побудувань? Ні! Видимо, Левицький на ідеї та враження реаґував мляво. Але не мав він разом з тим і живого інтересу, жадоби на людей. В часи свого студентства, напр., він слухав лекції знаменитого Памфіла Юркевича, добре знаного тоді своєю полемікою з Чернишевським, пізніше професора Московського університету і одного з відродителів філософічних студій в російських університетах взагалі. Навіть більше: Нечуй змалював Юркевича у своїх „Хмарах" в постаті професора Василя Дашковича. Але як змалював? Ми бачимо чоло Дашковича, рухи, чуємо його голос, бачимо на-

решті, як бігають по паперу студентські олівці, записуючи глибоку і послідовно розмотувану лекцію, але що саме читає професор, які думки формулює, в якому крузі ідейному рухається, — жадного натяку. Старосвітська „перманентність" та нерухомість психічна заваджають Нечуєві сприйняти внутрішню значність поверхово змальованої людської постаті.

Чи ж не те саме враження млявости і пасивности справляє Панас Мирний? Особливо останні 25—30 р., коли він так уперто не погоджується на друкування своїх творів у Галичині, зрікається громадського життя, замкнувшися в собі і перебравшися на тихе крайгороддя Полтави... До кінця днів під зовнішністю значного урядовця казенної палати, старанного, працездатного, пунктуального, зберігає він народницькі свої погляди часів „Хіба ревуть воли", старе розуміння літератури, як „розумної битописи", колишній свій інтерес до мужицького лиха, „давнього і сьогочасного".

Цією законсервованістю з'ясовується характерний темп літературної діяльности обох письменників. Передусім те, що вони не довго держаться на висоті літературних здобутків, кращі свої твори пишуть на початку письменницької карієри і потім починають поволі, але невідхильно занепадати. Їх літературна лінія не знає моментів повільного розросту та розвитку. Запасшися життьовим матеріялом замолоду, вони немов не намагаються його розширяти і тому через п'ятнадцять-вісімнадцять років, не вважаючи на ввесь свій хист, вичерпуються і дальшу свою літературну роботу провадять річищем самопересліву. Нечуй-Левицький, почавши коло 1868 р., власне закінчився, як письменник, на „Старосвітських батюшках і матушках", в першій половині 80-х років. Панас Мирний, розпочавши коло 1870 р., завершає свою літературну діяльність мало не цілковито з роком 1889. „Можна навіть сказати, що всі власне його твори" — зазначає найновіша дослідниця — „...склались в ті роки. Дати на рукописах авторових указують, що більшість творів, друкованих у 90-х роках і пізніше, автор викінчив семидесятими і вісімдесятими роками".[1]

Друга характерна для старих наших реалістів риса — це їх мистецький консерватизм. Інколи цей консерватизм — активний, і виявляється в заперечуванні нових літературних шукань; інколи він пасивний і полягає у власній відданості авторів традиційним методам писання.

Ілюстрацією такого консерватизму в мистецтві старих авторів може послужити, напр., листування межи Коцюбин-

1 Панас Мирний. „Хіба ревуть воли, як ясла повні". „Книгоспілка", Літературна бібліотека, вид. 1, т. II, стор. 305 і дд. Стаття Є. Рудинської. „Уваги до історії роману".

ським і Панасом Мирним на початку 900-х років. Молоді автори, з Коцюбинським та Чернявським на чолі, хотять звести українську прозу на нові рейки, взявши в своє поле зору настрої та життя інтеліґенції та підновивши техніку широко практикованою психологічною аналізою. Мирний мало не западається в жах. Він боїться тягти українську літературу „на диби високих матерій". Його страшить те, що, торкнувшися матеріялу, ледве-ледве сформованого в житті (побут української інтеліґенції), українська проза згубить, так мовити б, натуральність звуку та образу, — даватиме лише українську „о б л я м о в к у ч у ж о г о ж и т т я". Цілого листа, схвильованого, виповненого застереженнями, пише він молодим, на його погляд, зухвальцям.[1]

Якої ж манери дотримуються самі вони, ці старі майстри, що так ніби старими і народилися? Франко уважав характерною признакою їх манери — нахил до широких епічних рямок, навантажених описовим матеріялом — пейзажним, етнографічним і здебільшого не позначених доброю архітектонікою („Се радше ґалерія пишних малюнків, ніж одна повість"[2] — писав він про „Повію" П. Мирного). С. О. Єфремов найприкметнішу рису письменницької манери Нечуя-Левицького бачить в його літературних позвах, що примушують письменника раз-у-раз „стверджувати право українського письменства проти сусіднього", підкреслюючи своєрідність українського життьового матеріялу. Звідси — і е т н о г р а ф і з м Нечуя в його картинах старосвітського життя, старовинного обряду, тощо (пригадаймо хоча б сцену: коровай бгають — у „Старосвітських батюшках і матушках"). У Панаса Мирного етнографічний інтерес остільки сильний, що вносить інколи деяку диспропорцію в мистецький твір, глушить в письменникові цікавість психолога та соціолога. Так, в третім розділі „Хіба ревуть..." Мирний наводить силу казок та приказок. Баба розповідає їх онукові, і більшість їх наводить Чіпку на думку про правду серед людей, що пізніше стане нав'язною його думкою. Оповідання баби мистецько доцільні — вони потрібні для з'ясування Чіпчиної ґенези, ґенези бунтаря. Але от, захопившися в однім із переказів мотивом перетворення, Мирний вкладає в уста бабусі цілий ряд непотрібних з погляду композиційного оповідань-метаморфоз. Соціяльна повість про селянське бунтарство перетворюється на наших очах в етнографічний запис. Або ще приклад: докладний, на кілька сторінок розтягнений опис Купальських ігрищ в повісті „За водою" (ЛНВ, 1919). Все

1 Ан. Лебідь. Листи П. Мирного до М. Коцюбинського. Науковий збірник за р. 1924, стор. 178—191.
2 „Молода Україна". Львів, 1910, стор. 40 і passim.

це засоби „оних днів", метод Квітки. Квітка теж провадив позви, писав супліки „до панів іздателів", оборонюючи право на рівнорядне існування українського письменства поруч з російським, подавав „братній" російській критиці терпку науку про шевця і кравецтво, і теоретичні міркування підкріпляв мистецькою практикою. Оригінальний життьовий матеріял неминуче, мовляв, вимагає і специфічного оформлення, а насичення мистецького твору льокальними елементами природно завершається прийняттям місцевого діялекту. За часів Нечуя-Левицького та Панаса Мирного позви помалу відійшли до фаху щойно народженої української публіцистики, і коли аргументація українського права на окрему літературу етнографічними екскурсами все ще зустрічається нам в белетристиці Нечуя і Мирного, то це вже не так нагальна, невигасла потреба, як проста данина літературній традиції від неохочого шукати нових засобів письменника.

Як же неподібна до цієї епічної вдачі, цієї традиціональности письменницької людська і літературна постать Свидницького! Приглядаючись до спогадів про нього за студентських часів, ми перш за все уловлюємо риси непосидючости, ініціятиви, пориву. Семінарська наука, через яку спокійно переходить „розміркований" і поміркований Нечуй, денервує, нетерпливить жвавого Свидницького. За кілька місяців до випуску він нерозважно кидає семінарію для університету. Студентом університету має довкола себе гурток приятелів, ціле „співоче товариство", з яким одвідує вечірки духовної академії. Вдумливий, музично обдарований, за лагідне обличчя названий жіночим найменням „Наталка", добирає страшні „гайдамацькі" слова до старих українських мелодій; бере участь в недільних школах і, можливо, виявляє себе добрим педагогом, — ці педагогічні зайняття, мабуть, і накинули йому думку шукати рятунку від студентських злиднів в учительському іспиті. Тільки якимсь щасливим випадком не зачепила Свидницького справа П. С. Єфименка, Ол. А. Тишинського та інших „неблагонадійних" людей 60-х рр., з якими він підтримував постійний зв'язок. Активним робітником на полі громадському і літературному показав себе Свидницький, як ми бачили, в Миргороді і пізніше в Козельці. В надрукованій у „Зорі" за р. 1886 статті Я. Чернігівця знаходимо небезінтересні відомості, записані з уст козелецької обивательки, може і непевні, як фактичний матеріял, але безперечно цінні з погляду на те враження, яке справляв Свидницький на людність глухопровінціяльного міста. Живе Свидницький на передмістю Козельця, в хаті, прибраній рушниками і на український лад обставленій. У нього збирається „курінь". Землеміри, що на той час „стоять у Козельці", люди

„охочі до гулянок"; українські громадяни з Чернігова і серед них етнограф С. Д. Ніс, студенти; одні вчащають до куреня, другі — то навіть і „не вилазять" звідти. По городу курінь не користується доброю славою; ходять чутки, ніби в курені „мужиків збирають, читають їм книжки українські, бунтують проти царя"... „казали навіть, що вони дітей ріжуть". Після урядових нагінок, заборон українського убрання та розмови курінь ліквідується, товариство розпадається само собою, і тільки Свидницькому „перепадає на бублики". Його садовлять до Київської кріпости, а потім і чутка про нього розвіюється. „А який розумний був! який був розумний! Якби був шанувався, він би Бог-зна якого чина дослужився!"[1] — так кінчиться козелецька легенда, і, здається, досить її наївного свідчення — не кажучи про ряд безперечних фактів, — щоб угадати в Свидницькому діяльну людину радикальної закваски, людину громадську, соціябельну, без нахилу замикатися у відлюдно-затишному кублі, людину жваву і рухливу, що вміє заражатися і жити ідеями свого часу: недільні школи — етнографічні записи — курінь і нарешті жива потреба відгукатися на події дня, що дає себе відчути в писаннях київських 1869—1871 рр. Чи не можна ж припустити згори, a priori, що і в писаннях такого письменника гостріше буде відчуття соціяльних сил, що діють в сучасності, яскравіше ставитимуться проблеми, а в літературному їх розв'язанні буде більше свіжости, індивідуального засобу та винаходу, аніж мертвотної данини літературній традиції?

З тим сподіванням і приступімо до розгляду „Люборацьких".

3.

Критичний суд про „Люборацьких" установлюється після деяких хитань та вагань. У вступному редакційному слові „Зорі" Франко оцінює повість позитивно, хоч і не зважується поставити її вище відповідних творів Нечуєвих. Він пише: „Ця хроніка є перша широка спроба української повісти на тлі сучасних суспільних обставин і заразом, можна сказати, одна із кращих проб, які досі маємо на тім полі, і в деяких зглядах може сміло стати під пару Нечуєвій „Причепі", з котрою у неї багато спільного і котрої вона старша сестра". Ом. Огоновський, зв'язаний у своїх міркуваннях запізненими шкільними поетиками, видав свій суд, ще поміркованіший та стриманіший. Йому не зовсім по душі повістева форма „Люборацьких". „Не є це повість" — читаємо у нього — „писана по правилам естетики, бо автор і не намагав зладити одноцільного опові-

[1] „Зоря", 1886, ч. 23, стор. 398—399.

дання, позаяк назвав свій твір хронікою. Мабуть, не помилимось, коли скажемо, що се суть етнографічні картини, списані в напрямі реальнім з окрасою поетичною". Ідея повісти-хроніки проте видається Огоновському в високій мірі знаменною. „Зображаючи трагедію в сім'ї Люборацьких, автор мав ачей на думці долю України, котра побивається московською кормигою і тим лихоліттям, яке викликують свої перевертні". „Свидницький видів недолю своєї батьківщини і болів серцем із-за упадку народніх святощей. Відтак ім'я Свидницького житиме в нашій літературі дотоль, докіль рідні святощі будуть дорогі українцям".

Належним способом, — не вдаючися в педантизм теоретичний і не тлумачачи повість, як широкого охвату і приховану алеґорію, — оцінили „Люборацьких" пізніші критики, особливо Ф. Матушевський в статті своїй „Жертвы переходной эпохи" („Киевская Старина" 1902, VII—VIII). Для Матушевського головний інтерес „Люборацьких" полягає в „глибоко задуманій і прекрасно виконаній автором мистецькій картині, що дає правдиву і яскраву характеристику побуту духовенства в першій половині минулого століття, в зв'язку... з загальними культурно-історичними і соціяльно-економічними умовами", а також „живу і релієфну характеристику стану освіти і виховання в духовних школах доброго старого часу. В цьому останньому відношенні повість Свидницького є дуже цінною, оскільки вона живо і правдиво відтворює зміну форм життя, що вже віджили, і виникнення на їх місці нових". Друге, що видається цінним Матушевському, це мистецький такт автора „Люборацьких", його уміння типізувати спостережені явища, не сходячи „на слизький ґрунт публіцистики в зображенні явищ і фактів, що є наболілим місцем"... А звідси, за Матушевським, з'ясовується і значення Свидницького в українській літературі. Це значення піонера мистецького реалізму. На той час, як відгуки зданих до архіву літературних течій озиваються в трьох авторів, як Марко Вовчок або Куліш, — Свидницький, „що виступив на літературне поле в дуже молодих... літах, твердою ногою стає на ґрунт чисто реалістичний".[1]

Отже, хроніка „Люборацькі" — то є, на думку нашого критика, перший виразний в українській літературі пам'ятник реалістичної манери, — коли під реалізмом розуміти мистецтво розгортати ряди подій та образів на тлі і в зв'язку з широко накреслюваною картиною громадських відносин, всім тим служачи цілям пізнання життя. Так характеризувала реалістичні прагнення і авторитетна російська критика 60-х рр., відмахуючись від естетичних оцінок та висуваючи принцип громадської значности твору, принцип піднятих

[1] „К. Стар., 1902, VII—VIII, стор. 196, 225.

та поставлених на розв'язання громадських проблем.[1] До того тягли український критик і український прозаїк 60—70 рр., коли писали, що „література українська повинна повернути на шлях розумної битописи, бо тоді тільки вона буде проводарем живої правди у свою країну". І далі: „Коли ж, збившись з рідного поля народнього, піде іншою дорогою, — вона ніколи не стане покажчиком громадської потреби, і одцураються її рідні люди, і до віку їй не піднятись вгору, а буде вона порпатись у своєму кубельці та віршувати нікому не потрібні вірші на утіху гулящих людей". До цієї теорії признавався і Нечуй-Левицький, як автор „Причепи", „Миколи Джері" та „Бурлачки", і Панас Мирний з своїм Чіпкою Вареничeнком. Бистрий думкою і розмаїтий спостереженням, Свидницький вхопив ці інтенції і погляди, коли вони щойно формувалися, і зумів послужити їм так яскраво і сильно, що ті пізніші автори ледве змогли з ним порівнятися. В „Люборацьких" ми знаходимо таку чіткість у ставленні завдань, таку прямоту та економію вислову, якої не дають пізніші реалісти, звикши з наказу традиції вводити широкі екскурси етнографічні та обсипати свій виклад, мовляв з Нечуєм-Левицьким, „золотою ряскою" народно-поетичного стилю.

Тема „Люборацьких" може бути схарактеризована назвою одної давньої української драми — „Старе гніздо і молоді птахи"; інакше сказати — руйнування старовинного побуту українського духовенства під впливом урядових російських заходів та громадських співвідношень в 40-х роках XIX. віку. Показане те руйнування на сім'ї Люборацьких, що сидить в колишній „Уманській паланці", на межі Київщини та Поділля. Перед нами сім'я, що глибоко корінням входить в український ґрунт. Її голова, о. Герасій, панотець Солодьківський, людина шановна й гідна пошани: має всі хороші професійні дані — добру „гортань" і дикцію, що „кожне йому слово, як обточене, із уст викочується"; має і немалий плюс громадський — живе між громадою, як свій, уміє їй годити, не підробляючись і не пристосовуючись. Паніматка Люборацька, „їмость", цілком до пари панотцеві. Вона з гідністю грає свою ролю найповажнішої з жінок парафії. Її органічна зв'язаність з українським ґрунтом не чужа певного аристократизму: вона пильно береже традиції хорошого і знатного попівського роду. Дочці своїй Масі вона подає їх, як антидот на польщизну, що заполонила молоду дівчину в пансіоні пані Печержинської:

---

[1] Див. у Писарева. „В якому чині стоїть Турґенєв на службі в Аполлона, мені про те байдуже, що Турґенєв — другорядний поет, а Пушкін першокляний геній, я навіть суперечити не буду... Я вам скажу лише, що Турґенєву вдалось підняти в нашому розумовому житті питання, якого не підіймав і не міг підняти Пушкін". (Сочинения, т. IV, изд. Павленкова, ст. 365).

Що тут відмінятись, — каже вона, — коли ти попівна з діда-прадіда. Твого прадіда в цім же таки селі ляхи замучили, що в гайдамаччину ножі посвятив, — ще в першу, ще в різанину. І діда твого тут же мучили, хто зостався після Коліївщини. Він, бач, знався з гайдамаками, з тими степовиками, що в Ганщині жили. Знатного ти роду попівна, давнього роду. Якби другими часами, то який полковник так би і взяв тебе, бо ти знатного роду.

Але часи відмінилися. Нема полковників, і самої знатности попівської мало. Треба освіти. Духовна єпархіяльна влада наказує віддавати хлопців до новозаснованих духовних шкіл та семінарій; а культурне середовище вимагає учити разом з хлопцями і дівчат, віддаючи останніх — за відсутністю дівочих шкіл — до польських пансіонів, де попівни засвоюють польську мову, першу ознаку освіченої жінки. Старшому поколінню російська мова не вдається зовсім, польська йде краще, а проте зостається чужою й церемонною; молодше ж покоління легко засвоює чужу личину. Гаврусі і Антосі сиплють нахапаними російськими словечками: „Все вздор против вечности". Катрусі і Масі орудують польськими фразами. З чужою мовою, через зв'язки з чужим оточенням, ідуть і чужі поняття: шляхетське презирство до хлопства — у попівен, російсько-урядовецький дух — у поповичів. Що може протиставити їм і їх науці старша, така зв'язана з українською людністю, ґенерація? Її авторитет в очах молоді — ніщо. Та й як інакше, коли о. Гервасій тільки елементарною грамотністю та зв'язаними з саном привілеями різниться од рядового селянина; коли горда знатним родом матушка всім кругом своїх понять пересічна собі „хлопка". Навіть грамоти вона не знає і вся під владою немудрих сільських теорій есхатологічних. Дівоча наука по пансіонах в її очах — то певна признака недалеких уже антихристових часів. — „Ех, — любить повторяти вона, —

якби то мої покійні татуньо встали... От як дивлюсь тепер на світ, то наче їх речі слухаю... Кажуть було, як зближиться страшний суд, то люди поробляться скнарами такими та гроші любитимуть... Один рів будуть засувати, а другий копати, ліси пообкопують... Женитимуться, кажуть було татуньо, до останньої години, нікому і в голову не прийде, що ангел іде і печаті несе. І блаженний тільки той, кого обрящет бдяща..."

Дійшло до смаку панотцеві, він і озвався:

„Та й Мартин Задека пише багато. Він каже, що Москва взойдеть на височайший градус; що духовное владение прийдеть в изможденіе, і закони ослабіють...

„Безперестанно молітеся, — пишеться в письмі святому", — заговорила паніматка: „бо не вісте ні дня, ні часа, в огонь же син чоловіческий приїдеть".

„В який огонь? то в онь же", поправив панотець, — „нібито: в который..."

„Говори!" — озвалась паніматка. „Хіба ти розумніший за мого татуня? А вони покійні було читають — в огонь же...".

„Та я тобі книжку покажу..."

„Якби я вміла прочитати, то що іншого, — тоді давай мені книжку. Та й те сказать, що теперішні книжки перепорчені, — давніх, правдивих нема, попереводили".

З такою арґументацією від татуні та Мартина Задеки трудно імпонувати молоді, трудно вплинути на неї і власним авторитетом удержати при українському терені культурному. Антось Любораченко, син о. Гервасія, нераз записаний у „квартирный журнал" до графи: „кто мужичил?", нераз поносивши на шиї „ноту" за українське слово, ужите в товариській бесіді, одірваний школою від свого сільського окруження, — повертається додому, вкрай зрусифікований. Мася, нераз попостоявши на колінах за своє „хлопство", вертається додому „ляхівкою". Але це ще було б півбіди, коли б разом з своєю русифікацією чи то польонізацією Антосьо і Мася не втратили внутрішнього ладу, психічної сталости, морального почуття. Зневажливі до старшого покоління, як до людей невчених, певні своєї вищости, вони накидають сім'ї свою волю, ні з чим не рахуючись. Антосьо приступає до паніматки з своїми егоїстично-безшабашними вимогами. Мася вертається з пансіона, щоб по власній уподобі попихати матір'ю та сестрами. „Біда опала мені з тими чужоземцями" — епічно нотує паніматка, „Не матиме вона щастя з ляхом" — пророкує вона про Масю. „Мала мені надія на нього" — говорить вона про Антося. „Таке ледаче вдалося, що тільки лежить та свище або грає, і ніколи людяного слова не скаже...".

Всі інші особи та епізоди „Люборацьких", не вважаючи на видиму незібраність та децентралізованість пляну, тим чи іншим краєм пристають до цього основного стрижня. Сцени життя Антосевого в бурсі, в семінарії, пансіон пані Печерської показують нам лабораторії, що в них готується і набуває сили перевертенство. Тимоха Петропавловський освітлює явище архірейського непотизму, що, накидаючи парафіям чужих людей у священики, відігравав неабияку ролю в руйнуванні старого побуту. Робусинський і інші пристосованці та кар'єристи знайомлять нас з початками бюрократичного переродження духовенства, що виразно виявилось уже в кінці століття... В повісті нема зайвої, невиправданої задумом авторським, риси, і коли б не уривчата конспективність останніх, нібито наскоро писаних розділів, — „Люборацькі" можна було б назвати міцним і старанно виконаним побудуванням.

Продуманість повісти та композиційна її зладженість дають себе відчути при порівнянні „Люборацьких" з Нечуєвими „Старосвітськими батюшками та матушками". Повість-хроніка Левицького має на оці той самий час, що й „Люборацькі" (30—40 рр. XIX. ст.): її тема — „ті умови

і процеси, що доводять кінець-кінцем до цілковитого розбрату народу з інтеліґенцією, найперше з духовенством".[1] Правда, показані ці процеси не з того боку, що в „Люборацьких". Свидницького цікавить, головне, винародовлення духовного стану з його морально-громадськими наслідками. Національні моменти в „Старосвітських батюшках" виділені менш, і, до речі мовити, ця риса Нечуєвої повісти відзначена була в листуванні з ним Ф. Лебединцева, видавця „Киевской Старины", що редаґував російський переклад „Батюшок". Виправдуючи свої поправки в тексті „Старосвітських батюшок та матушок", Лебединцев писав:

„Друга зміна — в книжці, що її Балабуха читає; »якогось святого отця« — це дуже непевно. Перекладів отців церкви тоді не було, а в оригіналі Балабуха тим більше не міг їх мати і читати; з другого боку, коли житіє Варвари характеризує Харитона, то »якогось отця« зовсім не характеристичне для Балабухи. Я дав йому в руки Феокрон, який дійсно був у скуделістів і який читали так, як пізніше Карамзіна та Івана Соловйова, а до того ще »краткий летописец« (рукописний, що я його теж знайшов у о. Антонія Ковальського в Миронівці). Це дало б Балабусі, крім академічного, той національний кольорит, який оживляє його і підвищує і протиставить Олесі.[2]

Але, нехай і упускаючи часом момент національний, Нечуй відтіняє багато цікавих сторін попівської старосвітчини. Вибори священика парафією і практика архірейських призначень; визначене духовенству „жалування", інвентарі і панщина, яку мають селяни відбувати на панотця — от явища, що, здавалося, мають зайняти передній плян в Нечуєвій повісті. Ґрунтовно розробивши всі ці пункти, автор чи не найкраще міг би показати усю відмінність старого й нового порядку. Але в повісті Нечуя ці моменти першорядної ваги так перемішані з моментами незначними та неістотними; міркування й спостереження соціолога так затемнені деталями етнографічними, пейзажними, жанровими, — що повість кінець-кінцем перетворюється (от де до речі було б застосувати слова Огоновського про „Люборацьких") на „ряд етнографічних нарисів", нічим, крім єдности дієвих осіб, між собою не зв'язаних.

Велику частину повісти Свидницького присвячено описові старозаповітної незреформованої ще духовної школи (розділи II, IX—XI в самій 1-ій частині, не кажучи про образки семінарського життя в частині 2-ій).

В українській критиці заведено зіставляти ці образки з знаменитими щодо громадського свого відгомону російськими „Очерками бурсы" Помяловського. Ф. П. Матушевський кілька сторінок присвячує цьому зіставленню, констатуючи, що ці, такі близькі до себе сторінки, писалися одночасно („Люборацькі" в р. 1861—62, „Очерки бурсы"

[1] С. Єфремов. „Левицький-Нечуй", стор. 122.
[2] Лист від 3. XII. 1884 р. З матеріялів Чернігівського музею.

1862—63) і тому ні про яке наслідування не може бути й мови, — схожі умови витворили і подібні твори. С. О. Єфремов висловлюється рішучіше; він не від того, щоб дати перевагу українському авторові: „Життя бурси, як воно змальовано у Свидницького, належить до найкращих мистецьких творів не тільки в нашому письменстві. Її живі талановиті малюнки не завдадуть стиду кожній іншій літературі. В російському письменстві є теж зразок цього життя в класичних „Очерках бурсы" Помяловського, але, рівняючи образки нашого письменника, ми не можемо сказати, щоб вони чимнебудь поступалися перед нарисами його російського товариша. Навпаки, викінченістю своєю вони чи не переважають малюнки російської бурси. Свіжий кольорит, оригінальність малюнку, щирість тону і опуклість образів, узятих безпереч но з життя, нарешті прегарна мова, натуральна, барвиста, з легким „подільським" відтінком, надають тим сторінкам повісти, на яких малює Свидницький українську бурсу з її своєрідними типами, ціну мистецького високої вартости документу".

Паралель відповідних сторінок „Люборацьких" з „Очерками" Помяловського справді може дати кілька цікавих рисочок для означення мистецької сили і такту українського автора. Спинимось на початку на такій точці. У Свидницького картинки старої школи становлять лише епізод в історії його героя Антося Люборацького. Так само гадав оформити свої бурсацькі матеріяли і Помяловський. „Закінчивши семінарію, — пише його біограф, — він почав писати велике оповідання „Данилушка", маючи намір героя оповідання провести через усю бурсу і таким чином змалювати при цьому картину бурсацького виховання, але потім відклав цю роботу надовго".

У російського автора не знайшлось того об'єктивізму, на який так непомітно спромігся письменник український. „Він", — пише про Помяловського Н. А. Благовещенський,[1] — „якось не відважується роз'ятрити на дні душі своєї старі, напівзагоєні рани і в той же час боявся не бути безстороннім". Можливо, йому заваджав темперамент, а можливо це була данина молодого автора моді на „обличительную литературу", — тільки з-під пера Помяловського з'явилися, не позбавлені певної тенденції, чотири художньо-публіцистичні нариси — з густими фарбами, прицільними кругами і плямами, енергійними епітетами, вибухами іронії (не завжди коштовної) та саркастичними увагами.[2]

[1] Н. А. Благовещенский — в книзі „Полное собрание сочинений Помяловского". СПБ. 1893, стор. XXXIX.

[2] Напр. „...Очищая эту поганую голову от перхоти"... „Великий педагог отправился к столу, за которым и сел на грязном стуле"... А от зразки автокоментарія. Розказується, як бурсаків б'ють різками, „посыпая" при тому „тело солью". Далі дужки і в дужках: „Верьте, что это факт!" Таких прикладів можна навести силу.

Картина вийшла остільки невідрадна, що дала Писареву змогу, прирівнявши „Очерки" до глибоких, чужих усякому позверховному „обличительству", „Записок из мертвого дома", зробити досить наївний висновок, що російська школа 40-х рр. була страшніша від тогочасної російської каторги.

Ми не знаємо, чи відчував (і в якій мірі) Помяловський мистецьку неповнозвучність своїх начерків, їх публіцистичну „зумисність". Мабуть відчував, — і тому, відмовившись від думки дати все те в „безсторонньо-об'єктивній" повісті, намагався принаймні взяти повнотою та систематичністю: висвітлити традиції, товариство, звичаї, спільні підприємства, заходи щодо фіскалів і громадську думку бурси.

Звідси ясно вимальовується вся різниця межи українським і російським автором: 1) Писання Помяловського про бурсу, писання публіцистичні, à thése. Відповідні сторінки Свидницького вражають повною мистецькою безсторонністю. І хоч написані на підставі ще свіжих вражінь від бурси, нічого не мають спільного з манерою „обличительною", і до сфери „художньо-служилого слова" (вираз І. Анненського) не належать. В них немає зумисного згущування фарб. Поряд із смотрителем-хабарником, різками та бідуванням на угодних начальству школярських „станціях", ми сприймаємо в них теплий кольорит і сонце Поділля, дитячі подвиги і веселі шкоди, легке повітря і поезію дитинства, — все те, чого немає в гнітючих нарисах російського письменника. Але 2) „Очерки" Помяловського, навіть і в нескінченому вигляді, є ґрунтовно, систематично розроблена монографія; нариси ж духовної школи у Свидницького тільки талановито розроблений е п і з о д, що далеко поступається перед російським твором повнотою та детальністю малюнку.

Нам лишається сказати ще скілька слів про розповідну манеру автора „Люборацьких".

В передмові до „Вибраних творів" Стороженка (Літературна бібліотека „Книгоспілки", Київ, 1927) А. П. Шамрай спостережливо і влучно ділить увесь розвиток української прози, від Квітки і до Франка, приблизно на дві пори — р о з п о в і д н о г о та о п и с о в о г о стилю. Вирісши на зразках народної розповіді, українська проза виразно свій „сказовий" характер виявила в писаннях Квітки, в тих „повестях, р а с с к а з ы в а е м ы х Грицьком Основ'яненком". Виразні риси усної розповіді мають на собі писання Стороженка, Марка Вовчка та його наслідувача по той бік кордону — Йосипа Юрія Федьковича. Безсилі перемогти конкретність словника та живу розмовність народної синтакси, письменники ніби не наважуються творити книжні форми

мови, обмежуються на тому, що індивідуалізують живу розповідь, немов мають перед очима кожен свій гурт оповідачів. Так, в розповіді Марка Вовчка — зазначає А. Шамрай — „виявляється завжди побожна тіточка з її нехапливою мовою, частими збоченнями та постійними звертаннями до небесних сил за ласкою та допомогою"; в „Вусах" Стороженка перед нами веселий провінціяльний полупанок, дотепник і штукар, з живим і мальовничим, часом трохи переперченим словом; у таких повістях Федьковича, як „Люба-згуба" ми немов бачимо перед собою делікатного і по-гуцульському тонко вихованого дедю-верховинця. Перший, хто спробував піднятися до книжної фразеології і не стилізованої під живу бесіду оповіді, на думку Шамрая, був Куліш. Його крок не був цілком щасливий. Йому не вдалося, додержуючи нового способу, змалювати становище і вчинки героїв підчас розмови, і тому його герої тільки вимінюють репліки, а самі чудно якось зв'язані у своїх рухах. Установлюється об'єктивний описовий стиль у нас тільки з виступу Нечуя-Левицького.

Розглянутий у цій схемі автор „Люборацьких" займає якусь середню позицію між оповідачами — „об'єктивістами" та „суб'єктивістами". Його мова безперечно ще має характер усного „сказа". Фрази короткі і кожна з них розпадається на кілька невеличких груп, по два-три слова, об'єднаних інтонаційно. Всі повороти фрази немов умотивовані рухом асоціяцій уявного оповідача. Ми зустрічаємося у фразі з поправками, поясненнями. Пригляньмося до першої сторінки повісти, відзначаючи вертикальною рисочкою інтонаційне членування фрази:

Коло Умані / чи лучче — в Уманщині / було і є сельце / хочби й Солодьками його назвати. // Город Умань — в Київській паланці /, та зараз же і Поділля починається, / то в Уманщині лічаться деякі села Подолянські, / і Солодьки село Подолянське. // Славний то край / і люди там славні / і Солодьки дуже хороше село /, тільки невеличке, //

Порівняймо фрази Свидницького хоча б з таким пишним періодом Панаса Мирного:

Доводилося вам їздити / пізньої весни чи раннього літа по Україні? // Міряли ви безмірні шляхи / її зелених та рівних степів, / де ніщо не забороняє вашим очам / виміряти їх і вздовж, і вшир, і впоперек; / де одні тільки високі могили / нагадують вам про давнє життя людське, / про бої та чвари, / хижацькі заміри та криваві січі; //, де синє небо, / побратавшись з веселою землею, / розгортає над нею своє блакитне / безмірно високе, / безоднє шатро // і т. д.

Ясно, що в першім випадку у Свидницького ми маємо живу розмову, а в другім — читання з книжки, книжну заготовку. У Свидницького — круті повороти і злами інто-

націй, непідготована загодя, імпровізована фраза, така неефектна і разом така безпосередня, — всі докази живої розповіді. Але кому вложено в уста цю розповідь — гомінкій тіточці Марка Вовчка? Стороженковому полупанку? Статечному господареві з церемонної країни, як у Федьковича?

Свидницький ні під кого не підробляє свого оповідання, нікому в уста його не вкладає. Він пише так, як би сам при нагоді розповідав історію вигаданого героя невеличкому гурткові своїх миргородських знайомих. Він прирівняє річку Смотрич, розповідаючи про красу Кам'янця, до відомого своїм слухачам Хорола; характеризуючи правобережні міста, говориться, що „хто не був по той бік Дніпра, не зна України тогобіцької" і після того докладно спиниться на загальному вигляді правобережного міста чи містечка. Він не криється з своїм знанням правобережних людей і, порівнявши Масю серед двору до шляхтянки, докладно поінформує слухачів, що на Поділлю збереглись і досі „спадки тої гонористої шляхти, що „nie pozwalam" в сенаті гукала". „Тепер вона звелась, і мову свою шляхетську забула, і віру забула; словом, як там кажуть: та ж свита, та не так зшита. В своїх звичаях вони задержали — цілувати дівчат у руки і деякі слова: „проше", „добри вечур", „добри дзень", „падам донуг" і ще деякі, та й годі. Цим тільки вони й відрізняються від подолян-руснаків, — та ще одежиною: мають желетки тощо, а жінки зав'язують голову у хустку із купром — от трохи так, як київські міщанки". З нього добрий знавець „народної мудрости"; він любить пересипати своє оповідання прислів'ями та приповідками. „Та ж свита, та не так зшита", „Вірив, як турчин у місяць", „Сказано: м'якеньке — ні кусати, ні жувати" (про горілку), „Любив Бога хвалити, любив і в горло лити", „А вік, як маків цвіт", „Сліпому що? скачи, бо рів" і т. д. і т. д.

У цій розповідній манері, не завдаючи собі зайвих труднощів з шуканням книжно-описових конструкцій, він дає і портрет, і пейзаж. Візьмім його опис Кам'янця на початку другої частини повісти:

Кам'янець, як глянути на нього здалека, стоїть в долині; а прийдеться їхати, то на горі, та ще на якій горі! Думаєш, дивлячись; тут була колись то кругла яма, та чиясь невідома сила провела пальцем краями і в тім місці земля репнула; середину ж зігнало до купи, а кругом став рів широченний та глибоченний. На дні річка потекла, Смотрич, — от як Хорол завбільшки і де-де реве по камінні. Понад річкою, де місця стало, люди, що та мурашня, купки понагортали і живуть. Глянеш з гори — голова закружиться; глянеш знизу — шапка злетить. Що тісно, то інша хата прилипла до скали, як ластівчаче гніздо під стріхою, що потребує лиш півдаху; інша під каменюкою стоїть, як під полою в батька. Камінюка нависла, а хатина тулиться під нею, як сирота під тинню.

Але ця розповідна манера ніколи не веде у нього до багато- і широкомовної балаканини (Свидницький уміє бути лаконічним) і разом з тим ніде не кидається в очі, не перевантажує викладу своєрідними, властивими лише усній мові, ходами та зворотами, не заваджає читати, як заваджає часом розмовна синтакса сучасних письменників росіян Ремезова та Замятіна. Пишучи свою хроніку, Свидницький не побажав робити насильства над натуральним звуком своєї мови, вдавшися до „описового" стилю, — але зрозумів, що густота розповідної манери, з її характерними ознаками (діялектизмами, елементами жаргону, індивідуальним словоживанням) має сприйматися, як тягар, в рамках ширшого літературного задуму. Він подався по середній лінії, знайшов міру в речах і тим зайвий раз дав відчути свій безперечний мистецький такт.

4.

Оповідання Свидницького становлять собою пізніший етап його повістярської діяльности. Друковані були вони у „підвалах" „Киевлянина" протягом двох років — 1869 та 1870; на початку 1871 р. з'явилася друком тільки одна річ — „Из путевых записок по Подолии", на початку р. 1872 — невелика етнографічна замітка „Злой дух". Всіх оповідань, прираховуючи сюди й етнографічні начерки, 17.[1] Крім того, за підписом А. С. в ч. 41 за р. 1869 є одно оповідання, позначене, як передрук з „Одесского вестника", що на підставі деяких даних може бути приписане Свидницькому.[2]

---

1 Конiський у „Ватрі" за р. 1887, — а за ним і всі залежні від нього автори — нараховують чотирнадцять оповідань (пропущено нариси: „Неразгаданный преступник", „Легенда про Семена Палія" та „Из путевых записок по Подольской губернии"). Н. І. Петров в „Историческом Вестнике" (1882, IX) нараховує їх шістнадцять (не доглянутим зостається тільки „Из путевых записок на Подолии").

2 На жаль, в Києві ми не могли переглянути „Одесского вестника". Можливо, це оповідання не єдине, що варт було б дослідити з огляду на припустиме авторство Свидницького. Дані, що дозволяють віднести „Двух упрямых" до літературного доробку нашого автора, такі: а) Хронологічні збіги оповідання і біографії Свидницького. Оповідання провадиться від імени автора. Відбувається дія р. 1848, коли автор переходить до третьої кляси бурси. Пригадаймо, що Свидницький вступив до Крутянської школи р. 1843. б) Топографічні і пейзажні вказівки, що видимо нагадують опис Крутих у „Люборацьких": „Был июль месяц 1848 года. В это время воспитанники духовных учебных заведений помышляют уже об экзаменах и каникулах. Какое счастье поехать домой. Там пасека, баштаны; жнут, свозят, собирают фрукты... С такими и подобными мыслями шли ученики из церкви, когда начинается наш рассказ. Кто тихо шел, кто бежал в долину — церковь там на горе — только полы развеваются" і т. д. в) Деякі постаті, епізоди і зв'язки дієвих осіб, що нагадують сцени й характери „Люборацьких". Взаємне становище героїв першої особи (що від неї провадиться оповідання) „великовозрастного" Миті, що нагадує відношення Антося і Ковинського в „Люборацьких". Фрази Миті, що улаштовує зразкові екзекуції: „Господин учитель! Господин учитель!" і потім: „Лучше, лучше... лучше... секи его!" дуже відомі до подібних сценок в X розділі „Люборацьких", де ці слова говорить Антось. Кинувшись до хворосту, вибирає він пруття, зв'язує різку, б'є по призьбі і промовляє: „будешь учиться? а — будешь? Ото тебе! учись!"

Всі ці оповідання, за винятком передрукованого з „Одесского вестника", написані російською мовою з українськими розмовами дієвих осіб, з широким уживанням української номенклятури, або, принаймні, з деяким забарвленням викладу українськими приповідками. Густота українського кольориту мовного визначається змістом оповідань. В оповіданнях з народного життя або з життя духовенства українського елементу більше, аніж в оповіданнях, де героєм є урядовець (напр. „Попался в просак").

Цей тип оповідань, видимо, в дусі тодішнього „Киевлянина". Ще не маючи виразного антиукраїнського характеру (за рр. 1869—1872 тут можна знайти замітки Драгоманова, Русова та інших, теплі статті про Лисенка, як композитора і віртуоза), хоч і починаючи вже містити статті на зразок „Следует ли быть малорусскому вопросу?", — він був фронтом звернений проти польських претенсій на Правобережжя, обстоював потреби „малоросійської" людности і т. п. Все це давало змогу і Свидницькому, не вважаючи на виразну його українську переконаність, не відкидати „киевлянинського" заробітку, — і в той же час безперечно підбивало і його тодішні писання під тип „киевлянинських" фейлетонів, тобто: белетристичних опрацювань судової хроніки, спогадів з урядовецької практики в краю, подорожевих вражінь, оздоблених у історичні справки та етнографічні спостереження. Українська мова в діялогах дієвих людей — звичайна річ для фейлетоністів газети. Так, в 1863 р. (чч. 43, 44, 46) знаходимо її в нарисі „З дороги" за підписом „Турист", в оповіданні „Шкаровский староста, эпизод из последнего польского восстания" (ч. 80); в анонімному оповіданні „Нашла коса на камень", из быта духовенства подольского (чч. 105, 106); в анонімному ж нарисі „Дешевая аренда дорого обошлась", быль (чч. 118, 119). За рр. 1869—1871 з'являються оповідання з великою кількістю українських реплік: Василя Сикевича („Из судебной практики", 1870, чч. 107, 108, 152), А. Демченка („Вербовка", 1871, ч. 30, „Свежая быль", 1871, ч. 56, „Из сельського быта", 1871, ч. 139), нарешті Петра Раєвського („Клад" 1871, чч. 48, 49). В 1872 знаходимо оповідання Сикевича („Свидетель с того света", чч. 14 і 15, „Сотский самоубийца", ч. 35), Раєвського („Котелок червонцев" быль в селе Г***, ч. 20 і 21) і Ір. Шуляка (ч. 57).

і другим голосом наче плаче: „Буду, господин учитель! Ей-Богу, буду!" і знов першим голосом: „Я знаю, что будешь. Секи его! Лучче, лучче — лучче — лучче!.." Нарешті, дуже подібними рисами змальовано здичавіння битого-перебитого бурсака, там — Миті, тут, в „Люборацьких" — Ковинського та Антося. Докладне зіставлення оповідання „Два упрямых" з „Люборацькими" проробив на практичних заняттях з української літератури в Київському ІНО студ. Діодор Бобир. Оповідання „Два упрямых" Свидницький міг написати і видрукувати підчас свого, наприкінці 1868 та початку 1869 р., перебування в Одесі, про яке говорить Конiський!

З'явившися в такому колі фейлетоністів-аматорів, Свидницький відразу посів перше серед них місце і серіозністю порушуваних тем і кількістю продукції. Але з усім тим теми і характер його писань були продиктовані практикою його попередників. Інакше мовити: російсько-українські оповідання Свидницького писалися для „Киевлянина" і відразу ж обома мовами, і ні в якім разі не становлять собою перекладу його давніших українських творів. Це стане ясно, коли ми приглянемось до їх тем, притягаючи до зіставлення сучасний їм фейлетонний матеріял газети. Оповідання Свидницького — то здебільшого відгуки на різні повідомлення та новини, якими займалася на той час київська газета. Приклад перший. По весні 1869, коли Свидницький уже шукав роботи в Києві, в „Киевлянине" з'являються нариси згадуваного вище В. Сикевича. „Из практики. Типы конокрадов: I. Обыкновенный конокрад. II. Нахальный конокрад. III. Конокрад экспромтом. IV. Конокрад с залогом і V. Конокрад с молитвой" (1869 р. чч. 38, 39), 40, 53). Останній з тих п'яти нарисів видрукований 8 травня. Через кілька місяців в „Киевлянине" бачимо оповідання Свидницького на ту таки тему — „Конокрады".

Другий приклад. В числі 94 (12 серпня 1869) в підвалі газети, під назвою: „Разные разности" іде передрук із „Петербургских ведомостей":

„В Петербургских ведомостях надрукована така цікава замітка про російських компрачикосів, із якої започинаємо ось що..." І далі цитата: „Останній роман Гюго „L'homme qui rit" знов наштовхнув мене на питання, яке багато років мене цікавило і, на жаль, ніким ще до цього часу не порушене у нас в Росії.

„В XVIII віці, як каже Гюго, в Англії і інших країнах були гурти людей, що займалися промисловістю окремого роду. „Це компрачикоси. Назва ця означає, по-іспанськи, — покупці дітей. Компрачикоси торгували дітьми: купували і продавали їх. Купивши, вони робили з них виродків, щоб розважати народ. У нас в Росії є також свої компрачикоси, та такі, яким англійські, як кажуть, на підметки не годяться". І далі йде оповідання про Коренний ярмарок у Курському та про старців, що збираються там підчас виносу Знаменської ікони з города в Коренну пустинь. „Я годинами стояв перед ними, як прикований, і, правду кажучи, нічого в світі більш жалісного за них представити собі не можу. Уявіть собі вкритий виразками труп і то не ввесь, а ось-який — або зовсім без рук і ніг, або ж без рук і ніг лише до ліктів і колін..., і, нарешті, найважливіше без рота, тобто ні губів, ні язика нема, а замість всього цього порожній отвір, обгорнутий ганчіркою".

Вкінці йде переказ, як у 30-х рр. одна з прочанок по якихось родинках пізнала свого сина в одному з таких безротих калік, назвала його ймення, а коли каліка стрепенувся і почав щось „аакати", пішла за поліцією. Коли жінка вернулася, поводаторів коло дитини вже не було.

Через три місяці по уміщенні цього фейлетону Свидницький опублікував у газеті своїх „Жебраків" (підзаголовок: „Очерки из быта подольских компрачикосов"). Як у російськім оповіданні, певний наголос покладено на зовнішнім вигляді старців.[1] Як у російському зразкові, нарис закінчується сценою пізнавання дитини. Шляхтянка, у якої пропала дитина підчас перебування в манастирі на храму, через кілька літ пізнає її покалічену серед старців в тому ж манастирі, пізнає з голосу, а прочанський натовп, дізнавшися про справу, розправляється з старцями найлютішим самосудом. Свидницький явно кладе в основу свого оповідання фактичну канву, киевлянинського, власне передрукованого в „Киевлянине", фейлетону.[2] Але обдарований белетрист, він розшиває на ній розмаїті узори — етнографічні (старосвітський звичай викликання) та психологічні (почування матері в лісі); умілою рукою сплітає він популярний анекдот (старчаче перекидання торбами) і ефектно накиданий пейзаж (гроза в лісі або картина старчачого табору в яру під туманом).[3]

З критичною оцінкою киевлянинським оповіданням Свидницького не повелося зовсім. Ні один з курсів української літератури на них не спиняється — тільки Н. І. Петров присвятив їм куріозну подекуди і здебільшого несправедливу характеристику. „Небагато написано Свидницьким... та й це небагато", — так починає він, — „не завжди відрізняється гарними літературними якостями" „Люборацьких", опублікованих чотири роки по тому, професор Петров не знає)... Коли ці шістнадцять-сімнадцять

---

1 Обкладені торбами, вони сиділи двома довгими рядами. Одні читали акафисти, інші співали псальми, граючи на лірі, треті просто вимовлювали милостиню. Але були між ними й такі, що мовчали. Це були страшенно знівечені каліки — з вивернутими ногами, викрученими руками, з викривленими шиями, без щік — тільки зуби видно та язик, без очей, без носа... Жахливе видовище!.. Ці нещасливі, хоч не всі не могли говорити, але всі мовчали. Їх і без благань наділяли — хто з жалости, а хто зі страху. Щедрі і нещедрі молодиці поспішали дати і здачі не просили, тільки б скоріше одвернутися.

(„Киевлянин", 1869, ч. 133).

2 Н. І. Петров не дуже високо ставить це оповідання, уважаючи закінчення його і деякі деталі „присочиненными для драматического эффекта", проте називає його „получившим в свое время большую известность". Оповідання Свидницького було передруковане в „Волынских эпархиальных известиях" (1870, ч. 3. стор. 99 дд., див. „Очерки Укр. литературы". „Истор. вестн.", 1882, XI, стор: 537 і далі).

3 Число прикладів можна збільшити. Можна порівняти ще киевлянинські фейлетони про фальшування кредитних білетів (9 жовтня 1869 р., ч. 119) і оповідання Свидницького „Железный сундук" (1870, чч. 11, 12, 13).

нарисів та оповідань і заслуговують на увагу, то головне тому, що Свидницький — „единственный писатель в украинской литературе, который решился в беллетристической форме указать культурные особенности Подолии". І далі, йдучи за белетристом, історик письменства і критик перераховує ці особливості: розбишацтво, конокрадство; в прикордонній смузі — пачкарство (контрабанда); широкий розвиток фальшування грошей та їх збуту; нарешті... своєрідні відносини великого польського землеволодіння та православного духовенства. Виділяє з ряду, якнаймайстерніші, наш критик такі оповідання: „Орендар", „Конокрады", „Железный сундук", „Жебраки".

З характеристикою Н. І. Петрова трудно погодитись. Правда, ні звідки не видно, щоб над своїм оповіданням Свидницький працював довго й пильно — можливо, що всі вони писалися наспіх і для заробітку; правда й те, що багато в них є „присочиненного для эффекта", — але розмаїтість спостереження, широкий досвід і знання людей всякого стану та фаху скрізь дають вам відчути в них автора „Люборацьких".

Деякі сцени та деталі в них навіть цілком перенесені з тої недрукованої в свій час хроніки. Можливо, автор не пам'ятав, що вже раз літературно їх оформив; можливо, вважав цілком припустимим використати окремі місця свого неопублікованого твору. Така, наприклад, сцена в оповіданні „Гаврусь та Катруся", де описується старовинне частування гостей:

„На одній нозі тільки гуси стоять перед морозом", приказував господар, прохаючи випити по другій. „Бог тройцю любить", приказувала господиня, прохаючи випити по третій.

Пом'янули і чотирьох євангелистів, і п'ять книг Мойсеєвих, шість буденних днів і сьому неділю. „Ні, сказала господиня, „не неділя на сім, а ось що:

„Премудрость созда собі дом і утверди стовпів сім".

„Браво, браво!", закричали гості і напосідали на господиню, щоб вона показала приклад. Разом з цим співали, жартували, розказували всяку всячину й час непомітно линув і линув. Хто мав слабу голову і піддався, той ішов у клуню, де заздалегідь постелено душ на сорок. Були одначе і такі, що і після сорока мучеників залишалися ніби нічого й не було. Тоді хтось викрикнув: „За всіх святих"...

Пропозиція була підтримана.[1]

---

1 Пор. в „Люборацьких" (частина перша, розд. IV), „Почалась учта. А вже попи народ учтивий, куди! — нікому не жалують хліба-соли. Випили по чарці що один Бог, випили по другій. Що ж, кажуть, варт чоловік без пари?— „Та Бог у тройці перебуває". — „Та хіба в нас не чотири Євангелисти?.." — „Шість день Бог творив світ..." — „А в сьомий почив од всіх діл своїх!" — „Та не так бо, — каже Люборацька, — а ось як: „Премудрость созда собі дом і утверди стовпів сім". „Га-а-а! добре, мамуню. Їй-Богу, добре", заговорив гість, хитаючись, і хапаючись цілувати їй руку. Поставили й сьомий стовп. А як долічились через дванадцять апостолів, чотирнадцять посланій Павлових та зближались до сорока святих, то й самі стовпами поставали. „І на день засіріло".

Аналогічний уступ в „Братьях-близнецах", побутовій повісті Олекси Стороженка:

„Випили по першій, випили й по другій — тому, що по першій не закушують.

Є ще й інші паралелі. Але, розуміється, справа не в цих очевидних самовикористовуваннях. Автора „Люборацьких" пізнаємо в оповіданнях з тієї властивої йому пропорції авторського реферування та діялогу дієвих людей, з тієї манери давати до своїх сценок етнографічний коментар, з того характерного для нього пересипання як діялогу, так і реферативної частини приповідками та приказками („Нехай і сало, аби за м'ясо стало", „Що панотець у нас, то або пес рябий, або сіра кобила, або син Іван, або дочка Марія", „Надувся, як ворона на полукупіку" і т. п.). Той самий в оповіданнях і інтерес до народних вірувань, до народної термінології, номенклятури, фразеології („католики — д е в е д е н н и к и"; мерці, що вилазять крізь діру в домовині; улик без матки — „з м а т о к"; не мати в господарстві „і ш е р с т и н и" — в значенні нічого не мати і т. д.).

Відрізняються російські оповідання Свидницького від його хроніки тільки повною сливе відсутністю розповідного стилю в описах та реферуванні. Для прикладу рівняю початок „Пачковозів":

Контрабанда небезпечне, але дохідне діло. На кордоні займаються нею всі стани і, не перебільшуючи, можна сказати, що там не було і нема людини, яка не брала б прямої чи посередньої участи в ній. Клунок прочанки і салдатський ківер, екіпаж магната і старчача торба змагалися в просуванні контрабандного краму. Скромні хатки приватних людей і громадські будівлі, корчми і костьоли, синагоги і кляштори однаково служили склепами та складами. А Київ, Полтава, Харків, Ніжин, Кролевець конкурували щодо збуту. Бердичів, розуміється, вів перед —

з першим-ліпшим описовим уривком із „Люборацьких":

Це діялось у Крутих. Круті — місто на Поділлі, в Балтянськім повіті. Стоїть воно на двох горах і має дві церкви. Лівобіцька і Правобіцька Україна то все один край, одні люди і одна лиха доля. Та хто не був по цей бік Дніпра, жодної тями не має про цьогобіцьку Україну; хто не був по той бік, не зна України тогобіцької. От хоч би й місто...

Відразу нотую більшу книжність першого уривку і разом його більшу стисліть. Очевидячки, пишучи по-російському, автор не мав потреби в розповідній „сказовій" манері: до його послуг були готові форми літературного реферування, повний добір вироблених в російській літературі засобів писання, які — додаймо — якнайкраще відповідали обраному літературному жанрові.

Випили й по третій. Не можна було не випити й по четвертій тому, що хата без чотирьох кутів не будується. Після кількох павз Семен Семенович оголосив усій чесній компанії, що військо без начальника не буває, отже треба випити і по п'ятій, випили й по шостій, тому що начальникові знадобився писар, випили й по сьомій тому, що писареві знадобився каламар, а там пішли різні військові потреби, без яких не можна було обійтись, так що Семен Семенович лічив, лічив, та під кінець і з ліку збився".

(„Библ. для чтения", 1857. IV, стор. 113). Характеристично, що побутовий кольорит у Стороженка інший.

Жанрове обличчя останніх, київлянинської пори, писань Свидницького досить розмаїте. Деякі з них власне повинні стати поза межами красної літератури, являючи собою або етнографічні етюди, навантажені сировим матеріялом, (наприклад, „Леґенда про Семена Палія" і остання публікація Свидницького — „Злий дух"), або чисту публіцистику („Хоч з мосту та в воду"). Другі речі належать до групи т. зв. „очерков" („нарисів"), до тої форми, що процвіла була в російській народницькій літературі, в творчості Гл. Успенського або Короленка. Сюди належать: „Прошлый быт православного духовенства", „Неразгаданный преступник", „Туда и обратно", „Из путевых записок по Подольской губернии". Перші з них — нариси побутові, трохи з публіцистичною закраскою, два других — так звані „Путевые записки", насичені етнографічними спостереженнями та історичними пригадуваннями. Схема цих речей Свидницького приблизно така (взоруватися будемо на нарисі „Колишній побут православного духовенства"): спочатку йдуть більш - менш систематично підібрані дані про економічне становище духовенства та про різні збори з парафії, що становлять основу панотцевого добробуту, далі про страви та життьові невигоди, в яких духовенство перебувало, про старосвітську одежу, потім — про стосунки межи священиком та парафією, про стосунки між священиком та землевласником - паном (звичайно, поляком) і нарешті кілька анекдотів, що становлять коло четвертини всього тексту і мають ілюструвати останні з авторових тверджень; на останку іде підсумовування загальних міркувань, що вертає нас до вихідного пункту твору — до урядових заходів коло реформи духовного стану. Трохи відмінного типу нарис „Туда и обратно". В ньому зовсім нема рукою публіциста або ученого етнографа занотовуваних, до певної системи нахилюваних фактів. Ідуть звичайні собі враження подорожньої людини: заїзди, візники, тип колишнього дворака, що не вміє ходити коло селянського господарства, і тип заможного господаря, що вміє кожну нагоду використати для заробітку, випадкові зустрічі в дорозі і наприкінці почутий від третього підводчика епізод із останнього польського повстання, що в рямцях нарису займає далеко поважніше місце, ніж анекдот про генерал- губернатора Бібікова в „Колишньому побуті духовенства".

До третьої жанрової групи належать оповідання „На похоронах", „Пачковози" „Жебраки". Одні з них немов би становлять дальший розвиток такого роду нарисів, як „Колишній побут духовенства" („Пачковози"). Другі мають більше композиційного подобенства з нарисами на зразок „Туда и обратно" („На похоронах").

Характеристична риса перших це те, що вони починаються рядками етнографа чи то публіциста. Так, в оповіданні „Пачковози" ми знаходимо у вступному розділі короткі, але досить систематизовані дані про контрабанду та її поширення (контрабандисти — господарі та контрабандисти-аґенти, „пачкарі"), засоби перевозки, склади, хитрощі контрабандистів і т. д. По цім розповідається якийсь епізод, але його анекдотична основа обростає елементами портрету та пейзажу; а пропорції межи вступною („теоретичною", так мовити б) частиною і частиною прикладною, ілюстративною (в порівнянні до такого нарису, як „Колишній побут духовенства") змінюються в тому напрямку, що міркування авторські зменшуються, а матеріял службово-ілюстративний розростається, починає переважати внутрішньою своєю значністю. Так кінець-кінцем в оповіданні „Пачковози" дві кольоритні постаті контрабандистів — батька й сина — вбирають у себе всю цікавість читачеву, лишаючи в затінку авторський виклад про контрабанду. Тип оповідання „Пачковози" (оповідання з ілюстративною подачею фабули) — досить звичайний в українській літературі того часу. До нього стосуються „повісті" Квітки-Основ'яненка, „Голка" Стороженка тощо. Міняється тільки характер вступу. У вступах Квітки перед нами автор говорить, як моралізатор, проповідник, учитель життя, в „Голці" Стороженка — благодушний обиватель з дилетантським захопленням старовиною, в оповіданнях Свидницького — людина з громадською жилкою і широкими інтересами — трохи публіцист, трохи етнограф-збирач.

Новіші і цікавіші, як придбання українського повістярства, такі оповідання, як „На похоронах". І тут ми маємо вступну частину (ввесь перший поділ), але писано її так само пером мистця; не міркування публіциста, не спостереження етнографа, — це мистецька характеристика столітнього панотця із колишніх запорожців, подана в авторському рефераті та кількох яскравих розмовах дієвих осіб (батюшки та його однолітка — старости церковного). Закінчується ця частина авторською оповіддю про смерть панотця. Друга частина (центральна) — то є повість старої баби парафіянки про один з епізодів своєї молодости — часи Тарговицької конфедерації на селі — епізод, в якому старий панотець відограв першу ролю і який, власне, і вивів його поза штат. Третій розділ — оповідь авторська про недотепний жарт сільського штукаря над домовиною старого попа-запорожця, жарт, що прискорив смерть батюшчиного „побратима" і приятеля, церковного старости. Від таких нарисів, як „Туда и обратно", це оповідання різниться: а) короткістю і, так мовити б, „монографічністю" вступної частини (вся увага зосереджується на одній по-

статі — панотцевій) і б) детальністю та глибшим розробленням фабульної вставки (паніка на селі після панотцевого виїзду). Все це і робить оповідання „На похоронах" непоганим зразком належно побудованої та обрямованої новелі.

До оповідань третього розбору ми б віднесли таку річ, як „Гаврусь і Катруся". Кількість дієвих осіб, що ніби переходить норму новелі, так сказати б, багатомоментність дії (народження і хрестини Катрусі, заручини, Катрусине-Гаврусеве весілля, Катрусина зрада, розплата і замирення) виводять оповідання поза межі „малої форми". Йдучи за одним із сучасних прозаїків наших, ми б сказали, що це „тема до повісти", тобто задумана, але не розроблена, в конспекті залишена повість.

Вправна рука, розмаїтість побудування в передсмертних речах Свидницького — на тлі досить безформного, хаотичного писання пізніших прозаїків; широкий охват „бытописания", що корисно відрізняє нашого автора від одноманітности багатьох тодішніх „селописців", — роблять нариси й оповідання Свидницького помітним явищем нашого літературного життя кінця 60-х рр. Але не менше, як літературна їх вартість, нас мусять обходити час і умови їх першого друкування. В них багато характерного для доби і для становища української літератури. Український автор, один з найчутливіших, що відгукнулися на клич „Основи", мусить друкуватися в чужому (мовою і поглядами) часописі. Людина, що найгарячіше обстоювала літературне право української людности, мусіла погоджуватись на російське самовисловлювання, лише де-не-де „для колориту" послугуючись українським словом!.. От справжнє лихоліття, і от велика його жертва.

Нечуй-Левицький, П. Мирний, Кониський були щасливіші. Коли вони вийшли на поле літератури, уже налагоджувались зв'язки з Галичиною, можна було вже друкуватися в „Правді", „Зорі", нарешті в женевській друкарні під доглядом Драгоманова. Ставали потроху можливими українські альманахи. Свидницький виступив на початку 60-х рр., але занадто пізно, щоб виявити себе, як белетриста в „Основі", і відразу попав у мертву смугу реакційних років. Коли б він дожив до піднесення українського життя 70-х років — до Південно-західного відділу Географічного товариства, до літературних, громадських та мистецьких заходів тої пори — він би можливо ще піднявся б в очах сучасників, виділився серед наших реалістів-побутописців, але він не дожив; у збореного дрібними клопотами та безперспективністю провінціяльного перебування, талановитого, але несталого, від семінарії ще нахилом до чарки отруєного Свидницького не стало на те снаги і сили.

ФРАНКО — ПОЕТ

1.

Становище Франка в наших літературних смаках та оцінках все ще не з'ясоване повно і всебічно. Що автора „Каменярів" та „Мойсея" треба визнати за найсильнішого з представників пошевченківської творчости, що його місце в історії українського письменства поруч Шевченка і Лесі Українки — в цьому не сумнівається ніхто. Навіть новітні поети, яким раз-у-раз закидають неповагу до батьків і традицій, — і ті ладні бувають визнати за Франком певну дозу величности, хоч і обставляють своє признання низкою застережень. Різноголосиця починається, коли критики і просто „читачі з голосом" (кращого виразу не знайду) пробують визначити, чим цінна для нас Франкова творчість. В цьому, розуміється, нема нічого дивного, — шкода тільки, що ця різноголосиця не веде до спеціяльних студій! Франко як поет розкривається перед кількома поколіннями, не втрачуючи своєї актуальности, і кожна ґенерація сприймає його по-своєму.

Для покоління, голосом якого є критичні статті акад. С. О. Єфремова, з Франка перш за все „співець боротьби і контрастів". Центральне значення в цьому — „Єфремівському" — сприйнятті Франка мають такі повісті, як „Борислав сміється", трохи реторичний „Захар Беркут", „Перехресні стежки", — всі ті твори, де, вірний учень Золя, наш автор спускається на самий спід сучасного йому громадянства, подаючи образи хижацької експлуатації та різкого контрасту гнобителів і гноблених. Порушена гармонія селянського життя; свіжі, запашні поля, що поступилися місцем глибоким штольням та „горбам сірої ілястої глини" — на поверхні; обмащені, „заталапані" Івани-ріпники, Яці Зелепуги і пожадливі на гріш, зачерствілі в гонитві за ним, Германи Ґольдекремери, — от що ключ до зрозуміння Франка. Відповідно до цього, в поетові, що сам себе інколи узивав „романтиком", С. Єфремов, як перед ним Дра-

гоманів,[1] особливо цінить елементи „натуралістичного" трактування життя, а з усіх збірників поезій чи не найбільшу увагу віддає першому — „З вершин і низин". Громадянський запал, що диктує авторові „Каменярів", „Христа і Хрест", „Беркута", „Тюремні сонети"; реалістичні „Галицькі образки", жахливі малюнки поеми „До Бразилії", нарешті тонко стилізована інколи дидактика „Мого Ізмарагду" (афоризми, леґенди, притчі) — краще надаються до витлумачення в публіцистичній манері Єфремова, ніж „надзвичайно сильні і гарні поезії, мукам неподіленого кохання присвячені" — „Зів'яле листя" та „Із днів журби". Правда, С. О. Єфремов прекрасно вказує, яке місце в поезії Франка займає „б о р о т ь б а", боротьба внутрішня, боротьба людини з самим собою, з власною натурою; він признає, що ці моменти Франко ставить часом „на переді", „на покуті" в своїх творах,[2] — але, на його думку, стихія героїчного у Франка побиває ноту жалощів і внутрішнього роздвоєння — і тому нема рації внутрішню історію Франка-поета драматизувати, як боротьбу двох, майже однакової сили, половин його душі. Навіть в скорбних своїх думах він не далеко відходить від героїчного шляху своїх „Вершин і низин"; виявляти свої особисті почуття він соромиться, а, виявляючи їх, шукає виправдання в міркуваннях, що такі твори „можуть добру службу справити громаді, показуючи, як не повинно жити, та одвертаючи від того, чого треба стерегтися". Для доказу Єфремов посилається на Франків вступ до „Зів'ялого листя" („Може образ горя і мук хорої душі оздоровить деяку хору душу в нашій суспільності"), діймаючи віри хитрому маскуванню поета в образ якоїсь іншої людини, з вразливим серцем і слабою вдачею, що доходить до самогубства; незахитаний *кінець-кінцем* героїзм вбачаючи там, де Євшан відмітив „страшне трагічне роздвоєння".[3]

Єфремовському портретові Франка закидають деяку однобокість, як і багатьом портретам його історії письменства та критичних монографій. Цю видиму однобокість можна цілком виправдувати тим не так науковим, як громадсько-педагогічним завданням, що *в свій час стояло перед автором:* вказати faculté maîtresse української літератури, найодмітнішу рису її природи, підкреслити *„героїчний"*, мовляв, за С. Венґеровим, її характер... Але, нехай і однобокий, портрет Франка у Єфремова робить більше враження, аніж розпливчастий і спрощений, затертий деталями образ, який знаходимо в книзі А. Крушельницького.[4]

---

1 Листи до Франка і інш., т. II, стор. 298.

2 Єфремов С. Співець боротьби і контрастів. К. 1913, стор. 163.

3 Євшан М. Поетична творчість Франка. Укр. Хата, 1910, кн. VII — VIII, стор. 458—465.

4 Іван Франко (поезія), написав Антін Крушельницький. В-во Якова Оренштайна в Коломиї, sine anno, стор. 279.

Але книзі акад. С. Єфремова властива ще й інша риса. Автор ніде не сумнівається в літературній майстерності Франка, в його „мистецькому орудуванні формою"; його руку він скрізь узиває добре вправленою, „тямущою", а „Зів'яле листя" ладен поставити на одну височінь з Гайневою „Книгою Пісень". В цьому він має далеко більше рації, аніж критики і читачі пізнішого призову, що, співчуваючи першим крокам українського модернізму, стояли на позиціях вишуканого слова і немов ображені афоризмом Франка:

Слова — полова,

часто готові були закидати йому недосконалість, недовершеність *форми*. Так мені нераз доводилося чути голос (одного з епігонів „Молодої Музи"), що Франко-поет був нечутливий до канонічних форм сонету, октави тощо; що, розпочавши свого „Мойсея" прегарними терцинами („Народе мій, замучений розбитий!"), він потім перейшов на коломийкову міру і нуту („Сорок літ проблукавши Мойсей по арабській пустині"). Явне непорозуміння: енергійні п'ятистопові анапести „Мойсея", з цезурою по третій арзі, нічого спільного з коломийковими віршами, крім друкової конфігурації, не мають... До таких голосів по суті можна приєднати і обережнішого Антона Крушельницького, з його твердженням, що:

„Зміст, істота віршу — оце найважніше у Франковій творчості. Правда, форма його віршів як кована; і *коли під зглядом різнородности форми*, принадної краси внішнього одягу поезії, можна у молодшого покоління вказати на мистців, жерців, що так скажу, самої форми, то під зглядом ідей, що проявляються у змісті поезії Франка, не то що ніхто його не перейшов, але ледве чи й наблизився до його вершин".[1] Ще обережніше і тонше висловлюється А. Ніковський, що заперечує немішану чистоту, суту поетичність Франкової творчости:

„Іван Франко один з найбільш освічених у нас людей, знався він на поезії сучасній европейській і античній, а сам був *поетом не дуже чистого натхнення, не дуже високих верхів емоції*, бо гнався все вперед в матеріяльному просторі, проходив етапи думки, а цурався спочивку, котрий тільки й дає *граціозні форми* та екзотичні мрії..." [2]

І нарешті — Дорошкевич, що повторює всі наведені напади на форму у Франка, особливо натискаючи на слабу евфонічність його віршу та занадто сильну провінціяльну закраску його мови (фонетики, морфології, словника):

„Ідеологізм її (мова йде про збірку „З вершин і низин")

1 Крушельницький А. Цитован. твір, стор. 271.
2 Ніковський А. Vita Nova. Критичні нариси. К. 1920, В-во „Друкарь", стор. 85.

не прибрано в бездоганне мистецьке слово, не підпорядковано законам поетики. Одноманітність метрики, неевфонічність виразів і рим, штучність наголосів і загальний реторизм поезій, — усе це стоїть на перешкоді безпосередньому мистецькому прийняттю. Навіть мова цих перших творів Франкових відбиває занадто специфічні особливості галицької говірки"...

і далі (в загальній характеристиці Франкової поезії): „...гадаючи, що „слова — полова", Франко не надавав їм самостійного, самоцільного значення в процесі ліричного прийняття::: **моменти словесної музики, евфонії, моменти художнього ритму** не звертали на себе постійної уваги поета".[1]

Половину цих характеристик Франкової форми збудовано на похапцем взятих, похапцем сформулованих враженнях. Від уважного розгляду частина їх розвівається цілком, частина — знаходить своє пояснення, виправдання, з часом і значне обмеження.

Так, напр., не можна заперечити, що мова раннього Франка страждає на численні діялектизми, провінціялізми, що в ній зустрічаються, інколи, і елементи „рутенщини", високого галицького стилю попередньої доби, зорієнтованого на стару книжну мову: напушисті, „бомбастичні" вислови, надумані наголоси, варваризми. Навіть великий приятель поетичного хисту Франка, Драгоманів часом жалівся, що йому трудно зорієнтуватися в розмірі галицьких віршованих писань („у вас якась інша просодія") і висловлював бажання почути поезії „З вершин і низин" в інтерпретації якогось доброго читця „із ваших". Хиби своєї мови прекрасно розумів і сам Франко: „Що в моїх давніших віршах мова ще не зовсім чиста, це ще тим легше зрозуміти, що я особисто переходив деякі такі ступні розвитку (а хто в Галичині не переходив їх в тім часі!), де панувало намагання притлумити почуття живої чистої мови, котре ще змалку було у мене сильно розвите. На мні в мініятурі повторилося те, що в великім розмірі бачимо на всій галицько-руській літературі: школа, граматика і спори язикові прибили і закаламутили чистоту народної мови".[2]

Але дедалі, мова Франкова все більш очищається, наближаючись до мови України Східної. Шлях її — від Дністра над Дніпро, з Заходу на Схід. Її тенденція протилежна тенденції Коцюбинського, що і лексичним добором і стилістю ділової синтакси дедалі, то все більше орієнтувався

---

1 Дорошкевич Ол. Підручник історії української літератури, „Книгоспілка", Київ, 1924, стор. 184, 189.

2 З вершин і низин. Вид. 1893 р. Передмова, стор. 3—5.

на Західну Україну... „Із днів журби", „Semper tiro", „Мойсей" — з погляду мови далеко чистіші, свобідніші від книжного нальоту, як твори „молодомузців" Карманського, Пачовського, Чарнецького, не кажучи вже про таких васалів польської поезії, як Твердохліб або Луцький.

Ще рішучіше треба заперечити слова А. Крушельницького (і Дорошкевича) про одноманітність Франкових ритмів. Кого в вищенаведеній цитаті Крушельницький розуміє під „мітцями форми" — не знати. Можливо — Вороного, Олеся, можливо — Карманського, Пачовського, поетів „Молодої Музи". Але варт поставити поруч першу-кращу збірку Франка і книжку якогось із молодших поетів, щоб переконатися в більшій розмаїтості Франка. Де сонети в Олеся? Де терцини у Вороного? Яка поезія Олеся не є прихованим або явним романсом? А сонети Вороного — хіба не протікають вони в амфібрахіях; а його октави — хіба не одягають чисто-ліричних предметів („Мандрівні Елегії")? Або взяти Карманського. Кого не втомлять його п'яти й шостистопові ямби з настирливими жіночими римами? Хіба не одноманітний у своїх силябічних нахилах Чарнецький і Пачовський („Ладі і Марені терновий огонь мій"). Тимчасом у Франка — суто-тонічний вірш; різноманітність римування, як у поетів наддніпрянських, вихованців російської школи, і різноманітність строфічна, якої ні наддніпрянські поети, ні галицькі не мають; у нього зразкові елегійні дистихи, оперені внутрішніми римами („Весняна елегія") безмірно кращі *формально*, як „Раб" Вороного або „Поетові" Самійленка („Годі тобі малювати Дніпро"); пригарні октави, яких ні перед „Новим життям" та „Лісовою ідилією", ні після них не писав у нас ніхто (тільки Рильський у „Чумаках" підхопив Франківську традицію, зрозумівши ліро-епічне єство октави); Дантовської сили терцини з характерним потроюванням одного виразу в початку строфи (порівн.: „Поете, тям"...) і з кондензацією мисли в останньому рядку (пор. „За прикладом єгиптянки Марії"). Непричетний до „неоклясицизму", узиваючи себе „романтиком", Франко ще в 1893 році навчав українських поетів писати сонети:

Голубчики, українські поети,
Невже вас досі нікому навчити,
Що не досить сяких-таких зліпити
Рядків штирнадцять, — і вже є сонети.

П'ятистоповий ямб, мов з міді литий,
Два — з чотирьох, два з трьох рядків куплети,
Пов'язані в дзвінкі римові сплети, —
Лиш те ім'ям сонета слід хрестити.

Тій формі зміст най буде відповідний.
Конфлікт чуття, природи блиск погідний
В двох перших строфах ярко розгортаєсь.

Страсть, буря, бій, мов хмара, піднімаєсь:
Мутить блиск, грізно мече, рве окови, —
Та при кінці сплива в гармонію любови.

Його власні сонети, не завжди строгі в римуванні, відзначаються проте суто-сонетним розвитком теми. Вдавалися йому і білі п'ятистопові ямби („Ідилія", „Як голова болить"), і Гайнівські хореї в поемах („Страшний суд"). Умів він знаходити і свої власні ритмічні форми („Мойсей"). А практики українського верлібру певне не відмовлять Франкові чести зручного орудування різними формами вільного віршу („Чого являєшся мені", „З усіх солодких любих слів", кілька гумористичних речей у збірці „Давнє й Нове", 1911 р.).

Залишаються ще докори на бідність евфонії та загальний прозаїзм творчости. Їх треба визнати слушними, хоч далеко не в тій мірі, в якій їх підносять критики. Як покладеш на карб Франкові евфонічні дефекти, коли навіть у прославленого за музичність віршу Тичини, всупереч усім правилам милозвучности, читаєш: „*Над мною*, підо мною Біжать світи, горять світи Музичною рікою?" І прозаїзми і евфонічні огріхи дуже легко зрозуміти і вибачити, взявши на увагу умови, в яких Франко писав поезії.

В своїй першій статті про Франка М. Євшан писав:

„Поезія для таких людей, як Іван Франко, що ціле своє життя працювали насамперед для громади, для других, це момент виїмковий в житті; це річ для них найбільш коштовна і, можна сказати, люксусова. Хвилі, коли такі громадські діячі... можуть віддатися своїм поетичним настроям, рідкі і вихоплені з рук у життя. Вони ніколи не мають для них часу, звичайно, не ставляться навіть серіозно."[1]

Пишучи уривками, не маючи часу обробляти свої речі, Франко часто не міг надати своїм віршам тої милозвучности, до якої ми звикли тепер. І все таки серед його поетичних речей, навіть ранніх, можна вказати багато сильних звуком і евфонічно впорядкованих. „Беркутові", правда, бракує ритмічної чіткости та евфонічної викінченості, але навряд можна відмовити їх „Каменярам" та „Вічному революціонерові":

Голос духа чути скрізь:
По курних хатах мужицьких,
По варстатах ремісницьких,
По місцях недолі й сліз...
Розвалилась зла руїна,
Покотилася лявіна...

Навряд чи можна, не відчуваючи „музики слова", давати такі прекрасні анапести в хореях! Або що можна заперечити з музичного боку таким перлинам лірики, як „Без-

[1] Укр. Хата. 1910, VII—VIII, стор. 458.

межнее поле в сніжному завою", „Не минай з погордою", „Червона калино, чого в лузі гнешся", як усі ліричні строфи „Лісової Ідилії" (хоч до Франка, як поета монументального, можна ставити тут інші, легші, вимоги, аніж до ліриків мініятуристів). Якась сувора і проста гармонія чується в неприкрашеному зовнішніми ефектами слові поета! Ні, там, де Франко мав змогу обробляти свій вірш, або де його вірш фіксував „вершини" емоції, — там він умів бути бездоганним...

Чи не теж треба сказати і про закидувані йому прозаїзми? Правда, що він часом писав безобразово, не давав своїй думці мистецько дійти; підтримував свої мистецькі замисли публіцистичними підпорами, перемішував слова і вирази різних стилів. Навіть у „Мойсеї" трапляються інколи прикрі дефекти. Як би хотілося, наприклад, щоб старозаповітний пророк не говорив про нетямущих рабів на гордині „*котурні*", не звертався до Бога:

О, Всезнавче, чи знав ти вперед
Про такі р е з у л ь т а т и?

не розказував давнім гебреям грецького міту про Оріона, коли б взагалі в його словах було менше словника і невідпорної фрази галицького вічевого красномовця... І проте ці зривання поетичної мови в прозу, елементи голої публіцистики в віршах на громадські теми, або, як каже О. Дорошкевич, ця „перевага реторики над настроєм і думки над мистецьким словом" — у помітній мірі притаманні його найменш виробленим речам (поема „Похорон"). Але є багато прикладів іншого. Візьмім цикль поезій „На старі теми" (в книзі „Semper tiro") — початок їм дають тексти біблійних пророків, цитати з псальмів, із „Слова о полку Ігореві". Основу їх становлять рефлексії публіциста. Але невже все це реторика, холодна, не зігріта емоцією? Не кажу про „Глас вопіющого в пустині", — нашу українську версію біблійного образу пророка, — ні про „Крик серед півночі в якімсь глухім околі", з несподівано сильним накінці: „А кров із руських ран все рине, рине, рине"... Ці поезії сильні все таки своєю образовою стороною. Беру посланіє „Антошкові П.", галицькому москвофілові, відповідь на його статтю „Тщетная работа сепаратистов":

Діялект, чи самостійна мова?...

Коли все це і проза, газетна стаття, переказана віршем, то чи не треба визнати, що емоція, доведена тут до найвищої t°, перетоплює цю „прозу" на щось, не нижче і не слабше своїм впливом від сутої поезії?

І коли взагалі ми хочемо оцінити Франка, як поета, — чи не пора нам покинути розкладати його творчість на ви-

сокого ґатунку ідеї („ставши на висоті Шевченківської ідеології")... і техніку, нібито недотриману і слабу (хоч досі ще ніхто з українських поетів не показав такої розмаїтости віршу)? Чи не треба постаратися, щоб схопити Франка, як творчу індивідуальність (з середини), як *цілого поета?*... Це і мав на увазі М. Євшан, коли в другій своїй статті писав, що ми часто „підходимо до справи догматично" і через те любимо поета за „одну якусь симпатичну нам рису його творчости, за його суспільні ідеали, чи проповідь або за кілька лірик (тобто ліричних поезій) у стилі »modern«. А цілий чоловік, цілий творець, його лябораторія духа для нас закриті.[1] Що ж являє собою Франко як „цілий чоловік", „цілий творець"?

2.

Спочатку кілька біографічних даних.

Іван Франко, син коваля Якова Франка з с. Нагуєвичів, Дрогобицького повіту, з присілку Гора, — народився 3 (15) серпня 1856 року.

Батько його підданий Цісарсько-Королівської Камери — тобто з кріпаків приписаних до маєтків королівського двору. Людина письменна, бувала, з даром слова, він відіграв для майбутнього поета ту саму ролю, що для Шевченка його дід-гайдамака. Батькова кузня, батькові оповідання були першим його „університетом". „На дні моїх спогадів— згадував він потім — і досі горить маленький, але міцний огонь. Це огонь із кузні мого батька. І мені здається, що запас його я взяв дитиною на далеку мандрівку життя. І що він не погас і досі".

І мабуть не дарма, коли Франко хотів дати образ виховуючої ролі громадського (і морального) ідеалу, йому в символи напрошувалась та сама батькова кузня:

У долині село лежить,
Понад селом туман дрижить,
А на горбі край села
Стоїть кузня немала.

А в тій кузні коваль клепле,
А в коваля серце тепле,
А він клепле та й співа,
Всіх до кузні іззива:

„Ходіть, люди, з хат і з поля!
Тут кується краща доля.
Ходіть, люди, по рану,
Вибивайтесь з туману!"

Школу Франко перейшов довгу і хорошу — спочатку в Ясениці Сільній, де вчився читати українською, польською

1 М. Євшан. Іван Франко. ЛНВ. 1913, IX, стор. 269—290.

і німецькою мовою, потім у Дрогобицькій нормальній школі (чотириклясовій, міській) при Василіянському монастирі. Потім, по смерті батька, за допомогою вітчима Гаврилюка, якого Павлик характеризує як людину тверезу й розумну,[1] вступив до Дрогобицької гімназії (р. 1868). Склавши матуру, р. 1875, Франко з'являється в різних студентських гуртках, „в атмосфері язикових і національних суперечок" — відомий, як автор кількох віршів і великої, в зовнішньо-романтичному дусі написаної, повісти „Петрії й Добущуки", яка й видрукувана була згодом на сторінках академічного часопису „Друг".

Разом з усім гуртком „Друга" Франко підпадає впливу Драгоманова. Листи Драгоманова до редакції „Друга", числом три, видруковані протягом 1875—1876 рр. підійшли до заплутаних язикових і національних питань з невиданою в Галичині ерудицією і сміливістю. Драгоманів з'ясував своїм кореспондентам усю незугарність їх літературної мови, відсталість їх мистецьких смаків, усю безпринциповість галицьких народних вождів і їх політики, їх провінціональну обмеженість у ставленні української справи.[2] Все це були ідеї, які після того кілька раз повторювалися в програмових статтях молодшої ґенерації, аж поки не лягли в основу політичної програми радикальної партії. Драгоманів ставляв представників *молодої Галичини* (по аналогії з виразом Молода Німеччина) під впливи радикалізму й соціялізму". Франко належав до тих, що перші пішли за словом Драгоманова, стали його учнями: з кінця 70-х рр. починаються його зносини й листування з учителем, то бурхливі, то лагідні, повні затаєної і глухої боротьби двох рівної сили індивідуальностей, — такі неподібні до мирного васалітету Павлика. Навіть р. 1906—1908, видаючи листи Драгоманова до себе, Франко не міг поставитися до нього об'єктивно: в передмові до 2-го тому він (так само як і в статті „З останніх десятиліть XIX в.") готовий був віддати йому належне:

„Він (Драгоманів) був для нас правдивим учителем і вповні безкорисно не жалував праці, писань і упімнень, навіть докорів, щоб наводити нас, лінивих, малоосвічених, виросших у рабських традиціях нашого глухого кута, на кращі ясніші шляхи европейської цивілізації. Можна сказати, він за вуха тяг нас на той шлях, і коли з ґенерації, що більш-менш стояла під його впливом, вийшла яка

---

1 Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом, т. II. (Чернівці 1910), стор. 26.

2 В Галичині це була пора, коли бачилось, що запанує тип „рутенця", цебто русина, що, знеохочений сварами про народність, про язик і про Драгоманівські ідеї, вмиває руки від усього, не хоче знати нічого поза чорножовтими стовпами, що відмежовують Галичину від Росії. Франко. Молода Україна, ч. I, стор. 7.

користь для загального і нашого народного діла, то це в найбільшій мірі заслуга пок. Драгоманова".

Але разом з тим — як хвилювався він, перечитуючи ці листи для видання! І як живо відбилося це хвилювання на передмові до першого тому (листи рр. 1881—1887):

„Мені видається, що Драгоманів, певно сам того не знаючи і не відчуваючи, робив собі з мене жорстоку гру, мучив, відпихав і знов притягав мене до себе зовсім безцільно, бо ж ані для загальної справи, ані для мене самого це не принесло ніякої користи. Драгоманів поводився зі мною не педагогічно — це я писав йому колись в однім листі з гірким почуттям і це повторяю тут прилюдно з таким же почуттям".

Під Драгоманівським впливом зложилася мистецька ідеологія раннього Франка. Драгоманів одвернув його від бульварного романтизму „Петріїв і Добущуків" до французького натуралізму Золя: сам Франко посвідчив це в передмові до збірника „В поті чола" (1890). Полемізуючи з Нечуєм-Левицьким (Баштовим) у „Молоті" (продовження „Друга" і „Громадського Друга"), до писаревських вихваток проти естетики він долучає ідеї, які Золя вложив у свій „Експериментальний роман": „Естетичні канони" не що інше, як „старе сміття, котре супокійно доживає на смітнику історії і котре перегризають тільки платні ослилітератори, що пишуть на лікті повісті та фейлетони для французьких та німецьких газет"... „Тисячні правила поставали і щезали в протягу століть, — для нас вони пропали і стали пустою фразою. Голове діло життя"... Література і життя „мусять стояти в якійсь тіснішій зв'язі"... „Нічого зовсім нового, нічого зовсім одірваного від світу вражінь чоловік ніколи не міг і не може сотворити". Реалізм в літературі є неминучий, конечний. Треба тільки в малюнки „життя, бесіди, думок свого часу" (паралеля до Тургенівського „образ і давление времени") вносити елементи аналізи, „виказувати причини описуваних явищ і конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок". Література повинна дати свого роду фізіологію громадянства. „Без научної підкладки і методи література стане пустою забавкою інтелігенції (інтелекту), нікому ні до чого не потрібною, нічийому добру не служачою, а пригідною хіба для розривки багачам по обіді".[1]

Подібно до „Ругон-Макарів" Золя, Франко хоче в циклі новель „списати по змозі всі боки життя простого народу й інтелігенції". Появляються „Лесишина Челядь", „Борислав сміється", „Boa constrictor", „Основи суспільности". А Драгоманів, строгий критик Франка-політика, громадянина,

[1] Література, її завдання і найважніші ціхи. „Молот", 1878 р., стор. 205—215.

редактора, що часто закидав йому,[1] без уваги на обставини, „непослідовність", „скакунство", — любовно стежив за ним, як повістярем; нарікав, що, через розбиття повісти „Борислав сміється" на дрібні фейлетони в „Світі', він, при всій своїй повазі до авторового хисту, мусить відкласти її читання; брав Франка під оборону, коли на нього нападався розлютований його відходом до науки і літератури Павлик:

„Що Франко воліє писати про апокрифи, а не про аґрарні справи — на це його licentia litteraria. Я сам пишу і про апокрифи — то не можу проти того виступати.[2] Він завжди не твердий був у політиці (в повістях і віршах він не збивається...)"[3]

Ці самі літературні принципи (реалізм-натуралізм-наукова підкладка-аналіза) Франко переносить з повістей на ранні свої поезії. Збірник „З вершин і низин", що обіймає сливе всю віршову творчість 1873—1893 рр.,[4] у великій своїй частині подає нам, закуті в розмір і риму, „натуралістичні" оповідання: „Галицькі образки", „Панські жарти", „Сурка", „У цадика", „По-людськи". Сюди належать „По селах" і „До Бразилії" — із збірки „Мій Ізмарагд".

Відгуки Драгоманівських думок або ранніх його літературних указівок то тут, то там прохоплюються в книзі. От „Христос і Хрест". В горах стоїть „фігура": хрест і на ним розп'ятий Христос. Вітер розхитує нарешті розп'яття, і Христос падає в траву, що м'яко приймає його в свої обійми. Але чиїсь набожні руки знов підіймають Христа, та, не маючи гвіздків прибити „фігуру", прив'язують її солом'яним перевеслом. Останні строфи поезії подають інтерпретацію:

Так побожні пересуди,
Бачучи за наших днів,
Як з старого древа смерти,
Із почитання богів,

З диму жертв, з тьми церемоній,
Із обману, крови й сльоз,
Словом, як з хреста старого
Сходить між людей Христос...

Силуються понад людськість
Будь-що-будь піднять Христа
І хоч бре́хні перевеслом
Прив'язати до хреста.

Хіба не спокуслива думка зіставити цю річ з Драгоманівськими популярними книжками з історії релігій? Або

1 Позиція Франка в „Зорі" 1886 року, або видрукування статті про Драгоманова в „Житті і Слові" 1895 р., — щоб не вказувати інших непорозумінь.

2 Лист Драгоманова Павликові 24 лютого 1894 р. Переписка Мих. Драгоманова з Мих. Павликом, т. VIII, стор. 49.

3 Лист Драгоманова Павликові 22 січня 1893 р. Переписка, т. VII, стор. 155.

4 Чи, як пропонує Крушельницький, 1873—1890. Op. cit. стор. 12.

хіба не цікаво побачити відгуки Драгоманівської розмірковаваности, розумовости в алеґоричному побудуванні таких речей, „як „Ідилія", „Човен", „Каменярі"? Або, перечитуючи „Гадки над мужицькою скибою" та „Гадки на межі", хіба не можна поставити питання про впливи Некрасова, поета, на якого — підкреслюючи незнайомість редакції „Друга"[1] з російською літературою — мусів указувати Драгоманів...

Та наприкінці 70-х і на початку 80-х рр. виступають, проясняючи основи своєї громадської і літературної програми, перші кадри галицької селянської інтеліґенції. Досі — від часів Шашкевича — галицький інтеліґент народжувався переважно в лоні греко-уніятського духовенства. Найталановитші публіцисти обох галицьких партій — Качала, Наумович, — були священики. Звідси пливли заходи галицької інтеліґенції коло громадської моральности (історія „Люборацьких", які можна було надрукувати тільки з великими купюрами), її клерикалізм і рутенська вірнопідданість.

„...українство народовців, як і московство москвофілів — розповідає Франко[2] — було чисто теоретичне; була навіть якась тиха згода в обох партіях не говорити про ті партійні різниці простому народові нічого, держати його навіть у цьому питанні в повнім незнанні. Коли трафилося кому з русинів виступити перед народом... то дві кардинальні точки були: ми всі русини і повинні держатися купи — і ми (попереду усього ми) повинні дякувати цісарю за його безмірні добродійства і просити у нього ще того й того. Ані основ конституційного життя, ані азбуки економічної та соціяльної науки ніхто не пробував вияснити народові. До самого 1880 р. вся маса нашого народу жила в поглядах, що найвищу і одиноку власть у державі має цісар, що він може все зробити і від його волі все залежить."

Нове покоління виступило з „соціялістичною критикою суспільного ладу", з проектами економічної допомоги селянству, з гаслами політичної волі. Воно зуміло подати радикально-демократичні свої ідеї, як природну політичну орієнтацію галицької селянської маси, зуміло розбудити масовий рух.[3]

„Віча, яких давніше бувало одно-двоє в рік, тепер ішли раз-за-разом в різних повітах; звільна на перший плян почали виступати збори за запросинами, без контролі властей.

[1] Переклади Франка з Некрасова: „Княжна Трубецкая" — Світ 1881, ч. 4—5; лірика — ЛНВ 1903, II, стор. 158—161.
[2] Франко. Молода Україна, Львів, 1910, стор. 3—5.
[3] Молода Укр., стор. 52.

Серед селян появилися прекрасні бесідники, що поривали маси до ентузіязму; назви „радикал", „радикальна партія", хоч осміювані москвофілами і народовцями, приймалися серед народу".

Радісне відчуття свого мужицького кореня характерне для всього цього покоління радикальної інтеліґенції, і особливо виразно воно виступає у Франка. Він любить в собі здоровий хлопський розум, активність, свіжість, незіпсутість природою виплеканого організму:

Я ще оскомини хронічної не маю,
Катар кишок до мене не прилип...

І коли закидали йому декадентні, занепадні настрої, він заявляв гордо:

Що в моїй пісні біль, і жаль, і туга —
Це лиш тому, що склалось так життя.
Та є в ній, брате мій, ще нута друга:
Надія, воля, радісне чуття.

Я не люблю безпредметно тужити,
Ні шуму в власних слухати ушах;
Поки живий, я хочу справді жити,
А боротьби життя мені не страх...

Який я декадент? Я син народа,
Що вгору йде, хоч був запертий в льох.
Мій поклик: праця, щастя і свобода!..
Я є мужик: пролог, не епілог.

На селі Франко жив подовгу в скрутніші моменти свого життя (р. 1880, 1882), стаючи разом з ріднею до селянської праці, а один час, не сподіваючись на „леґалізацію", що дасть йому змогу закінчити освіту, гадав навіть оселитися на селі.[1] Якесь внутрішнє споріднення з селом зоставалося у нього завжди.

Характеристична в цьому розумінні його промова на святі свого двадцятьп'ятилітнього ювілею:

„Яко син селянина, вигодуваний твердим, мужицьким хлібом, я почував себе до обов'язку віддати працю свого життя тому простому народові. Вихований у твердій школі, я від малку засвоїв собі дві заповіді. Перша то було власне почуття того обов'язку, а друга, то потреба ненастанної праці. Я бачив від малечку, що нашому селянинові ніщо не приходиться без важкої праці..."

І, як указав в однім із своїх давніх рефератів О. Ю. Гермайзе, культ *„нірвани"* у Франка, хоч і який індійський цей

1 Лист Франка до Павлика з 1880 р. Переписка М. Драгоманова з М. Павликом, т. III, стор. 249—250.

термін „нірвана", — нічого спільного не має з індійською мудрістю. От як з'являється вона в „Страшному Суді" (творі зовсім не гумористичному, як думає А. Крушельницький: гумор у нім тільки *неминуча* дань формі гайнівської поеми):

І уже весь безмір стане,
Перед мо́їми очима,
Наче карта розікрита,
Наче світло, що не блима,
Тільки рівно, рівно ллється, —
Щезнуть загадки і межі
І поллється щастя в душу,
Як безмірний блиск пожежі...
Я ростиму й сам в безмежність,
Все проникну, все прогляну,
Все скоштую — вище, глибше —
І розвіюся в нірвану.

Чи не подібна ця „нірвана" до сну-знищення натрудженого в жнива селянина. Пригадаймо, як у Коцюбинського в „Fata Morgana" засинає по цілоденній праці Маланка:

„Зорі дивляться з неба. Жаби крякають до сну. Блакитна баня спускається все *нижче й нижче*... налягає на тіло, гнітить повіки. Так солодко, спокійно. Не встав би й на суд страшний, не звівся б і до долі... А небо все нижче та й нижче... пестить, обіймає... Зорі лоскочуть, немов цілують. Душа розпустилась в блакиті; тіло прилипло до призьби і тане, як віск на вогні. Нема нічого... небуття... повне *небуття!.. Хіба не радощі!*"

Збірка Франкова „З вершин і низин" є перше в галицькій поезії виявлення нової „мужицької", не чужої селянинові психічно, інтеліґенції. Вся ця книжка, від першої сторінки до останньої, пронизана радісним відчуттям нової суспільної хвилі, що підіймається і заявляє своє життя і силу.

Гримить! Благодатна пора наступає,
Природу розкішная дрож пронімає...

Літературний прапор цієї нової формації — поезія „Каменярі". В тім чіткім видінні („Я бачив дивний сон...") тисячі молотів, піднятих до роботи, і тисячі робочих рук — стільки сили, що трудно повірити, щоб цю поезію написав двадцятидволітній юнак. І тільки деяка розтягненість і молодеча реторика дають пізнати ще невправлене літературне перо.

Каменярі (не герої, прості робітники) прокладають у скелях брукований шлях — „гостинець". Тисячі молотів підіймаються в їх руках і тисячі відривків скелі падають на полотно дороги. Багато трудівників знаходять собі смерть під уламками каменю, але це не ламає віри всіх інших, —

вони сподіваються: їм суджено проложити шлях новому добру і новій правді. Їх кленуть свої і чужі, матері оплакують їх, вороги ганьблять їх, але всесильна думка скувала їх в одну громаду. І ні один молот не опускається.

Це каменярство Франкове — не випадковий образ, це його *заповітний настрій*, його *звичайне самоозначення;* в пізніших сонетах він так звертається сам до себе:

Чого важкий свій молот каменярський
Міняєш на тонкий різець Петрарки?

Каменяр—рядовий робітник;— це ясно з віршу. Те саме стверджує Франко і в своїй ювілейній промові: „Двадцять літ я був пекарем, що пече хліб для щоденного вжитку... Я любив іти в ряді... і люблю". *Він не герой;* він не хоче бути героєм ні гітарним (вираз Хвильового), ні яким іншим, — та й не на часі тепер вони:

Героєм наших днів є продуцент, робітник.

„Зробили мене керманичем", — протестував він на ювілейній вечері, — „хоча я, придивившися правдивим керманичам на дарабах на Черемоші, зовсім не мав би охоти ним бути". Але хоч і не герой, каменяр *в своїм ділі твердий* і готовий до саможертви, до самовіддання:

Нехай і так, що згину я
Забутий десь під тином,
Що всі мої думки, діла
Сліду не лишать, мов та мла
На небі синім.

Нехай і так! я радо йду
На чесне, праве діло!
За него радо в горю вмру
І аж до гробу додержу
Мій прапор ціло.

Певний себе, він не забуває подякувати своїм ворогам, що загартували його: „Доля їх мені ніколи не скупила, — вони підганяли мене наперед і не давали застоятися на місці".

З „Каменярів", як із центру, радіюсами розходяться всі інші мотиви ранньої Франківської лірики.

Раз уся надія наша на тисячі каменярських молотів, на дисципліновану фалангу робітників; раз часи героїв — „непоборимих Баярдів" та „Дон-Жуанів, усіх серць побідників", минулися без вороття, — то що нам поодинокий хижак, беркут, як би не імпонував він своєю красою й величністю:

Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте!
За те, що в груді ти ховаєш серце люте,
За те, що кров ти п'єш, на низьких і слабих
Глядиш з погордою, хоч сам живеш із них,

За те, що так тебе боїться слабша твар,
Ненавиджу тебе за те є, що ти цар...
І от блищить мій кріс, ціль добра, вистрїл певен
І вбійчеє ядро під хмари понесе він...

Раз уся міць в громаді дисциплінованій, *рішучій*, — то яке почуття викликають у каменяря люди несталі — „не гарячі й не холодні" — добрі люди, що готові часом „на згоду з підлістю простягти руку" і „своєю честю укрити мідний лоб підлоти":

Це вид найвищої погорди гідний,
Це вид Пилата, що Христа на муки
Віддав, а сам умив прилюдно руки.

І використовуючи старохристиянську леґенду, Франко розповідає дальшу історію Юдейського прокуратора. В його постаті і очах після його піввироку над Христом залишається щось гидке й фатальне — якесь тавро найвищого прокляття. Його жінка не витримує того нового погляду, і з безтямним криком падає з даху і розбивається, його мала дитина, стята жахом, умирає в колисці. Цезар проганяє його зі служби, і рідне місто висилає поза свої мури. Навіть по смерті його тіло не може знайти спокою — ні земля, ні вогонь його не беруть, — і камінь обривається, прив'язаний до його шиї, коли хотять те тіло потопити:

І труп Пилата всій землі на горе
І досі плавле десь на океані...

Третій мотив — прославлення праці: „Пісня і праця — великі дві сили!.. ними лиш зможу й для правнуків жить"; і в зв'язку з цим — антеївська молитва до землі, до ґрунту, до живої основи, що її почуває поет у собі:

Земле, моя всеплодющая мати,
Сили, що в твоїй живе глибині,
Краплю, щоб в бої сильніше стояти, —
Дай і мені.
Силу рукам дай, щоб пута ламати,
Ясність думкам — в серце кривди влучать,
Дай працювать, працювать, працювати,
В праці сконать.

Така ця поезія „гимнів, закликів, програмових тирад" — нехай інколи суха і реторична, але „повна віри" („Ормузд ясний, молодий — Вже виринає з хвиль рожевих"), повна героїзму, саможертви, самопосвяти, — поезія „берсеркерська", „каменярська". В ній виразно чуєш перший звук мовний ледве розбуджених, недавно ще німотних мас; навіть у найслабших її проповідях, деклямаціях, молитвах і співах здалека чується широкий могутній мотив:

І все, що звесь беркут, полоще кров'ю рот,
Вивисшуєсь над мир, тривогу й пострах сіє,
Те кулі не уйде, як слушний час наспіє...

Коли не боятися затяганої термінології, — можна сказати, що в розвитку Франка-поета „Вершини й низини" становлять перше твердження, тезу.

3.

Але минає два-три роки і ми чуємо від поета:

Важке ярмо твоє, мій рідний краю!
(„Мій Ізмарагд").

Вниз котиться мій віз. Пов'яли квіти,
Літа на душу накладають пута.
Вже не мені в нові світи летіти!
Війну з життям програв я, любі діти!..
(„Мій Ізмарагд").

Я не скінчу тебе, моя убога пісне!..
Мов дерево серед степу безлисте
В осінній бурі б'ється і скрипить,
І скрип той чує поле болотисте, —
Отак душа моя терпить.
(„Із днів журби").

Звідки ці „сльози і зітхання", ці „жалощі й боління"? — Франко сам указав на їх джерело:

Що в моїй пісні біль і жаль і туга, —
Це лиш тому, що склалось так життя.

А життя його, справді, не особливо радісне *завжди* („Мене додолу зігнуло невідрадних сорок літ"), ніколи не приносило йому таких жорстоких ударів, як саме в середині 90-х рр., коли й постали найбільш „сумоглядні" з його писань („Зів'яле листя", „Із днів журби" та деякі цикли „Мого Ізмарагду").

Біографи Франка найдокладніше висвітлюють з цієї життьової смуги три епізоди. Перший з них — справа з катедрою української літератури у Львівському університеті. На початку 90-х рр. ми бачимо Франка, захопленого партійними справами, в ролі найближчого співробітника, а якийсь час і редактора (в першій половині 1892 р.) журналу „Народ". Але коли восени 1892 р. Павлик, перейнявши редакцію журналу до своїх рук, переніс його до Коломиї, — Франко від справи відходить і їде до Відня закінчувати свою освіту під керуванням відомого славіста академіка В. Ягіча. Результатом тих студій був докторський диплом і дві спеціяльні праці з історії старого українського письменства, „Іван Вишенський і його твори" та „Варлаам і Йоасаф, старохристиянський духовний роман і його літера-

турна історія". По смерті О. Огоновського Франко виставляє свою кандидатуру на спустіле місце викладача української літератури: університетська карієра Франка не всміхалася багатьом, навіть декому з його політичних і особистих приятелів. Дуже ревниво ставився до неї Павлик: „взагалі скептично дивлюся на його наукову діяльність"... „Не більшу вагу кладу на його докторську дисертацію", — такі і подібні до цих фрази зустрічаємо мало не в кожному з листів Павлика до Драгоманова: „Франко відсувається від політики, бо хоче стати професором. Як він розказує, то є надія, хоть певне прийдеться йому дорого заплатити, бо то залежить від станьчиків, один із провідників котрих... сказав недавно: „Tego człowieka trza wyciągnąć z błota"...[1] Як би то не було, але Франка допущено до габілітаційного викладу „пробної лекції", pro venia legendi), якого темою він вибрав „Наймичку" Шевченка (порівняння української поеми і російської повісти на той самий сюжет). Потім відбулася уперта боротьба межи кількома кандидатами,[2] — і Франко програв; намісник Галичини гр. Бадені його не затвердив, — у цьому відограла ролю і його попередня репутація „радикала", „соціяліста", і деяка опозиція з боку деяких впливових галичан, що обстоювали інших домагальників і, нарешті,— як найсвіжіший аргумент,— гумористична промова на ювілейнім вечорі на честь такої „забороненої в Галичині" постаті, як Драгоманів, якого Франко до того ж узивав, сміючись, „Антихристом" в очах галицької суспільности.[3] Драгоманів, що з великим співчуттям стежив за Франковою габілітацією, з гіркістю писав йому якось, що старий Огоновський *поспішився умерти* — і тим без потреби загострив справу: вона б ніколи не стала так руба, коли б Франко мав за собою кілька років доцентури.

Друга велика неприємність, що її довелося на той час пережити поетові, — це те цькування, об'єктом якого він став за свої публіцистичні, вимірені проти рутенства, статті в „Життю і Слові", „місячнику літератури й науки" (з 1894 року). Ця боротьба загострилася напередодні виборів 1896, коли зав'язався спільний виборчий комітет москвофільсько-народовський, і на Франка посипалися такі прикрості, як інсинуації москвофільських органів („Франко запродався

1 Переписка М. Драгоманова з М. Павликом, т. VIII, стор. 153.

2 „Кандидатів на катедру маса — і добиваються вони її самими свинствами". Павлик—Драгоманову. Переписка, т. VIII, стор. 197.

3 Це було дуже влучно. Порівн. лист Качали до редакції „Друга" з 7. VIII. 1876 р. Який наївний і смертний жах виступає на обличчі поважного публіциста, коли він під третім листом **Україна** знаходить підпис — Драгоманів: „Ту радость моя охолодла, чоло зморщилося, мороз перейшов по тілі. Знані бо мені добре засади того нігілісти московського і взагалі соціялісти, который убірається в красне пір'я европейської цивілізації і науки, нехтуючи народность і все, що для чоловіка було святим". Переписка М. Драгоманова з М. Павликом. Т. II., стор. 79.

ляхам за катедру"), двозначне мовчання в тій справі народовського „Діла" та оборона збоку близької до офіціяльних (польських) сфер — „Буковини"... „Була то хвиля, розповідав Франко, коли я, бачучи навколо себе глупі докори та цинічні насміхи, думав було покаятись або еміґрувати на кубанські степи". Він ладен був навіть відмовитися від титулу публіциста й політика: „Я зовсім не є ніякий політик, бо політика... се циганство і крутарство. Лишаю привілей на політиків проводирям »соєдинених« партій"... В тім роздразненні і була написана автобіографічна передмова до польського видання Франкових оповідань („Obrazki galicyjskie") — „Nieco o sobie samym". В ній поет признавався до гріха, що його багацько патріотів уважатиме смертельним: „nie kocham Rusinów". Він не побоявся закинути всій галицькій інтеліґенції брак „правдивих характерів", силу „дрібничковости, тісного матеріяльного еґоїзму, дволичности і пихи". Він наважився навіть подвоїти свій смертельний гріх новим признанням: „Nawet Rusi naszej nie kocham"; ні як географічна цілість, ні як історична традиція, ні як „раса", вона не імпонує; „як любити таку расу, непроворну, недисципліновану і сантиментальну, без гарту і вольової сили..., таку родючу на всякого рода ренеґатів і перевертнів?" Тільки почуття „psiego obowiązku" прив'язує його до свого народу: „Можу протестувати, можу тихцем клясти долю, що положила мені на плечі те ярмо, але скинути його не можу". Ця сповідь поета і публіциста перед польським читачем викликала вже цілу хуртовину обурення збоку галицької інтеліґенції. І цікаво — силі обурення зовсім не відповідала аргументація обурених, слаба і обивательська, що в суті зводилася на приказку: „погана та птиця, що гніздо своє каляє.[1]

Відгомони цієї знаменитої війни Франка з українсько-галицьким громадянством ще довго чуються в поезії „Мого Ізмарагду". Тут і безпосередні інвективи на ворогів:

І що тобі за кривда сталась?
Що підняли на тебе галас:
„Не любить Руси він ні раз!"
Наплюй! Я, синку, добре знаю
Всю ту патріотичну зграю
Й ціну її любовних фраз.

Тут і рефлексії, підказані гарячим бажанням, щоб найкращі сини не тікали від свого народу, та

Щоб сіячів... їх власне покоління
На глум не брало та на сміх;
Щоб монументом їм не було те каміння,
Яким, в відплату за родючее насіння,
Ще при життю обкидувано їх.

1 Характеристика належить С. О. Єфремову. Співець боротьби і контрастів, стор. 70.

І нарешті цей монолог до „патентованого патріота" — Франківське „odi et amo", до рідного краю звернене:

Ти, брате, любиш Русь, —
Я ж не люблю, сарака![1]
Ти, брате, патріот,
А я собі — собака...

Ти, брате, любиш Русь,
Як любиш добре пиво, —
Я ж не люблю її, як жнець
Не любить спеки в жниво.

Ти, брате, любиш Русь
За те, що гарно вбрана, —
Я ж не люблю її, як раб
Не любить свого пана...

Ти любиш в ній князів,
Гетьмання, панування, —
Мене ж болить її
Відвічнее страждання.

Ти любиш Русь, — за те
Тобі і честь і шана, —
У мене ж тая Русь —
Кривава в серці рана.

Ти, брате, любиш Русь,
Як дім, воли, корови, —
Я ж не люблю її
З надмірної любови...

Третій тяжкий епізод у тогочасному житті Франка, — це його розрив з польськими радикальними та соціялістичними кругами, що стався р. 1897 (коли польське громадянство готувалося до обходу столітніх роковин Міцкевича), внаслідок опублікування в німецькім часописі статті „Der Dichter des Verrates". Психологічно не важко зрозуміти, чому думка Франка спинилася на поетизаціях зради: от уже кілька років, як йому закидувано „запроданство" полякам і, як він сам, відбиваючись від нападів, писав, що не може поважати народу, що дав з себе стільки зрадницького, ренеґатського наплоду. Серед Міцкевичевих персонажів його увагу привернув героїчний зрадник Конрад Валленрод; потім мотив зради (і її прославлення) він знайшов в інших творах, — і всі ці спостереження привели його до висновку: „Смутні, певно, були часи, коли великий поет ступав на такий фальшивий, облудний шлях, як величання зради, і смутну, мабуть, долю матиме нарід, що вважає такого поета за найбільшого свого національного героя без жадних застережень і його творами живить молодь". Ці єретичні думки про Міцкевича, які спали на думку Фран-

[1] Бідолаха.

кові вперше за часів гімназіяльних і які він знайшов потім у Брандеса,— спричинилися до величезного обурення в польській пресі. „Kurjer Lwowski", що в його редакції Франко відпрацював 10 років, виключив його з складу своїх співробітників, а по вулицях Львова розліплено плякати, де красувалося: Precz z Frankiem! Оскільки глибоко „Поет зради" зачепив польське громадянство, можна бачити хоч би з того, що навіть мирні польські учені, професори російських університетів, кілька років потім, не могли спокійно згадати Франкове найменння на сторінках *академічних* видань.

Не треба мати живої уяви, щоб ясно представити собі, яке враження повинні були такі епізоди справити на Франка, вразливого, чуткого і хворобливого. А надто як додати до цього, що переживати їх доводилося поетові в умовах надзвичайної матеріяльної скрути. Гонорар, який брав він в „Курієрі Львовскім" та в „Зорі", ледве давав йому змогу провадити півголодне існування... Розповідаючи Драгоманову про одно з своїх численних непорозумінь з Франком, Павлик говорить, що їм трудно взяти якийсь рівніший тон, бо у нього розбиті надмірною роботою нерви, а над Франком і його сім'єю висить *жебрача бідність*. До цього рано прилучилася хороблива незрівноваженість дружини, що інколи давала привід думати про захитану її психіку... Не дивно, що сили поета надломлювалися і в його творах починали звучати розпачливі тони.

Зародки цих настроїв зустрічаються ще в збірнику „З вершин і низин". Пам'ятаєте в „Нічних Думах":

Ночі безмірнії, ночі безсоннії, —
Горе моє!
Мозок наляжуть думки невгомоннії,
В серці грижа, мов павук той, безсоннії
Сіті снує!

Або сидить поет перед грубою, дивиться, як криється попелом червоний жар („попеліє червоная грань") і йому здається, що той жар і попіл символізують його душу, її пориви і її пригасання в життьовій скруті:

І коли ж то той жар догорить,
Що ятриться у серці мені?
І чи скоро то горе згасить
В моїм мізку думки вогняні?..

Я боротись за правду готов,
Рад за волю пролить свою кров,
Та з собою самим у війні
Не простояти довго мені.

Натомленому життьовою метушнею, так солодко звучить йому „Пісня геніїв ночі": В нас „Забуття, покій і тьма, — Засни! Засни! засни!"

Ці настрої ведуть до того, що Франко починає думати про тих, хто не устояв в життьовій боротьбі, про людей, що дійшли межі в своїх уступках, про зрадників і ренегатів, — як про своїх двійників. Своє внутрішнє роздвоєння він об'єктивує в низці нав'язливих, настирливих видінь, уперто повертаючись до них на протязі п'ятнадцяти років. Таких видінь, „таких психологічних", сказати б, „автобіографій", як говорить акад. Єфремов,[1] маємо три: „Поєдинок", зимова казка (Зоря, 1883), „Поєдинок", віршована фантазія („З вершин і низин" 1883) і „Похорон", поема („Поеми", 1899).

В „Поєдинку" перед нами картина бою. — В ряді борців, що йдуть проти бунтівників, проти тих, що

розірвать на части
Хотіли всі порфіри і корони
З престолів у печі огонь накласти, —

в лаві оборонців „законної власті" з повним, здається, переконанням б'ється і Мирон, тобто сам Франко (Мирон — його улюблений псевдонім, Мироном він називав себе в автобіографічних дитячих оповіданнях, Мироном підписувався навіть під науковими статтями). Але коли в екстазі боротьби він хоче крикнути: „Смерть бунтарям!" — власні слова вражають його безмірною брехнею: його серце, його сумління — не з прихильниками „законної власті". І в ту ж хвилину з пожежі виходить проти нього бунтар, з такою ж рушницею, риса в рису похожий на нього. І він — не привид, навпаки, він Мирон справжній, бо, як каже він,

Лиш на тирана в обороні жертви
На кривду в обороні правди, — стане
Правдивий Мирон, — не злякаєсь смерти...

Мирон стріляє в свого двійника, але з ним трапляється те саме, що з героєм Уайльда: ніж, скерований в полотно портрета, оказується в серці Доріяна Грея...

Він стрілив, я між трупи повалився.

В „Похороні" тема та сама, але розвинена докладніше, багатше забарвлена чуттям. Викінчена десь коло 1898 р., вона в'яжеться з статтею Франковою про Міцкевича так само, як його „Поклони" („Ти, брате, любиш Русь" і інш.), відбивають його суперечку з своїми. А. Крушельницький в своїй книзі, коментуючи поему, зіставляє зраду Міцкевичевого Конрада, що зраджує народ чужий, який його усиновив, адоптував, щоб визволити свій, — з відступництвом Мирона у „Похороні"' (знов той же Мирон!), що, відступаючись від

[1] Єфремов С. Співець боротьби і контрастів, 186.

свого народу в рішучу хвилину і тим прирікаючи його на загин, хоче прищепити йому нову силу — *ідеал*. В промові своїй на бенкеті він заявляє: Я боявся побіди свого народу.

Я бачив, що ті лицарі завзяті,
Що йшли в огонь і бились, мов орли,
В душі своїй були і темні й підлі,
Такі ж раби, як і вперед були.

Їхня перемога була б перемогою плебейства, брутальних сил і нетями.

І я зломав той знаряд непридалий,
Спокусу дешевих побід відверг,
Бо краща від плебейської побіди
Для них була геройська смерть тепер...

Тепер вони погибли, як герої,
І мученицький прийняли вінець.
Їх смерть життя розбудить у народі,
Це початок борні, а не кінець.

Тепер народ в них має жертви взір
І ненастайний до посвят підпал;
Їх смерть будущі роди переродить,
Вщепить безсмертну силу — ідеал.

„Про етичну висоту сеї і тої зради, — веде далі Крушельницький, — спорити немає потреби! Та ось поет, осудивши ту, осуджує не менш рішучо сю!"

Справді, відмінність від Міцкевичевого трактування зради — величезна. Там — у „Конраді Валленроді" — зрадник виступає перед нами, як *варіянт героя*, тут він змальований, як найновіше уособлення *„великого грішника"*. В коротенькій прозовій передмові до поеми Франко говорить, що його привабила ситуація: „великий грішник навертається на правдивий шлях візією свого власного похорону". „На цій старій основі" він і спробував „виткати нові взірці". Він пересадив її (ситуацію) „на світський ґрунт", хоч це „в значній мірі зроблено в оповіданні про Дон-Жуана", і змодернізував героя леґенди, бо ж, очевидно, „наш час великих клясових і національних антагонізмів має значно одмінне поняття про великого грішника, ніж час Филипа II і Торквемади".

Похорон відкривається яскраво змальованою картиною врочистого бенкету:

Велика заля світлом вся залита.
Горять лямпи й рясні жірандолі,
І повінь іскор, наче стежка бита,
У дзеркалах великих ллється долі.

Шістсот обранців, вибране товариство переможців, сидить за столами. У всіх почуття радости й свободи: минув жах і труди, минула небезпека, — „Не зможе вже піднятись

і не схоче Грізна рука розбитого сусіда". На бенкеті серед переможців зрадник Мирон. Під бальову музику, за вечерею, машинально всміхаючись „щасливо чи сонливо", він раптом пригадує, як учора ще він ішов на чолі армії повстанців, що піднялась „на кривдників одвічних" — „своєю кров'ю всім купити долю". Ті, що сьогодні так пишно бенкетують, вчора тремтіли в сподіванні неминучої погибелі... І от до Мирона в палатку з'являється князь, наливає йому вуха отрутою, знаходить якесь укрите дупло в його душі — і Мирон передається ворогам: „Я зрадив люд закутий! Я зрадив месників і вибрав зло". Повстанське військо гине до одного чоловіка. — Тут музика затихає і починаються промови (до речі, з погляду культури віршу, це найслабше, що написав Франко): говорять Князь, Граф, Барон. Мирон сидить холодний, незворушний. Тільки промова старого рубаки-генерала, що признається в своїй пошані до Мирона-ворога і в своїм призирстві до Мирона-зрадника, хоч і політичного приятеля, і, замість пити за його здоров'я, кидає свій кубок на підлогу, — пробуджує його з забуття. Він підводиться і починає промову, де, не то з героїчною отвертістю, як гадає А. Крушельницький, з'ясовує мотиви своєї зради, не то в логічних вивертах думки пробує знайти будьяке оправдання для себе. Кінець промови, де він кидає в лице добірному товариству: „Ненавиджу всіх вас і бриджусь вами", і далі:

Ви, паразити з водянистим мізком,
Ви, неробучі загребущі руки,
Ви, у котрих з усіх прикмет звірячих
Лишились тільки хитрощі гадюки —

викликає гамір і крик цілої громади. До Мирона кидаються з шаблями; серед покликів чути: „Мовчать! Розсічемо! Проч з ним!" (Пригадаймо „Precz z Frankiem" — на львівських плякатах 1897 р.)... В тій хвилі раптом б'є дванадцята година. Стіни палацу починають хвилювати, як полотно; світло міниться: синє-фіолетове-зелене; люди починають просвічувати, як привиди, — і Мирон виходить в ясну місячну ніч... Чисте небо. Фіолетове місячне сяйво. Довга вулиця, одною стороною затоплена в тіні; фаланги скляних осяяних вікон, і далекі десь на погляд дзвони. Надходить похорон. Криваві мундири піхоти; чорні від диму гармати, заломані руки жінок і при тому — найменшого звука:

Наче мла пливе лугами, мов ріка з глибоких плес... З натовпом вкочується Мирон у кладовиську браму, і з промови над гробом дізнається, що той мрець — він, Мирон, — і впав він мертвий сьогодні опівночі від зрадника, і убитий він не мечем, а „словом, що пихою злою диха"... Всі підходять для останнього прощання, і коли до трупа наближається

Мирон-глядач, все лице мертвого наливається кров'ю. По цьому в нім пізнають зрадника (пригадаймо, як у Гоголя в „Страшной Мести" з наближенням „великого грішника" у святого анахорета літери в книзі виповняються кров'ю) і кидають до ями убійника разом з убитим. Майстерно переданим вражінням від грудок землі, що сиплються на віко домовини, закінчується поема.

По поемі — епілог. Франко відкриває джерело настроїв і рефлексій, з якого попливли всі візії поеми. Місячної ночі поет сидів коло вікна, і гіркі думи, важкі питання насувалися йому:

Чи вірна наша, чи хибна дорога?...
І чом у нас відступників так много,
І чом для них відступство не страшне?
Чом рідний стяг не тягне їх до свого?
Чом працювать на рідній ниві — стид,
Але не стид у наймах у чужого?
І чом один на рідній ниві вид:
Безладдя, зависть і пиха пустая,
І служба ворогу?..

В відповідь на ці питання місяць навіяв „страхіття й дивогляди" старої леґенди:

Що ж діять! Всі ми в царстві мар,
Усі ми плем'я сонне і боляще,
І маловірне...

Прийміть цей дар! Крім дум моїх важких,
Крім болю серця й сумніву й розпуки,
Усе в нім байка, рої мрій палких.

Ті битви і побіди й люті муки,
І кров і блиск, що тьмив у мене очі,
І речі ті, і духи ті, і думи —

Усе те чари місячної ночі.

Інтимна лірика тих часів тільки поглиблює ці жалібні трени громадянина: „Усі ми плем'я сонне і боляще". Герой ліричної поеми „Зів'яле листя" — „чоловік слабої волі та буйної фантазії, з глибоким чуттям та мало спосібний для практичного життя", — таким бачить Франко власне обличчя в дзеркалі тогочасної своєї лірики. Його alter ego — „кайданник", що волочить за собою власне горе, натруджений віл, що ледве дотягає до краю доручений йому плуг. І єдина мрія вирватись „із тиску Сансари в Нірвани спокій".

Мало чим ясніші обрії мають „Дні журби". Тут Франко бачить себе наймитом, прикутим до життьової тачки, яку має тягти, неспроможний розірвати ярмо, до темної могили.

Мені не жаль життя, бо що воно давало?
Куди не кинь, усюди браки й діри.
Робив без віддиху, а зроблено так мало,
І інших загрівав, та при кінці не стало
У власнім серці запалу, ні віри.

Така глибина Франкового самозаперечення, його „низини", його падіння з „вершин" „каменярського" героїзму.

4.

Але то було (скажемо з Міцкевичем) „przesilenie nocy w noc najdłuższą i najciemniejszą" — перемога над смутком і розпачем у годину найтяжчого, найзахмаренішого смутку. Початки якогось світлого одужання мерехтять нам в поетичних настроях циклу „В плен-ері" („Із днів журби"): сонце золотить останні нитки відшумілого дощу.

По коверці пурпуровім
Із таємних сходу брам
Виїжджа на небо сонце,
Наче входить цар у храм.

І в моє вікно зирнуло
І сполошило стару,
Невідступну, невмолиму
Посидільницю журу...

Людина будиться зі сну, і найтемніші, найжахливіші марища ночі щезають. Ранок виповняє душу бадьорістю:

Я ще молодий! Ще сила
Є в руках і у душі.
Ще поборемося, доле!
Ну, попробуй, задуши!

Я ще не старий! Не згинув
Ще для мене жизні зміст,
Хоч журба, хоч горе тисне, —
Ні, я ще не песиміст!

Те саме почуття визволення й одужання пробивається в дидактичних циклах „Мого Ізмарагду", і особливо в передмові до збірки:

Поет давно бажав подати... сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій..., котрих теми черпані з різних джерел домашніх і чужих, східних і західних та котрі проте в'язались би в одну органічну цілість не якоюсь тенденцією..., а тільки спільним діяпазоном морального чуття й темпераменту, через який пройшли, поки вилилися в ту форму.

Йому давно хотілося написати таку книжку, та тільки в останній час тяжка слабість, що зробила поета на пару місяців неспосібним до іншої праці, дала йому змогу по-

написувати найбільшу частину того, що надруковано в збірці „Мій Ізмарагд".

В хворобі чоловік потребує, щоб з ним обходилися м'яко, лагідно, та й сам робиться м'яким та лагідним та толерантним.

А тобі, любий брате чи люба сестро, що читатимеш отсі рядки, не „мудрствуя лукаво", бажаю того душевного спокою, того м'якого, ніжного, щирого настрою, який знаходив я, складаючи серед болю й гризоти оті прості, часто скорбні, іноді може сухо навчаючі та моралізаторські вірші.

Всі ці настрої щораз міцніють, в міру того, як втихомирюється навколо самого Франка галас і гук боротьби. З кінцем 1897 р., коли Франко, викинутий з польських часописів, стояв на порозі нової „жебрачої бідности", — при Львівському Науковому Товаристві закладається журнал „типа европейських revue", „Літературно-Науковий Вістник", і поет відразу входить до складу редакційної колегії журналу. Для Літературно-Наукового Вістника" першого десятиліття Франко більш, ніж головний співробітник, більш ніж редактор, — він жива душа журналу. В якій мірі можна погодитися з твердженням М. Євшана,[1] що заснування ЛНВ було якоюсь ерою в літературному житті Галичини, то річ інша; але що Франкові випала роля мало не єдиного критика і порадника молодих літературних сил, — це правда. І що він зумів визволитися з-під влади старих мистецьких поглядів, з-під ферули засвоєної в молоді роки натуралістичної доктрини, що він знайшов в собі великий поклад толерантности і співчуття для молодих, — це також правда. Його віршова суперечка з Вороним, видрукована на сторінках альманаху „З-над хмар і з долин" (Одеса, 1903), скоріше подібна до дружнього листування, як до літературної полеміки непримирених супротивників. „Оскільки ж він пішов уперед в своїх теоретичних поглядах на справи літератури і мистецтва — доказують його статті „Із секретів поетичної творчости" (ЛНВ, 1898).

Змінялася потроху і його мистецька практика. В обсягу поезії в ньому виразно позначився потяг від віршованої повісти („Панські жарти"), до поеми на вселюдську тему; в обсягу прози — від натуралістично-протоколярного оповідання, іноді зафарбованого публіцистикою, до оповідання психологічного, не чужого деяких рис імпресіоністичної манери. В його ліриці тих часів (900-х рр.) все міцніють ноти філософічної задуми, ясности й мудрости — і не тільки мудрости запозиченої, відсвічуваної, як у „Моєму Ізмарагді", але й власної, виношеної під серцем, породже-

1 М. Євшан. Іван Франко. ЛНВ, 1913, IX, стор. 284.

ної життьовим досвідом. Мудрости, що розуміє своє місце в житті і тому не претендує на берло і команду. Перед широким, розмаїтим і неохопним життям поет і мудрець — semper tirones, завжди учні, завжди новаки. І через те „в пиру життя" вони повинні стояти скромно і вибачливо, прощаючи людському безголов'ю і несучи громаді листки своєї чарівної „книги Кааф":

Якби ти знав, як много важить слово,
Одно сердечне теплеє слівце!
Глибокі рани серця як чудово
Вигоює, якби ти знав оце, —
Ти певно б поуз болю і розпуки,
Заціпивши уста, безмовно не минав,
Ти сіяв би слова потіхи і принуки,
Мов теплий дощ на спраглі ниви й луки, —
Якби ти знав!

Каменярські настрої „Вершин і низин", їх сувора й молода простолінійність, що ставить перед людиною вимогу героїчної служби громаді до самовіддання і до саможертви, пройшовши в добу „Зів'ялого Листя" і „Днів Журби" жорстоку школу життьову, етапи щемлячого болю людини, що падає під ярмом прийнятих на себе обов'язків, — „Semper tiro" достоюється нарешті в сосудах гуманности і філософічного спокою. От перший ряд, в який легко розкладається поетичний розвиток Франка.

Він не єдиний. Франко інтересний, в якому б розрізі, в якому б перекрої ми б не взяли його поезію. М. Євшан дав українській критиці кілька цікавих сторінок, взявши собі за вихідну точку спостережень боротьбу в поеті громадянина й людини. „Коли ми перейдемо — пише він — до розгляду поезій Франка, як прояву індивідуальности, одиниці в строгому значенні того слова, — мусимо завважити над нею страшний фаталізм епохи". Це була доба, коли й український поет ладен був повторяти: „Поетом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан". Відбиваючи життя епохи, аналізуючи його, коментуючи, поет-громадянин забув про себе самого. Так — „для ідеї служення мистецтва громадянству Франко готовий убити свій внутрішний світ", притлумити все багатство свого чуття; коли ж його настрої все таки вибиваються наверх, він немов стидається їх, шукає їм виправдання з погляду громадського добра. Як для Кирила в „Дорозі" Коцюбинського, пісня для нього була „те, що кличе до боротьби"; інколи вона допускалася як розривка під час короткого відпочинку, — але в тому і в другому разі вона виключала культуру і плекання. Такі відносини межи „суспільним і приватним чоловіком" у Франка в добу його першої книжки поезій. В добу „Зів'ялого листя" бачимо перші кроки ін-

тимного лірика, що „вступає на свою дорогу", „здобувається на щирі, глибокі, з душі добуті тони". Нарешті третя пора — пора Мойсея і „Semper tiro", коли „попри соціяльні мотиви поет не боїться висловлювати в поезії самого себе і йде в тім напрямі щораз далі". І все таки, не вважаючи на всю цю повільну емансипацію поета від громадянина, — скільки невиспіваних співів, несформулованих дум! От він сидить холодної зимової ночі; перо випадає з пальців і розум „відмовляє послуху", — в „душі глибока павза". І враз — якісь зойки:

Чи втопленики з болотнóго дна
Встають і з хвиль вонючих простягають
Опухлії зеленуваті руки?

і якийсь голос, кволий і слабий, не так голос, як „тінь голосу", зітхання „чутне лиш серцю" долітає до нього:

Тату! Тату! Тату!
Це ми, твої невродженії діти,
Це ми, твої невиспівані співи,
Перед часóм утоплені в багнюці.

Можна знайти ще трохи даних, щоб поглибити цей образ Франкового роздвоєння між несвідомим потягом, що кличе його вбік „естетизму", вбік повного виявлення його творчої індивідуальности — і програмовим його панцирем, що лиш поволі спадаючи, дає йому змогу свобідно рухатись... Але на цім ми спинимось і перейдемо до твору, в якім добачають звичайно синтезу цілої творчости поетової, до поеми „Мойсей".

Лірична основа поеми, напоєність її автобіографічним елементом читач сприйняв давно і має нахил скоріше збільшувати, як зменшувати міру цієї автобіографічности. Чимало прислужився цьому р. 1913, коли, з приводу сорокліття ювілею Франкового, кожна стаття застосовувала до ювілята тиради з „Мойсея":

Я ж весь вік свій, весь труд тобі дав
У незломнім завзяттю, —
Підеш ти у мандрівку століть
З мого духа печаттю.

і т. і. Не треба бути чутливою снастю (антеною), щоб спіймати в поемі широке ліричне хвилювання автора. Але навряд чи ми збільшимо мистецьку силу „Мойсея", коли розшифруємо його, як алеґорію, ототожнивши пророка з Франком, Датана і Авірона з людьми його покоління, що були його супротивниками, а „Єгошую, князя конюхів" (Ісуса Навина) — з молодою ґенерацією, що виростала на ґрунті Франкового набутку, признавши його за основу *свого розвитку*. В „Мойсеї" нас цікавить не так тема (герой і юрба,

Мойсей і старозаповітний Ізраель, Франко і галицька інтеліґенція), як спроба поетова підвести підсумки своїй творчості, сказати своє останнє слово, вкоронувати своє життьове мандрівництво. Отже — ліквідація Азазеля, духа сумніву й зневіри.

„Мойсей" у суті повторює триступінний розвиток Франкової творчости: від героїзму „Каменярів", через ліричні жалощі й боління („Зів'яле листя", „Із днів журби") до мудрої резолютивної зрівноваженості „Semper tiro". В ньому ми виразно бачимо своєрідні лірично-епічні відслонення (як бувають відслонення геологічні) Франкового духа. Початок пророцької служби Мойсея, його молодечий запал показані поемою в дуже далекій перспективі. Ми дізнаємося тільки, що колись старий, нині пророк,

Із неволі в Міцра́їм свій люд
Вивдав він, наче буря,
І на волю спровадив рабів
Із тіснин передмур'я.

Але самі ми бачимо Мойсея в його „Днях журби" — на межі заповіданого краю, в кінці великої мандрівки, на порозі повної втрати впливу і значення серед свого народу. Межи Мойсеєм і новим поколінням, що дозріло уже в пустині, нема взаємного розуміння:

Ті слова про обіцяний край —
Це для слуху їх казка:
М'ясо стад їх і масло і сир —
От найвищая ласка.

Мойсей вступає в боротьбу з цією „психологічною реакцією", що проймає вже цілий народ, і не перемігши її, рушає до заповідного краю сам:

Так бажалось там з вами входить
Серед трубного грому,
Та смирив мене Бог, і ввійти
Доведеться самому.

Але, лишившися на самоті, серед німої пустині, пророк почуває, як в ньому прокидається сумнів, як йому насуваються ті, сформульовані в „Похороні" питання: „Чи вірна наша, чи хибна́ дорога?" Йому починає здаватись, що в таких мізерних вислідах визвольного змагання народу винен *він*, провідник. Чи не було в його закликах більш еґоїзму владаря, аніж самопосвяти і жертви для інших? Чи не було примарою його „покликання", і чи не горів огонь Хорівський тільки в шалених поривах його серця? А коли Дух Сумніву розгортає перед ним завіси простору й часу, коли перед ним розгортається Палестина, тісна і вбога:

Ні шляхів тут широких нема,
Ні до моря проходу, —
Де ж тут жить, розвиватись, рости
І множитись народу?

коли перед ним розкривається майбутнє племени, знов позбавленого свого краю й держави, Мойсей падає в зневір'ї: „Одурив нас Єгова!"

І почувся тут демонський сміх,
Як луна його слова.

І тоді гремить грім, насувається розривана блискавицями тьма, виють вітри, спадають зливи, — і в „теплім леготі", що в одсвіжене нагірнє повітря приносить з долин запах „теребінт і мігдалю", чує Мойсей „для вуха тихий, але сили повний" голос Єгови. Царство духа, духової творчости перед його народом. Страшна і кривава історія, здобутий і втрачений Край, то буде лише „спомин і сон, невгасаюча туга", стимул шукань, що зроблять його люд власником великих духових цінностей. Новий крок на цьому шляху зроблять нові покоління; Мойсей же має вмерти на порозі обіцяного краю — „на взірець і для жаху"

Всім, що рвуться весь вік до мети
І вмирають на шляху...

Настає ранок. Будиться із сну табір. Мойсея нема. Але якась невимовна туга ходить табором:

Сипле квіти й листки, що давно
Вже зів'яли й пожовкли,
Підіймає в душі голоси,
Що давно вже замовкли.

І строга закономірність історії тягне нові покоління на неминучий шлях, — в „те, що статися мусить".

„Пролог" до „Мойсея" тільки підкреслює, зафіксовує цей ліричний стрижень поеми. Покоління підіймаються і падають, провідники спиняються на роздоріжжях, помиляються, гинуть у сумнівах, але маси ідуть своєю незмінною, неминучою стежкою до кращої, все таки, будучини. — Такий висновок з поеми, так само як „Похорон", поеми сумніву, але сумніву подоланого, переможеного, і не даром Франко називає „Мойсея" — „співом повним віри", „хоч гірким, та вільним", злитим слізьми, завдатком будучини. Це справді „весільний дар" генієві українського народу.

Що в „Мойсеї" ми маємо справді героїчне звінчання життьового діла Франкового, його поетичний *подвиг*, це ми відчуваємо відразу, коли спробуємо зіставити цю поему хоча б з Олесевим етюдом „По дорозі в Казку". В Олеся провідник теж гине по дорозі до заповідної мети, але ма-

си — виведений було на стежку натовп, „юрба", „люди, подібні до малп" — з гуканням і свистом повертають назад, зникають в найглибших нетрях лісу. *Він*, герой, кличе їх, пробує навернути, але посланець з Казки перебиває його гіркою реплікою: „Твого вже голосу ніхто почуть не може".

Франко мав рацію, коли писав, що він „ще не песиміст". І хоч який трудний шлях життьовий йому випав, але в кінцевім акорді його творчости не чути цього жалібного деренчання ослабленої струни: навпаки, останні розділи „Мойсея" повні тупотом копит і звуками сурем — музикою перемоги...

В цім героїчнім напруженні, в цій перемозі над скорбним і маловірним духом, над життьовими обставинами і добою — і полягає та *величність* Франка; в якій тепер не сумнівається, здається, ніхто і яка не дозволить, хоч як би змінились умови нашого життя, забути його, як поета.

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

1.

Влітку 1928 року п'ятнадцять літ минуло з дня смерти Лесі Українки, вийшло вже кілька присвячених їй біографічних та критичних робіт, — але все ще не втратила свого значення і по-давньому слушною зостається та загальна характеристика її творчости, яку зложив М. С. Грушевський на жалібних зборах Київського Наукового Товариства, восени 1913 р., — прекрасний вінок на труну поетки від керівника журналу, де містилися її твори, і захопленого її читача. „Леся Українка", говорив проф. М. Грушевський, „почала рано"; „перші 10—15 літ поставили її в передні ряди сучасної поезії"; останнє ж п'ятиріччя її творчости — усе було, немов „якийсь титанічний хід по велетенських уступах, не рушених людською ногою, де кожний крок, кожний твір означав нову стадію, відкривав перед очима громадянства нашого все нові перспективи мислі, все нові обрії образів". „Глибоко національна в своїй основі, всім змістом своїм зв'язана нерозривно з життям свого народу, з переживаннями нашої людини в теперішню добу, ця творчість переводила їх на ґрунт вічних вселюдських змагань, уясняла в їх світлі й зв'язувала з одвічними переживаннями людськости. Наше громадянство не встигало йти за цим захоплюючим, бурним потоком натхнення, цією блискучою панорамою образів, що розверталася перед ним; цей високий рівень ідей, на який вела творчість покійної, був незвичайний для його ширших кругів... Смерть перервала цю путь у вселюдські простори". — От в основнім контурі майже все, що можна і треба сказати про творчість і літературну долю Лесі Українки. Ціла низка контрастів тут мимоволі набігає на очі. Перед нами людина, що самим своїм народженням поставлена була в осередку українського життя, але ввесь свій вік мусіла перебути поза межами краю, по закордонних курортах, живучи життям „оранжерійної рослини". Думкою прив'язана до свого гро-

мадянства, його радощів і болів, вона мусіла торкатися їх „в загальному вигляді", переносячи їх на ґрунт далеких країн і пережитих епох. „Поетка незвиклого у нас темпераменту, — захоплювала читача далеко менше, ніж численні dii minores літератури" і скаржилась часом на „мовчання в печаті", потішаючи себе тільки тим, що „поділяє цей фатум з Шевченком". Письменниця, що служення громаді готова була перетворити на подвиг, на безнастанне горіння, — обертала часто зброю проти громадянства, „проти „юрби", прославляючи героїв, що ставали на прю з ними —

Мене дух божий знайде сам в пустині,
А вам ще довга путь лежить до нього...

Пригляньмося ж ближче до цієї низки контрастів, починаючи з відомих опублікованих досі життєписних даних.

2.

Леся Українка народилася 13 лютого 1871 року в сім'ї, що на той час (70—80 рр.), разом з кількома іншими, становила ядро нечисленного ще українського свідомого громадянства. Її батько, Петро Антонович Косач — університетський товариш Драгоманова, працівник по недільних школах 60-х рр. і член старої громади, нераз згадуваний у літописах останньої. Людина широко освічена, тверезa, з перевагою скептичних настроїв, з добрим знанням місцевих урядових сфер, він був майстром іронії та сарказму, а його фрази, стислі характеристики та окремі словечка часто повторялися в українських колах („Старий Косач казав..." і т. д.). Українською мовою він не розмовляв: для того він був занадто чернігівець, з Мглинського повіту, і — причетний до українських культурно-громадських інтересів, — до смерти зберіг сліди характерної говірки свого кутка.[1] Мати Лесі Українки — Ольга Петрівна, рідна сестра Драгоманова, ширше знана під псевдонімом Олени Пчілки, одна з найхарактерніших фігур українського життя, громадського й літературного, в довоєнну добу. З неослабною енергією, з 70-х рр. почавши і до смутної пам'яті літа 1914 р., служила вона українському письменству: перекладала повісті Гоголя, видавала двотижневик „Рідний Край" і при ньому журнал для дітей „Молоду Україну", підіймала бої за чистоту літературної мови, відкривала й підтримувала „молоді таланти", — досить сказати, що дехто з пізніших панфутуристів дебютував на старосвітськи-затишних сторінках „Рідного Краю"... У власній сім'ї виховання

1 Пор. М. Драй-Хмара „Леся Українка, життя і творчість", стор. 6—7. Характеристика А. В. Музички (Леся Українка, її життя, діяльність і поетична творчість, стор. 1—2) видається нам трохи довільною. Догадка, що в „Руфіні і Прісціллі" „відбивається, мабуть, не одна рисочка батька й матері" (а саме їх ніби антаґонізм національний), на нашу думку, навряд чи може бути уґрунтована.

дітей О. П. взяла до своїх рук і, всупереч звичаям великої більшости тогочасних „українофільських" родин, повела його цілком по-українському. Л. М. Старицька-Черняхівська згадує, що Михайло й Леся, двоє старших дітей у подружжя Косачів, з підлітства вирізнялися з-помежи всіх товаришів убранням і, особливо, мовою. „Говорили і ми по-українському", — додає до цього авторка, — „але то була якась мішанина української мови з російщиною, що затопляла нас у гімназії. Леся ж і Михайло розмовляли добірною мовою, бо вони і вчилися на ній". Під впливом матері в великій мірі сформувалася і літературна мова Л. Українки: із школи О. Пчілки вона винесла цю уважність до народної фразеології й синтакси, ці не зовсім звичайні для наших поетів лексичні скарби, це стремління обходитися ресурсами народного словника, тільки полегшуючи, окриляючи його конкретність, цей такт і обережність в уживанні новотворів.

Не меншим від материного був вплив дядька — М. П. Драгоманова. Цей вплив не був безпосередній: Лесі Українці було десь коло п'яти років, коли Драгоманів мусів вибиратися за кордон. Але родинні перекази та спогади, ознайомлення з книжками та раннє листування, що почалося межи дядьком і небогою ще в 80-х роках, мусіли значно його оживити й поглибити. Перший з опублікованих досі листів Драгоманова до Лесі Українки має на собі дату 24 грудня 1890 року, але його тон та інформаційні, так мовити б, деталі виразно показують, що обидва кореспонденти давно вже „обізнані з собою" і досить докладно знайомі з обставинами, в яких їхнє життя протікає, та тими думками, які кожного з них даної хвилини цікавлять. Драгоманів, як завжди, ясний, тверезий і точний, свобідний від усякого професорсько-навчального тону („magister dixit"), — пише до Лесі про галицькі відносини громадські і „галицьку політику викрутасів", сповіщає її про свої наукові, науково-популяризаторські та публіцистичні пляни, нападається на тодішню українську літературу („читаєш молодих літераторів наших і не можеш собі уявити, де вони вчаться"), рекомендує нові книжки з історії культури, просить перекладів з біблії, а то й новочасних поетів, — щоб іноді закінчити добродушним якимсь жартом, гострим слівцем, цитатою або спогадом: „Домову дітвору поцілуй за дядька, котрий мусить бути для неї мітом, бо я й тебе реально можу вообразити тільки, як ти сидиш на яблуні та говориш: а я на дереві. А ти, бач, уже на Пегасі".

Кількалітнє листування завершилося давно вимріяним побаченням кореспондентів у Софії на початку 1895 року. „Тяжка хвороба вже тоді держала батька в немилосердних кігтях своїх" — спогадує Л. М. Шишманова-Драгоманова —

„і довгі години мусів він лежати на своєму скромнісінькому ліжку, проти поличь з книжками, які перенесли в його спальню з великої бібліотеки", — а Леся Українка коло нього ввесь час вчилася. „Вчилася пильно, як студентка, працюючи над тими речами, які їй указував дядько" (Старицька-Черняхівська), — і „багацько часу просиділа коло його ліжка, ловлячи останні відгуки його палкої душі".[1] Останні, — бо 8 червня 1895 р. Драгоманова не стало, і Л. Українка мала з сумного обов'язку повідомляти про те своїх рідних: її лист до батька, уривчастий, без дати, писаний у великому зрушенні душевному, вміщено останнім у серії, видрукованій на сторінках „Червоного Шляху" (1923, ч. 4—5).

Тепер кілька слів про характер Драгоманівського впливу на Лесю Українку. Л. М. Шишманова зазначає коротко, що підчас свого перебування в Болгарії Леся була „духовною дочкою" Драгоманова, і далі двома-трьома натяками дає відчути, що може через ці зв'язки з духовним батьком і була з неї людина, розумові обрії якої включали все культурне життя Західної Европи. Л. М. Старицька-Черняхівська пише трохи ширше й докладніше: „...пробування у М. П. Драгоманова ще зміцнило Лесину освіту і поширило її світогляд. Взагалі вже й у ті молоді роки Леся була глибоко освіченою й щиро інтеліґентною людиною. Та недовго користувалася Леся порадами й вказівками свого дядька. Смерть його тяжко вразила Лесю і лишила глибокий карбіж на її серці. Все життя своє Леся заховувала щиру любов і велику пошану до свого дядька і лишалася вірною заступницею його ідей". Все це, розуміється, цілком справедливо, але потребує, на мій погляд, одного маленького доповнення: в якому саме розумінні Л. Українка лишилася „вірною заступницею" Драгоманівської мисли. Бо ж серед усіх тих людей, що перейшли в історії громадського нашого життя, як учні Драгоманова, ясно відрізнюються два одмінні типи. Одні, як Павлик, цілком зосталися в полоні його яскравої індивідуальности, своїх власних стежок не прокидали, а якщо й різняться між собою, то тільки характером і мірою своєї участи в Драгоманівськім культі. Другі, як Франко, засвоїли собі тільки зерно Драгоманівської науки, але зростили його по-своєму, зазнавши інших повівів та впливів, і плід дали свій власний, перейшовши в історію з власними, часом різко окресленими обличчями. І хіба не характерно, що Павлик, вірний васал учителевої пам'яті, самовідданий видавець його творів та листування, нераз закидав Франкові відступництво і зраду, а Франко відповідаючи, раз-у-раз дивувався, як Павлик умудрився

[1] Л. М. Шишманова-Драгоманова. Леся Українка (лист з Софії). „Рада", 1913, ч. 253.

нічого поза Драгомановим не побачити. Леся Українка скоріше належала до другого гурту драгоманівців. Зобов'язана дядькові багатьма поглядами, багатьма розумовими своїми інтересами, завжди підтримуючи в собі культ його думки, — вона здобулася проте на певну розумову самостійність і сама зробила з його науки всі потрібні їй висновки (пригадаймо в листі Драгоманова з 24 грудня 90 р.: „я думав, що наші заведуть европейський соціялізм у себе, а „Друг" Павлика ускочив у „Что делать?" і російське „отщепенство"),— ці висновки, послідовно розвинені, і привели її від народницького радикалізму до першого українського соціял-демократичного групування (в кінці 90-х рр.), зробили її співробітницею російського марксівського журналу „Жизнь", а пізніше дали змогу редакції „Дзвону" вважати її своїм однодумцем.[1] Про сліди Драгоманівського впливу в творчості Л. Українки, її темах та мотивах, я говоритиму ще в іншому місці і в іншій послідовності.

А тепер вернімося трохи назад, до дитячих років та підлітства поетки, в сферу найбільшого впливу матері, з далеким і покищо невиразно окресленим образом дядька... Перед нами мальовнича Волинь, тихий, провінціяльний Звягель, де Косач батько був одним з найбільших повітових нотаблів (голова з'їзду мирових посередників); річка Случ і „гарний великий дім з величезним садом" — обстанова, яку згадував часом Драгоманів і яка надовго залишилася в пам'яті у його дочки, Шишманової („Ще й досі вухо моє чує особливе гавкання гончих собак дядька Косача"). „Повна ніжної краси Волинська природа, Волинське Полісся, що так феєрично ожило потім у „Лісовій пісні"; пильне й уважне читання, наслідком чого всі дитячі забави молодих Косачів набирають літературного характеру: грали в „Іліяду" та „Одиссею" або удавали різні сцени з лицарського життя. До цього треба долучити наїзди до Києва, підтримування зв'язків з українським життям, літературні інтереси й працю матері. Діти рано втягуються в настрої й життя дорослих. Ще підлітки, — вони вже знають про недержавні „плебейські" народи, про національні відродження, співчувають націям, що не витримали боротьби життьової, і в гарячій суперечці уміють часом знайти аргументи проти товаришів-

---

1 В характеристиці Лесиної ідеології, дослідники сильно розійшлись. Микола Куліш, автор передмови до книги Музички „Леся Українка" (ДВУ 1925) твердить, що, „бувши під великим впливом свого дядька... який у своїх поглядах хитався між марксизмом і анархізмом і за межі звичайного радикалізму не вийшов, Леся Українка до кінця життя свого з драгоманівщини не виросла". Натомість А. В. Музичка уважав Лесю Українку активним діячем „Укр. соц.-демократичної спілки" та членом літературної комісії її комітету (цит. твір, стор. 69—75). Проти Музички полемізує О. Гермайзе в своїх „Нарисах з історії революційного руху на Вкраїні", „Книгоспілка", 1926, стор. 44 дд., і особливо 280—282, примітка. Пор. також у Б. Якубського „Творчий шлях Лесі Українки", Твори, т. І, вид. 2, стор. L—LII.

росіян, вихованців російської школи.[1] З найзеленіших літ вони свідомі члени українського громадянства. А як найголовнішим виявом громадської активности є на той час письменницька праця, і мало не все довкола так чи інакше до неї причетне, то і в дітей рано позначаються літературні нахили. Перші вірші Лесі Українки написані, коли поетці було всього 12—13 років. Написала вона їх „під великим враженням: її тітку, сестру її батька, засилали на Сибір, — і ось перший вірш Лесин: „Ні волі, ні долі у мене нема — Лишилася тільки надія сама". Перші спроби початкуючої поетки знаходять гаряче підтримання з боку матері. Мріючи про дочку, як про видатну літератку українську, О. П. пильно стежить за кожним її кроком, виправляє їй мову, вирівнює ритм та синтаксу і сама посилає її твори до галицьких видань („Конвалія" і „Сафо" в „Зорі" за 1884 р.). Їй же належить і прибрання імени, яким ті перші друковані твори підписано. А як змінити його на справжнє в свій час не змінили,[2] то Лариса Петрівна Косач так і перейшла до історії української літератури під своїм раннім, дитячим псевдонімом Лесі Українки (Леся — зменшене ім'я, яким звали її в родинному крузі; Українка — територіяльна вказівка, цілком природна й доцільна в галицькому часописі).

Так уявляються нам обставини літературного дебюту Лесі. В них багато сприятливого для розвитку першорядного поетичного хисту й творчости, що має стати голосом ґрунту, має сформувати настрої і повести за собою кадри молодої інтеліґенції: приналежність до родини, талановитої й сильної духом, життя серед „волинського люду", в середовищі, де найближчою мала стати поетці українська мова, і перші роки духовного зросту — au courant всіх подій українського життя. Але як скоро все те потьмарилося упертою й жорстокою хворобою, що мучила Лесю все життя, аж поки не звела в домовину! Вже дитиною Леся Українка справляла враження хворобливе, тендітне, — „її маленькі ніжки", спогадує Л. М. Шишманова, „не поспівали всюди з нами, а в наших епічних забавах... вона завжди була Андромаха, втілення усіх доброчинів". Хвороба виявилася пізніше, на одинадцятому-дванадцятому році, і впала спочатку на руку; потім вона перейшла на ногу, і тим засудила Л. У. на нерухомість, на постійне ліжко, на відокремлене життя оподаль сім'ї і краю. Покищо трудно на підставі опублікованих досі даних, небагатьох і неповних, накидати докладну хронологічну канву до біографії, — але головніші її риси (те, на що можна одважитися тимчасом) виглядають так. Хвороба руки пішла на спад десь напри-

1 Л. М. Старицька-Черняхівська, „Хвилини життя Лесі Українки", ЛНВ. 1913, X, стор. 13.

2 Про те див. в листі до матері з дня 29 січня 1903 р. — „Червоний Шлях", 1923, кн. 6—7, стор. 190.

кінці 1890 р. Мабуть, в зв'язку з цим стоять і слова Драгоманова в листі 24. XII. 1890 р.: „Коли ти поправишся у Відні, ти для мене переложиш дещо і італьянського, з Кардуччі, котрого я тобі преподнесу". Початок 90-х рр. позначений частими наїздами до Києва, а з р. 1894 — постійним перебуванням у ньому. Рік 1895 мало не ввесь проведений у Болгарії, в Софії (до смерти Драгоманова), на селі, „поміж скелями високої Витоші (по смерті Драгоманова). Взимку 1895—96, 1896—97 рр. Леся Українка знов у Києві, при роботі в літературних гуртках, а потім в Літературно-артистичному товаристві, на той час заснованому. Літературна вечірка, упорядкована в товаристві з приводу століття українського письменства, де прочитано було знамените „У кожного люду, у кожній країні...", принесла Лесі один із її небагатьох авторських тріюмфів. На ці ж роки, перший-другий-третій після болгарської подорожі, припадає нове загострення туберкульозного процесу (в нозі). Знову — вимушене лежання в ліжку на той час, коли душа рвалася до активности, — настрої, що відбилися в поемі „Поет підчас облоги". Виїзди до Криму і особливо берлінська операція 1897 р. зліквідували цю стадію хвороби, хоча нога і нагадала про себе пізніше, через дванадцять років, підчас першого пробування в Єгипті. В листі до матері — з Гелюану з дня 11 квітня 1910 року читаємо: „До того обізвалася моя н о г а (sic!). Либонь там якийсь недоріза-ний бацил ще від Бергмана лишився... ja, das war etwas". В 1901 році нова низка мук. Тяжке горе, пережите цього року, знову захитало полагоджене, було, здоров'я. Туберкульоза перекинулася на легені. В легенях вона, на щастя, не розвинулася: перебування в Карпатах, у Буркуті (разом з Франком, що обізвався на один вірш Лесі своїм „На ріці вавилонській..."), та дві зими, пережиті в Сан-Ремо, на Італійській Ревієрі (1901/1902, 1902/1903 рр.) зробили своє діло. Восени 1903 року Леся Українка приймає участь у полтавському святі відкриття пам'ятника Котляревському. Провінціяльне свято, що набуло значення всеукраїнської демонстрації і стало знаменною подією українського життя громадського, — особливо велике значення повинно було мати в житті поетки, такому бідному під той час та і взагалі на українські враження. Вже наступна за святом зима переносить її під інше сонце і в інший край. Проживши два зимових сезони на Кавказі, у Тифлісі, Леся Українка вертається до Києва тільки на зиму 1905—1906 та 1906—1907 рр.

Не трудно сказати, як це мученицьке життя повинно було відбиватися на творчості, в які неможливі умови воно її ставило. Бо хоч і як ладна була Леся Українка задовольнятися малим — відгомоном життя в тісній хатині, переживанням поточних подій в уяві замість безпосереднього їх

сприймання, пелюстками яблуневого цвіту, що сиплються на лутку й підлогу, замість весни і весняного саду:

Я думала: Весна для всіх настала,
Дарунки всім несе вона ясна,
Для мене тільки дару не придбала,
Мене забула радісна весна.

Ні, не забула! У вікно до мене
Заглянули від яблуні гілки,
Замиготіло листячко зелене,
Посипались білесенькі квітки.

Але це життя по курортах та кліматичних станціях, здебільшого далеко від краю і знайомих обставин, гнітило її і знесилювало. „Вона казала нераз", читаємо в спогадах Л. М. Старицької-Черняхівської, „що не має вже сили більше жити цим життям оранжерійної рослини, відірваної від рідного ґрунту, а мусіла жити, і живучи там, далеко від свого краю, думкою лишалася в нім". Додати до цього, що кожну свою думу можна було виповісти в якомусь творі, тільки величезним напруженням волі перемігши підвищену температуру та фізичні болі, — і ми матимемо змогу зважити те героїчне в с е т а к и, що ним починається найкраща з „невільничих пісень" 95—96 рр.:

І в с е т а к и до тебе думка лине,
Мій занапащений, нещасний краю...

Виношена й утворена в цих обставинах лірика, природна, як крик болю й туги, неприкрашений, непідроблений голос серця, в суті є щось більше, ніж звичайна „лірична поезія", — є те, що хорошим словом узивалося колись „людський документ". У неприкрашеній, нетушованій справжності почуття, одягненого в несилувану і адекватну форму словесну, і міститься ввесь секрет того хвилювання, яке незмінно переживаєш, читаючи „Мелодії" і „Ритми" Лесі Українки (в збірниках „Думи і мрії" та „Відгуки").

То була тиха ніч-чарівниця,
Покривалом спокійним, широким
Простелилась вона над селом;
Прокидалась край неба зірниця,
Мов над озером тихим, глибоким
Лебідь сплескував білим крилом.

І за кожним тим сплеском яскравим
Серце кидалось, розпачем билось,
Завмирало в важкій боротьбі.
Я змаганням втомилась кривавим,
І мені заспівати хотілось
Лебединую пісню — собі.

Ось та вершина нероблеиого, нероздмуханого, зосередженого в собі ліризму, на яку піднеслися Олесь — тільки

в двох-трьох віршах „Чужиною", та Чумак — у двох-трьох місцях свого „Червоного засніву"...

Коли життя Лесине до 1906—07 р. видавалося їй часом „кривавим змаганням", то її доживання після 1906—07 р. було таким ненастанно, без перерви, без відпочинку. Змагання йшло тепер межи творчістю, що дійшло свого зеніту, найбільшої своєї дозрілости, і хворобою, що в цих саме роках прибрала найтяжчих форм. Рішуче для хвороби значення мала, мабуть, зима 1906—07 року (до березня м-ця), що її прожила Леся Українка в Києві, з захопленням працюючи в „Просвіті", не шкодуючи себе навіть для чорної роботи збирання книжок та порядкування просвітянської книгозбірні. Підточеному організмові тяжко було вже справлятися з такою силою праці, до того ще в несприятливих умовах кліматичних. Туберкульоза, що від якогось часу перейшла на внутрішні органи, захопила тепер обидві нирки і примусила Л. Українку восени 1907 р. виїхати з чоловіком, К. В. Квіткою, із Києва на південь. З цього часу вона може жити тільки під полудневим сонцем. Балаклава, Ялта (1907—1908 рр.), Телав у Кахетії, Хоні в Імеретії, Кутаїс, — і тільки на короткий час, наїздами, підчас неминучих подорожей за кордон — Україна: Київ, Колодяжне (в Ковельському повіті) та Зелений Гай під Гадячем. Надії на полегшення хвороби через оперативне втручання мусіли розвіятись. Берлінські хірурги на операцію не зважились, прирадивши хворій лише піски й повітря Єгипту. З 1909 р три зими Л. Українка проживала в Гелюані, недалеко від Каїра, на самій межі Лівійської пустині, такої благодатної для неї, як і для улюбленої дитини її уяви — „гордої Ра-Менеїс". Єгипет трьома своїми зимами (1909—10, 1910—11 та 1912—13 рр.) підживив її сили, — фатальними для неї були лише „ворожий холод та вогка байдужість туману".

І знов — звернімось до творчости. На ці роки „рвучої боротьби зі смертю" припадають найбільші шедеври Лесі Українки: „Камінний господар", „Лісова пісня", „Ізольда Білорука". Що коштувала ця творчість, цей „титанічний хід по верхогірях" самій авторці? На жаль, наші відомості про те, як Леся Українка творила, ще не досить численні, повні й докладні: кілька речень в надрукованих досі листах, один-два натяки в творах та кілька дуже цінних часом приміток у I—V тт. Книгоспілчанського видання. Проте, можна вже зараз сказати, що ця творчість була нерозміреною, нерівною, неспокійною, і нічого спільного не мала з методичною правильністю Золя, що кожного дня видобував з себе заведену, завжди однакову порцію тексту. Ця творчість знала хвилини раптового піднесення і видимого

ослаблення. На той час, як одні речі діставалися їй легко, виливалися відразу, писалися одним тягом (uno tenore) — за одну ніч, за два-три-чотири дні („Одержима", „Розмова", „Бояриня", „Лісова пісня"), — другі вимагали довгої, пильної, кількалітньої праці над собою („Руфін і Прісцілла", „В пущі"). За місяцями буяння приходили місяці видимого вичерпання, мертві дні, що гнітили поетку примарою повного упадку духових сил, привидом маразму. Чи не ці „привиддя страшні" увижалися їй уже в її „Досвітніх огнях", в її першій книзі „На крилах пісень"? Пізніше примари виснаження навідувалися все частіше. В одному листі до Старицької-Черняхівської Л. У. лишає цілий заповіт, що робити з її речами на випадок можливого маразму: „Та і взагалі, хто ж його знає, як мені ще сила послужить. От горю собі потрошку, але без перестанку, то мушу колись і догоріти — ніяка свічка не вічна. Нехай же буде моїм приятелям надовше та ілюзія, ніби свічці не кінець". А проте багатство уяви у неї було надзвичайне, і останніми роками життя страждати її примушувала не відсутність образів, а перенавантаженість ними. Як колись Тургенев з приводу „Батьків та дітей" писав, що всі персонажі роману жили в ньому, незалежно від нього, жили власним життям. („Скажу... одно, що всі ці обличчя я малював, як малював би гриби, листя, дерева; намуляли мені очі, я й заходився малювати)[1] — так і Леся Українка прегарно знала цю визвольну функцію творчости, оце Лермонтовське, про „Демона" сказане:

Но я, расставшись с прочими мечтами,
И от него отделался стихами.

В її оповіданні „Над морем" знаходимо одну, вельми характерну в цьому розумінні заяву. Авторка пригадує свої враження з літнього життя в Криму. „Тепер, коли цятки краски" (тобто поодинокі враження) „знов злилися в далеку картину, мені хочеться покласти цю картину на папір і знов придивитися до неї ближче, бо вона вже занадто опанувала моєю увагою і починає гнітити мене". До цього гніту від поповнення уяви образами прилучався інколи жах — умерти, не сказавши свого останнього слова. Цей страх підганяв працю, робив її ще запальнішою, ще гарячковішою. В листі до матері, писанім з Балаклави 10 вересня 1907 р., читаємо: „Заходилась я кінчати не тільки ту драму, що сей рік почата („Руфін і Прісцілла"), але й давно почату та відложену в довгий ящик драму про скульптора серед пуритан, і взялась до неї дуже ретельно,

1 Фет. Мои воспоминания. Т. I, стор. 396.

бо щось мені чується, що як не скінчу тепер, то так вона вже й залишиться, а мені її шкода — „es liegt mir doch etwas daran". Так само боялася Леся, їдучи до Берліну, де збиралася робити операцію, за своїх „Руфіна і Прісціллу". Додаймо до цього раз-у-раз підвищену температуру, фізичні болі, і матимемо повну картину мук, з якими зв'язана була ця висока творчість. В листі до Л. М. Старицької-Черняхівської, власне, в уривку листа, поданому без дати, але писаному, мабуть, р. 1912, Леся Українка сама характеризує свою творчість, як до деякої міри „припадки умопомешательства", — „бо я тоді тільки можу боротись (чи скоріше забувати про боротьбу) з виснаженням, високою температурою й іншими пригнітаючими інтелект симптомами, коли мене просто ґальванізує якась idée fixe, якась непереможна сила. Юрба образів не дає мені спати по ночах, мучить як нова недуга, — оттоді вже приходить демон, лютіший над усі недуги, і наказує мені писати, а потім я знову лежу zusammengeklappt, як порожня торбина. Отак я писала „Лісову пісню", і все, що писала останнього року".[1]

Але хто тоді з сторонніх читачів міг гадати, перечитуючи „Камінного господаря", „Адвоката Мартіяна" або „Оргію", що це останні дари надломленого, на близьку смерть рокованого хисту? Я пам'ятаю, як здивувався, вперше з уст безнадійно-хворого на той час Коцюбинського почувши, в клініці проф. Образцова пізньої осени 1912 р., — що він уважає своє здоров'я кращим за здоров'я Лесі Українки, а свою творчість з цього боку в кращі умови поставленою. Як могли на ґрунті невідступно-смертельної хвороби вкорінитися і зрости ці вселюдської ваги й захвату образи, відкритися „нові перспективи ідей", а творчі задуми вступити „в дебрі всесвітніх тем" і переможно з них вийти? Редакція ЛНВ, містячи останні сторінки поетки — початок її повісти з арабського життя „Екбаль-ґанем" — скористалася для характеристики передсмертних творів Лесі одним із найяскравіших образів повісти. От чим була справді ця яскрава, сонячна творчість: „Се вже починався Єгипетський захід. Там сонце уміє вдавати переможця в останній час перед неминучою поразкою і так гордо та весело, без найменшої тіні вечірнього суму сипле барвисті дари на пустиню, на велику ріку і на кожну дрібную дрібницю своєї улюбленої країни, що навіть за одну хвилину перед навалом темряви якось не йметься віри її неминучости".

І однак це неминуче настало. Невдовзі після останньої подорожі до Єгипту та громадського вітання в Києві Леся

1 Хвилини життя Лесі Українки, ЛНВ, 1913, X, стор. 29.

Українка померла на Кавказі в Сурамі, кліматичній станції межи Кутаїсом і Тифлісом, 19 липня (1 серпня н. ст.) 1913 р. Через тиждень її тлінний останок поховано в Києві, на Байковому кладовищі. Зостались тільки хвилюючі спомини друзів і рідних та її тривожні, життьові і сильні твори.

3.

Звернімося тепер до них, в першу чергу — до творів ліричних.

Ліричний хист Лесі Українки розвивався дуже повільно. Виступивши з першими писаннями замолоду, „ранньою весною", як сама вона висловлювалась, — вона надовго залишилась у рамках ординарної пошевченківської творчости, умовної і несміливої, не так „в народному стилі", як у „старому романтичному шаблоні"... „Слабенький відгомін Шевченківських баляд, без їх широкої мелодії, без того твердого підкладу життьової обсервації та соціяльних контрастів, що надавав тим романтичним балядам ваги й принади вічно живих творів". Так — різко, але правдиво — характеризував цю початкову творчість Франко на сторінках ЛНВ, в своїй „літературно-критичній студії".[1] Недалеко від баляд та поем одійшли і дрібніші твори ліричні, що склали потім першу книжку поезій „На крилах пісень" (1892). І даремно в своїй статті 1913 р. І. М. Стешенко назвав появу цієї першої книжки „подією, невеличкою на перший погляд, але видатною по внутрішньому смислу", признавши за книжкою велике громадське і мистецьке значення.[2] Здається, більше рації мав інший автор, що тоді ж означив увесь перший цикл творів Лесі Українки, поетичного голосу, як передмову до прийдущої поетичної діяльности.[3]

Другий період в творчості Лесі Українки розпочинається циклом „Мелодій" і поемою „Давня казка" (1893—1894). Підготуванням до нього, як зауважив ще М. А. Славинський, була кількалітня праця над перекладами Гайне (вийшли друком у Львові 1892 р.). „Леся Українка немов би закінчила на них свою мистецьку освіту. Гайневський вірш, простота й органічна ефектовність образів у корені переробили її техніку, надали її картинам різьбленої виразности і легкости — її віршеві". І справді: легкий повів ліричної манери Гайне відчувається на багатьох поезіях тієї доби („Дивлюсь я на ясній зорі", „Хотіла б я піснею стати"); а поема „Давня казка", цілком — темою, хореїчним своїм складом і навіть

1 ЛНВ, 1898, липень, стор. 6—28.
2 І. М. Стешенко. Поетична творчість Л. Українки. ЛНВ, 1913, кн. X (жовтень), стор. 32—36.
3 М. Славинский. Памяти Леси Украинки. Вестник Европы, 1913, VIII, стор. 414—417.

сарказмами нагадує Гайнівські поеми.[1] І хоч Драгоманів у своїй листовній рецензії на Лесин (і М. Славинського) переклад „Книги пісень" і закидав перекладачці, що вона не зуміла віддати Гайнівської злости, — „Давня казка" влучно перейняла всі стріли тієї „злости":

В мужика землянка вогка,
В пана хата на помості;
Що ж, не дарма люди кажуть,
Що в панів біліші кості!

У мужички руки чорні,
В пані рученька тендітна;
Що ж, не дарма люди кажуть,
Що в панів і кров блакитна!

Мужики цікаві стали,
Чи ті кості, білі всюди,
Чи блакитна кров поллється,
Як пробити пану груди?

Проте не „Давня казка", в цілому розтягнена, і не „Мелодії" являються найсильнішими творами Лесі Українки в цей період, а її „Невільничі" (1895—1896 рр. та „Невільницькі" (1899—1901 р.) пісні, її „Ритми" та „Легенди", що становлять основу двох пізніших її збірок — „Думи і мрії" (Львів 1899 р.) та „Відгуки" (Чернівці 1902 р.). До них, особливо до настроїв „Невільничих пісень" —

Будь проклята кров ледача,
Не за чесний стяг пролита —

стосується і знаменита характеристика Франкова, яку так люблять тепер повторювати. „Від часу Шевченківського „Поховайте та вставайте, кайдани порвіте" Україна не чула такого сильного, гарячого та поетичного слова, як із уст цеї слабосилої, хворої дівчини. Правда, українські епігони Шевченка не раз „рвали кайдани", віщували волю, але це звичайно були фрази, було переживування не так думок, як поетичних зворотів і образів великого „Кобзаря". І далі, після аналізи „Мрій" („У дитячі любі роки"): — „Ще раз повторяю: читаючи м'які та рознервовані писання сучасних молодих українців-мужчин і порівнюючи їх з тими бадьорими, сильними та смілими, при тім такими простими, такими щирими словами Лесі Українки, мимоволі думаєш, що ця хвора слабосила дівчина трохи чи не одинокий мужчина на всю новочасну соборну Україну (ЛНВ. 1898, VII, стор. 24).

Відколи треба починати третій період творчости Лесі Українки, добу піднесення її на „золоті верхів'я", — одностайної думки ще немає, і немає, може, тому, що хронологія характеристичних і поворотних творів поетки тільки щойно почала з'ясовуватись. Перший, хто заговорив про цей пе-

[1] Тепер про Гайнівські впливи ми маємо статтю О. Бургардта „Леся Українка і Гайне" (Твори, т. IV, стор. V—XXIV).

ріод, М. А. Славинський найхарактернішою його ознакою вважав те, що в творах, цього часу писаних, Леся Українка „помалу відходить од невпокійної, неодстояної сучасности і зосереджується на розв'язуванні загальнолюдських колізій трагічних, що повстають на ґрунті сутички основних елементів людської стихії". Але хронологічні межі він поклав дуже й дуже невиразні — „третій і останній період творчости Лесі Українки припадає на останні роки її життя". Трохи стисліше позначив ці межі М. С. Грушевський, ототожнивши їх з останнім п'ятиліттям життя, 1908—1913 рр. Були й інші голоси, що першу дату періода відсували на початок XX століття, на рр. 1902—1903, як, наприклад, М. Євшан (ЛНВ за 1913 р.), або проф. О. Білецький в своїй статті „Новая украинская лирика" („Антология украинской поэзии в русских переводах", стор. 20).

Останній погляд засновується на найґрунтовніших, здається, даних. Коли за вихідну точку взяти громадську лірику Лесі, то — факт безперечний: з початку нового століття громадські мотиви в їх ліричному розробленні зустрічаються все рідше й рідше, не в'яжучись як раніше в великі цикли, а стоячи одиноко серед особистої лірики „Ритмів" та драматичних спроб („Народ пророкові", „Я духові серцем сказав"). Але не тільки громадська лірика, — взагалі ліричні форми все меншу ролю починають відограватн в творчості нашої поетки.[1] Безпосередні ліричні відгуки поступаються місцем монологам, діялогам, цілим драматичним сценам. Навіть коли не брати під увагу „Блакитної троянди", великої прозової драми (1896 р.), і триматися тільки творів віршованих, то й тоді треба визнати, що нахил до драматичної форми виразно проступає в писаннях (1897—98 рр.).[2] В збірнику „Думи і мрії" не одна лірична п'єса звучить як драматичний монолог („Fiat nox", „У пустині", „To be or not to be?"), а майже всі невеличкі поеми раз-у-раз переходять у діялоги („Грішниця", „Зимова ніч на чужині", „Іфігенія в Тавриді"). В книзі „Відгуки" монологів менше („Саул"), зате в додатку до лірики уміщено драматичну поему „Одержима", датовану 15. II. 1901 р., першу в ряді тих драматичних поем, що вважаються за шедеври Лесі Українки.[3] Нарешті, коли за вихідну точку взяти

---

[1] „Та й я сама не знаю, чому мені „дрібні" вірші тепер не пишуться" — в листі до матері 12 березня 1912.

[2] Про „Блакитну тоянду" є уже ґрунтовна студія П. І. Руліна (Леся Українка, твори, т. V. „Книгоспілка", вид. 2-ге, стор. 7—28). Цікаві матеріяли до з'ясування задуму „Бл. троянди" див. в замітці П. Одарченка („Література", кн. 1, вид. УАН 1928).

Про „Одержиму" є стаття Б. В. Якубського „Поема надмірного індивідуалізма", твори, т. V, 2-ге вид., стор. 107—118). З критичними тлумаченнями поеми справа стоїть не зовсім щасливо. Можемо доповнити статтю Б. Якубського такими досить куріозними даними. Р. 1902 в газеті „Діло", збірку „Відгуки" рецензував незнаний нам ближче автор — Гамчикевич. „Одержимій"

перехід Лесі до загальнолюдських образів і тем, то й тоді наші спостереження поставлять нас на грані двох століть. Нещодавно опубліковані дані (листи Л. У. до матері), примітки редактора драматичних поем до II—V тт. говорять нам, що така характерна для настроїв Лесиних драма „У пущі", з її нотками протесту видатної індивідуальности проти юрби і міцною постаттю Річарда Айрона в центрі, дописана й видрукована тільки в 1907—1910 рр., — задумана була ще р. 1898, а друга, теж образами світового значення виповнена, поема — „Кассандра" написана була між 1901—1903 рр., а пізніше зазнала тільки стилістичних поправок.

Вступивши з 1901—02 рр. „в дебрі всесвітніх тем, куди земляки... за виїмком двох-трьох одважних, воліють не вступати" і знайшовши вираз для своїх дум у формі драматичної поеми, — Леся Українка немов би втратила смак до інших форм поетичних. Ліричні вірші її, складені після „Відгуків", за кількома небагатьома винятками, розтягнені і мляві, переобтяжені описовим елементом, інколи навіть позбавлені темпераменту, такого яскравого в „Ритмах" та „Невольницьких піснях" („Народ пророків", „З подорожньої книжки" або єгипетські вірші: „Хамсін", „Афра" і т. ін.). Її поеми, блискучі і стислі, як „Ізольда Білорука" — поеми лише з назви, а в суті драматичні сцени з віршованими ремарками. Її оповідання, як „Над морем" і особливо „Розмова" — не що інше, як напівзамасковані драматичні етюди, скоріш діялоги, як оповідання. Отже, в третій і найблискучіший період своєї творчости Леся Українка є поет виключно драматичний і, говорячи про лірику її, треба базуватися, головне, на її творах з попередньої доби 1893—1902 рр.

Що ж уявляє з себе Леся Українка в цю добу — як поет ліричний?

Мало не всі, — хто тільки писав про неї, — виходили і досі ще виходять з знаменитої Франківської характеристики: „одинокий мужчина на всю соборну Україну", і, забуваючи, що це формула, яку треба приймати cum grano salis (бо так, з певним обмеженням, підносить її і сам автор), дають не зовсім правдивий образ поезії, мужньої — в значенні чоловіцької, далекої від характерних виявів жіночої психіки. Навіть такий незв'язаний традицією інтер-

---

він склав таку характеристику: поема „психологічно дуже красно умотивована та гарно оброблена. Основою її — мотив, що для женщин земска любов більше приступна, як тая, яку голосить християнська віра та й більше її облагородняє, як се виходить з порівняння обоїх женщин — Міріям та Йогани" (ч. 166, 26. VII. 1902 р.). Критична інтерпретація Гамчикевича викликала там же, в „Ділі", гостру відповідь Мих. Лозинського, що назвав її „злобним", безсовісним памфлетом" (ч. 208, 17 (30). IX. 1902 р.).

претатор, як Д. Донцов,[1] і той певен, що поглядові Лесі „не ставало лагідности, її мові — ніжности, м'якости — її віршам!" а її серце „не билося для тих, що терплять пасивним терпінням"... Мені здається, що це зовсім не так. І коли говорити про мужність Л. Українки, то безперечно це поняття треба брати тільки в значенні латинського virtus і ніяк не в розумінні Вайнінґерівського „М." Бо з усім героїзмом своїх почувань, з усією напруженістю волі з усім своїм культом нелюдської сили і мужніх чеснот, Леся Українка скрізь і завжди в своїй поезії залишається жінкою. „Українська Сібіла", що в своїй віщій уяві бачить на рідних степах „лише кров і кров" (як характеризує її Донцов), чи Міріям — „грішниця", яку любов „ненависти навчила", чи просто „одна з прекрасних жіночих душ, що здатні, раз загорівшися святим огнем мрії, горіти нею усе життя (є і така характеристика), — вона тим і сильна, тим і займає свою власну постать в історії українського слова, що завжди поєднувала в собі пристрасні, Прометеєвим огнем пройняті пориви з нотами ніжности, з прославленням жіночого героїзму, терпіння й саможертви. І як не можна зрозуміти її, обминаючи Франківську антитезу сильної вдачі, могутньої організації духовної — і кволого, хоробливого тіла, — так і тут можна остатися при невірному однобічному уявленні, не взявши під увагу резиняції її „Ритмів", упокорення деяких „Мелодій", її „Забутої тіні", жінки Дантової, — риси, на яку вказав той самий Франко, що стільки сплодив непорозумінь своєю крилатою фразою про „одинокого мужчину".

„Невільничі пісні" (1895—1896 рр.) — перший цикл „громадської лірики" Лесі Українки. Досі „громадська" поезія прорівалася у неї зрідка і окремими, мовити б, нумерами („До тебе, Україно, наша бездольная мати", в „Семи струнах", „Досвітні огні", „На роковини Шевченка"), звучала ще в староукраїнській манері Старицького, Конисього, Грабовського. Надривні, покаянні елегії Некрасова, надщерблений і кволий Надсон, такий елементарний в своїх цивічних чеснотах П. Я. (Мельшин-Якубович) над українськими поетами панували цілком і довго, але в їх переспівах та наслідуваннях виходили ще надривнішими (Некрасов), ще елементарнішими (Надсон та П. Я.). Тонкосльоза сантиментальність, з'явище в українській поезії ендемічне, переможно вступала в свої права; а як культури слова в наших поетів було ще менше, як у тогочасних росіян, то й не дивно, що прославлене Вороного „Не журись, дівчино, в туту не вдавайся" оказувалось без порівняння кволішим

[1] Донцов Д. Поетка українського рісорджімента, ЛНВ, 1922, кн. 1 і 2 (за травень і червень). Окремо: Львів, 1922.

за Надсонівське: „Друг мой, брат мой", якого наслідувало, а Грабовський ніколи не міг дорівнятись навіть найслабшим із своїх російських зразків. Нарікання ж на долю та запізнілі відгомони Кирило-Методіївських настроїв — „поклики до братів слов'ян" — те, що українські поети вносили свого, то був мистецький продукт ще нижчого ґатунку.

В „Невільничих піснях" Лесі панують цілком одмінні, часом протилежні цим, настрої. Замість сльозливого — твердий і мужній тон: „Що сльози там, де навіть крови мало"; замість нарікань на долю — піднесення особистої ініціятиви, індивідуальної волі:

Доле сліпая, вже згинула влада твоя!
Повід життя свого я відбираю од тебе,
Буду шукати сама, де дорога моя...
(„Північні думи").

замість розпливання в жалощах та скаргах — проповідь діла, вчинків:

„Слова, слова, слова!" до них мій гість мовляє.
„Я — ангел помсти, вчинків, а не слів".
(„Ангел помсти").

замість „каритативного жалю" (вираз Донцова), до всіх принижених і зневажених — проповідь „любови - ненависти" („Грішниця"), сподівання „страшних ночей" і „огню",

Де жевріє залізо для мечей,
Гартується ясна і тверда криця...
(„О, знаю я"...).

І навіть коли приходить „хвилина розпачу", то й вона приводить з собою величні образи, куті слова, протуберанці яскравого поетичного темпераменту:

О, горе нам усім! Хай гине честь, сумління, —
Аби упала ця тюремная стіна!
Нехай вона впаде, і зрушене каміння
Покриє нас і наші імена.

Цей розрив межи Лесею Українкою і мотивами давнішої громадської лірики становить певну паралелю до зірвання ідейного зв'язку межи Драгомановим і старою громадою, до суперечки двох поколінь, молодшого, що вступало на „шлях громадської практики", і старшого, що воліло зоставатися в учених кабінетах.[1] Леся, як і Драгоманів, як і все покоління її однолітків, виходить з гострої оцінки своєї доби, як доби громадського лихоліття, громадської депресії:

1. Стешенко. Поетична творчість Лесі Українки. ЛНВ, 1913, X.

Порікування дрібних каміщів
Наводило оспалість і досаду;
Минув час оргій, не було вінців
І на вино не стало винограду;

Старі мечі поржавіли, — нових
Ще не скували молодії руки;
Були поховані всі мертві, а в живих
Не бойової вчились ми науки...
(„Епілог").

А от — в другій картині — зіставлення ентузіязму молоді та поміркованости людей літніх... В руїнах старого замчища збираються діти на таємне віче, під проводом маленької Жанни д'Арк в золотому волоссі, що розвівається як орифляма; „гартовані ножі", — їх дзвін чути в „червоних співах" молодої громадки. І раптом їхню таємницю перебивають старші, „дорослі": хитаючись, виписуючи криві, „батьки" веселими ногами вертаються з бенкету („Віче"). А от і пряма вказівка, що дозволяє нам протягнути нитку від цих образів та сцен до Драгоманова, до його оцінок, характеристик, прогноз, до вимог, які ставив він українському громадянству, — вірш „До товаришів", 1895 року:

О, не забуду я тих днів на чужині,
Чужої й рідної для мене хати,
Де часто так приходилось мені
Пекучу, гірку правду вислухати.

Уперше там мені суворії питання
Перед очима стали без покрас;
Ті люди, що весь вік несли тяжке завдання,
Казали: Годі нам, тепер черга на вас,

На вас, робітники незнані, молодії...
Та тільки хто ви, де? Подайте голос нам!
Невже ті голоси несміливі, слабкії,
Квиління немовлят — належать справді вам?

Невже це так? Я мовчки все приймала,
Чим мала я розбить докори ці?
Мов на позорищі прикута я стояла,
І краска сорому горіла на лиці...

Подаймо їм великую розвагу,
Скажім і докажім, що ми бойці самі;
А ні, то треба мать хоть ту сумну одвагу —
Сказать старим бойцям: не ждіть, не прийдем ми.

Проте на такій ноті Леся Українка скінчити не може. Нехай все її покоління, вся свідома частина нації — раби, гірші від єгипетських фелагів та індійських парій, паралітики „з блискучими очима" і невигаслим огнем Прометеєвим у душі, — прийде хвилина, та „остання, нежданa", що з люду рабів „люд героїв сотворить", коли „звичайний крамар" стане „героєм". Хіба ж не рабами були

ті вояки одважні,
Що їх зібрав під прапор свій Спартак?

Образ „кінцевої боротьби" ввесь час стоїть перед очима поетки. Нащадки Прометея колись повстануть проти усіх земних богів, проти національної й соціяльної неправди — і переможуть:

Гей, князю тьми!
„Хай буде тьма!" сказав ти. Цього мало,
Щоб заглушить хаос і Прометея вбить.
Коли твоя така велика сила,
Останній вирок дай: „Хай буде смерть"
(„Fiat nox").

А разом з тим, як ще зазначив Франко, переходячи від громадської лірики Л. Українки до її особистої лірики, в авторки м'яке жіноче серце, повне глибоко зворушливої ніжности; їй властиве уміння віддавати найінтимніші поривання жіночого чуття, найзахованіші сторінки жіночої психіки взагалі. Її „Єврейська мелодія" з „дум і мрій" — скарги ізраельської жінки на вродливу чужинку, яка забрала її милого, що навіть віднятий од неї, не перестає бути для неї святинею; її „Романс" („Не дивися на місяць весною"), „Імпровізація", з тужливим рефреном: „Хай хвиля білявая — До набережного каменю горнеться", „Східня мелодія" („Гори багрянцем кривавим спалахнули") — найкращий тому доказ.

Звертаючись до себе самої, до внутрішнього свого життя і залишаючи коло ввійстя збройне слово, що вірно служило у боротьбі громадській, — поезія Лесі Українки набуває незвичайної чистоти й прозорости „вічно жіночого". Смутні думи про себе, „хвору й самітну", в гурті здорових і повних веселости товаришів; перебування в ліжку — „дні без сонця, без місяця ночі;" рідна сторона — найчастіше в далекій далечині („Країно рідная, моя далека мріє"); глибока втома життям, тим „змаганням кривавим" з недугою, так майстерно відбита її своєрідним імпресіоністичним стилем („То була тиха ніч-чарівниця", „Хотіла б я уплисти за водою"); упокорення перед неминучим одцвітанням осени:

Що ж? Хай надходить, — мене навіть радує
Душного літа завчасний кінець...

а на ґрунті власної хвороби та страждання надзвичайна чутливість до всякого страждання, тонкий інстинкт, що допомагає їй найти стражденних там, де їх навіть не підозрюють „равнодушные очи"... От Дантова жінка, вірна тінь флорентійського вигнанця, що самовіддано пішла за ним, розпалила йому родинне багаття серед чужої хати, зреклася власного життя для того тільки, щоб по росі її сліз, пролитих безсонними ночами, темними, як той клопіт, і довгими, як нужда —

Пройшла в країну слави Беатриче.

От другий образ терпіння і жертвенного героїзму — Іфігенія в Тавріді, що рветься до сім'ї та рідного краю і мусить ради них зоставатися на чужині:

Коли для слави рідної країни
Така потрібна жертва Артеміді,
Щоб Іфігенія жила в цій стороні
Без слави, без родини, без наймення, —
Хай буде так!..

От нарешті дочка Іефая, що для свого краю віддає все своє життя, і тільки одного благає в батька — відпустити її в гори, щоб востаннє перед стратою поглянути на світ і піснями „спом'янути веселе дівування". Ціла низка образів, що виразно свідчать, як помиляються всі ті, хто уявляє собі поезію Лесі Українки однобічно, тільки як проповідь „bella vendetta" (прекрасної помсти).

Не зовсім влучна і розповсюджена тепер характеристика формальної сторони Лесиної лірики — вказівки на її „розтягненість, прозаїзми, бідність рим, монотонність ритмів".[1] Проти цього можна змагатись, розглядаючи техніку Л. У. на тлі технічних здобутків тієї доби. Розтягненість, властива тільки дуже раннім її творам („Відгуки", напр., на розтягненість уже не хибують), — ніщо в порівнянні до багатомовности її учителів в мистецтві слова — Куліша або Старицького. Бідність рим, що спричиняється до уживання таких созвучностей, як „слабкії — мелодії", вона поділяє з багатьома своїми сучасниками. Щождо прозаїзмів, то вона тим гріхом не грішна зовсім, коли не брати на око порівнюючи частого користування занадто розмисловим, сухим засобом алеґорії. А разом з тим, — які цікаві (на тлі доби!) її строфічні форми (рондо, сонети), або її тяжіння до білого неримованого віршу, своєрідного, тільки їй властивого вільного віршу „імпровізацій" та „листів". Яка цікава її імпресіоністична манера письма, музична природа її стилю, на яку, між іншим, так влучно вказала одна з останніх, головне, світоглядові поетки присвячена розправа.[2]

Взагалі так звана форма Лесі Українки ще потребує пильних і докладних, озброєних у методу дослідів.[3]

---

1 Аналогия укр. поэзии в русских переводах, Госиздат, Киев, 1924, статья проф. А. И. Белецкого, стор. 20.

2 Д. Донцов. Поетка українського рісорджімента, окр. вид., стор. 24—32.

3 Початок тим студіям поклав Б. В. Якубський в статті „Лірика Лесі Українки на тлі еволюції форм української поезії", твори, вид. 2-ге, т. II, стор. V—XXXIII. В ній ми знаходимо міркування про місце Л. Укр. в ряді поетів, що намагалися обновити теми та формальні засоби укр. поезії, характеристику її жанрів (горожанська дума, елегія, романс; треба було б торкнутися ліричних мініятюр поетки в зв'язку з впливом на неї Гайне); цікаво проаналізовані строфіка, метрика (велика сила трискладових стоп) та евфонія ліричних п'єс Лесі Українки.

І проте не лірика Лесі Українки — така сильна й сміліва в поезіях на громадські теми, така зворушливо-жіноча в настроях інтимних — уважається за справжній вінець її творчости. Таке значення надається тільки драматичним її поемам. Ліриці Лесі в середній період її творчости, в другій половині 90-х років, здебільшого ще не ставало повної артистичної викінченості. Навіть переборовши літературну старосвітчину в своїх „Думках і мріях", вона довший час не могла знайти „тої мистецької рівноваги, що робить твір клясичним, тої певности, яка нічого не боїться". Знайшла вона її лише в останій книзі лірики — у „Відгуках", та в ряді монологів, діялогів, віршованих драм, до яких відтепер переходить. Повільно, але певно здіймається вона на ці свої вершини. Її нові речі мистецькі, це, за влучним словом М. Євшана,[1] „уже не моментальні реакції поетичного духа, не фраґментарні картини, накидані в хвилини надхнення, а вічно свідомий акт творчої волі", той „великий капітал культурний, якого не дало нам ні одно надхнення". Ні перебіжних настроїв, ні „одноразових і нестрашних вистрілів без дальної мети", ні слабосилого квиління, ні пози, ні „безглуздої екзальтації", — „творчий шлях" Лесі Українки являє собою „безнастанне наростання енергії, збагачення духа новими й новими набутками". „Інтелект, поетична інтуїція, глибока ніжність жіночої психіки, сильна творча воля, орлиний лет думки", що вміє кожну дрібну дрібницю щоденного життя нашого „життьового бою" зв'язати з вічними проблемами людського духа, з загальнолюдськими колізіями трагічними — „оте все сплелося в творчості Лесі Українки в одну гармонійну цілість. Тут не тільки творчий порив, не тільки музика тонів, акорди, що йдуть з глибини життя і віддають її переживання, — тут ціле життя людини відбивається, як всесвіт у краплі роси, отворяються горизонти думки, зарисовуються верстви людської психіки, нанесені протягом історичного життя людства, відкривається ввесь лябіринт душі, її життя й думок"...

Драматична форма, в яку вилилися ці широкі й сміливі задуми, з давніх літ виростала, вибивалася в творчості поетки, — так само поволі і певно.

Почалося все з дитячих забав — з „Іліяди" та „Одиссеї", що експромтом драматизувалися в Звягельському садку, та з тих дитячих фантазій, про які читаємо в поезії „Мрії" („У дитячі любі роки"). Підчас довгого лежання в ліжку, в безсонні ночі, „єднаючись з візерунками гаряч-

[1] М. Євшан. Леся Українка, ЛНВ, 1913, кн. X, стор. 50—55.

ки", всі ті намріяні образи „накочувалися", деспотично, непереможно захоплювали уяву, і всі подавали голос, у с і г о в о р и л и... Говорив вибитий із сідла лицар, прибитий до землі списом, звертаючись до супротивника: „Убий, не здамся!" Говорила непокірна красуня, взята в полон оружною рукою:

Ти мене убити можеш,
Але жити не примусиш...

Говорив вояк, знеможений від ран, благаючи зійти на вежу, поглянути на чесну короговку, щоб знати, перев'язувати рани, а чи зірвати завої і стекти кров'ю. Навіть весна за вікном промовляла до хворої свої лагідні, знадні речі:

...послухай мене:
Все кориться міцній моїй владі, —
Темний гай вже забув зимування сумне
І красує в зеленім наряді.

Всі ці промовисті образи залишалися в уяві поетки на довгий час, вікували в ній, не бліднучи і не німіючи, не втрачаючи влади над нею, часто-густо про себе їй нагадуючи. То був „гомін весняних вод", довго і з вдячністю спогадуваний:

Роки любії дитячі
Як весняні води зникли,
Але гомін вод весняних
Не забудеться повік.

Лицар ранніх мрій, кволий від ран і проте готовий зірвати завої, нагадав про себе у „Мріях" року 1897, воскрес в „Трагедії" 1901 р. („Чує лицар серед бою"...). Постаті англійських пуритан, немов „одлиті з чорної бронзи", „суворі, тверді, повні сили й моці", навіяні біографією Мільтона, книгою, яку передав поетці ще Драгоманів десь коло 1895 р., і образ скульптора серед них — теж гордої „пуританської шиї", що не хоче схилитися перед авторитетом своєї громади, — „одважного, вільного і непримиримого, покірного тільки правді і красі", — збудили фантазію коло 1893 р., коли написано було більшу частину поеми „У пущі", а остаточну форму прийняли тільки в 1907 році. Так само і Мавка, і дядько Лев, всім пам'ятні персонажі „Лісової пісні", мають досить довгий, прихований від читача життєпис, свій ембріональний період. Посвідчення про це знаходимо в дорогоцінному документі — в листі до матері 20. XII. 1911 р., видрукованому в „Червоному Шляху" (1923, № 8). Заперечуючи в своїй праці над поемою якийбудь імпульс від Гоголя, Леся Українка пише: „Мені здається, що я просто згадала наші ліси та затужила за ними. А то ще й здавна тую мавку „в умі держала", ще аж із того часу, як ти в Жабориці мені щось про мавок розказувала, як ми йшли якимсь лісом з маленькими, але дуже рясними де-

ревами. Потім я в Колодяжному в місячну ніч бігала самотою в ліс (ви того ніхто не знали) і там ждала, щоб мені привиділася мавка. І над Нечімним вона мені мріла, як ми там ночували — пам'ятаєш у дядька Лева Скулинського... Видно вже треба було мені колись її написати, а тепер прийшов „слушний час" — я й сама не збагну, чому. Зчарував мене сей образ на весь вік".

Ці настирливі й постійні, вічно чарівні образи не тільки малювалися в уяві Лесі Українки, але й говорили, промовляли до неї, її уява взагалі була насичена звуками, а її пам'ять міцно ті звуки тримала. Оповідання „Розмова", що все цілком приснилося їй, не розвіялося, як передранішній сон, навпаки, набрало чіткости, виразности й легко зафіксувалося на папері. Так само волинські пісні, за дитячих літ співані, — хіба не заполонили вони її уяву підчас складання „Лісової пісні", і то остільки сильно й розбірно, що знайшли собі місце в ремарках до п'єси, поруч вказівок зорового характеру.[1] Розуміється, трудно це твердити, поки ще спеціяльні досліди все примушують на себе чекати, — але мені здається, що в уяві Лесі Українки образ не панував над звуком і не попереджав його. Кожне явище відкривалося їй разом і як видіння і як звук. І навпаки — скоріше звук викликав образи, мелодія відтворювала в пам'яті картину. Як на доказ, спробую послатися на один з кращих і на щастя не дуже зацитованих віршів у збірці „Відгуки" — на вірш „Забуті слова", присвячений, можливо, тій тітці, сестрі батьковій, заслання якої спричинилося до написання першого віршу: „Ні волі, ні долі"...

То вже давно було. Мені сім літ минало,
А їй либонь минуло двадцять літ.
Сиділи ми в садку, там саме зацвітало
І сипався з каштанів білий цвіт.

Доросла приятелька малої Лесі плела вінки, співала пісень, розказувала про „замучених братів", а квітки, здавалося, то блідли з жаху, то червоніли від гніву, відповідно до перипетій тої повісти... І от — зміст давньої розмови загубився, стерся з пам'яті, але голос її зостався, залишилась мелодія, і в мелодії — дивна сила хвилювати почуття, виводити перед очі картини й постаті:

То вже давно було. Давно пора минула
Таких червоних необачних слів;
Либонь, вона й сама про них забула —
Хто дбає про вінки, що замолоду плів?

1 Проте, навряд чи можна сказати разом з А. Музичкою, що Леся Українка „до кінця життя дивиться на природу очима простодушного волинського поліщука" (Цитов. книга, стор. 4).

І я забула їх, не пригадаю й слова
З тих наших довгих запальних розмов,
А тільки барва їх, мелодія раптова
Тепер як і тоді бунтує кров...

Неначе хто її поставив на сторожі,
Щоб душу в кожний час будить від сна,
Щоб не заглухли в серці дикі рожі,
Поки нова не зацвіте весна.

Велика сприйнятливість до слухових вражінь, уява, що в ній велике місце належало образам слуховим — до певної міри з'ясовують нам, чому чисті описи та розповіді вдавалися Лесі Українці гірше, аніж з дитинства надумувані монологи та діялоги улюблених героїв. Поема „Роберт Брюс", в якій діялогові належить роля другорядна, далеко слабіша ніж на той самий час писана „Давня казка", де суперечкам та розмовам дано більше уваги і де репліки Бертольда і співця перехрещуються часом, як ворожі шпаги. Пізніші й сильніші з мистецького боку поеми характеризуються зростанням цього розмовного елементу: так і „Віла-посестра" і „Одно слово", що все становить собою т. зв. „промову-оповідання", і особливо уже згадана з погляду своєї драматичности „Ізольда Білорука".

Обмін репліками у Лесі Українки дуже часто наближається до т. зв. agon'у, словесного турніру, завзятої боротьби між двома супротивниками, де кожний всіма засобами і до останнього боронить свою тезу. Звідки ці риторичні поєдинки в грецькій трагедії, — одповісти не тяжко. Усе життя давніх Атен, тієї колиски античної трагедії, мало, так мовити б, агоністичний характер. Боротьба партій, що мірялися промовами в народних зборах, ораторські поєдинки в судах, суперечки філософських гуртків, учбові суперечки по школах... Тяжче відповісти на питання, звідки смак і замилування до агонів у Лесі Українки в її драматичних поемах, за інших обставин породжених... Можливо, це родинна риса, один із виявів Драгоманівської складки мислення, мислення гнучкого, сильного в діялектиці. Можливо, це результат виховання літературного, пильного читання грецьких авторів, почасти доступних Лесі Українці і в оригіналах (є відомості, що в Гомеровім тексті вона орієнтувалась досить вільно, і серед її паперів у с. Колодяжному, в Ковельськім повіті, був, між іншим, переклад трьох рапсодій „Одиссеї"). Можливо й третє — вплив доби, що була добою суперечок, полеміки в тій приблизно мірі, як наш час є час літературних маніфестів та деклярацій. Пригадаймо Грінченкові та Драгоманівські листи „З Наддніпрянської" та „На Наддніпрянську Україну" та численні дискусії в колі молодшого покоління, дискусій, в яких

кристалізувалася думка революційно-настроєних групувань і яких непогаслий відгомін почувається в багатьох віршах Лесі Українки з 90-рр. („Товаришко! Хто-зна чи хутко доведеться провадить знов розмови запальні" — починає вона одну з таких поезій, — що все мов би покладає тези для нової розмови: „Так, ми раби, немає гірших в світі"). Але яка б з трьох наведених обставин не спричинилася до Лесиного замилування в таких словесних турнірах, — вони відограють в її творах чималу ролю і досягають часом великої викінчености артистичної. Зразків безліч. Наведу суперечку межи скульптором Ричардом та його матір'ю Едітою про підстави пуританського відношення до скульптурного мистецтва — у другім акті „У пущі" (т. III, стор. 52), диспут межи майстром і Ричардом — у третій дії тієї ж п'єси (т. III, 85—89), суперечку жирондиста з монтаняром — у „Трьох хвилинах", Тірци і всього її народу — в поемі „На руїнах", раба-неофіта з християнським єпископом — у „Катакомбах", і т. д. І тільки в одній п'єсі ці теоретичні суперечки ослаблюють загальне враження і втомлюють читача, — це в „Руфіні і Прісціллі', улюбленому творові поетки в рр. 1906—07, але далеко не кращому, подібно до багатьох, улюблених авторами творів.

Послугується Леся Українка і іншими способами розцвічення діялогу, властивими в найбільшій мірі античній драмі, — так званими г н о м а м и та с т и х о м і т і я м и.

Гномами (від gnomê — приповідка, приказка) ми звемо кінцеві сентенції, що замикають цілі промови в одній стислій та ефектній формулі, остаточні акорди реплік, якими обмінюються дієві особи. Лесі Українці вони не завжди спливають з пера: в багатьох п'єсах, не позбавлених сили, таких афористичних кінцівок ми майже не зустрічаємо, — зате в інших вони сиплються, спадають щедрим, буйним дощем. От приклад: розмова пророчиці Тірци з Чоловіком на руїнах Єрусалиму:

Т і р ц а.

Коли загоїлась на грудях рана,
То встань і йди до праці.

Ч о л о в і к.

До якої?
Що маю я робити? чим? над чим?
Ні зáряду, ні знадобу не маю.

Т і р ц а.

Земля єрусалимська не згорíла.
Ти маєш меч!

Чоловік.

Куди ж тепер той меч?
Руїні не потрібна оборона.

Тірца.

Розкуй меча на рало. Час настав.
Потрібна оборона і руїні,
Бо прийде ворог і розоре землю,
Насіє збіжжя і зберe жнива,
І буде хлібом люд цей годувати,
І вдруге завоює Палестину
Вже без меча, самим блискучим ралом.
Бо скажуть в голос сироти й вдовиці:
Благословенний той, хто хліб дає!
Лежачим краю рідного немає,
Чий хліб і праця — то́го і земля.

Особливої гостроти і дзвінкости користування „гномами" Леся Українка досягає в „Камінному господарі".

Щодо стихомітії, то її зразки зустрічаються, головним чином, в одній п'єсі, але в стилістичному розумінні найдосконалішій, — у „Лісовій пісні". Декілька її діялогів (Перелесник — Мавка, Лукаш — Доля) збудовано на принципі певної симетрії межи запитанням і відповіддю. Коли запитання міститься в одному рядку, відповідь на нього займає теж один рядок (це властиво і є справжня стихомітія); на два рядки відповідають два, на три — три. Співрозмовники перекидаються строго розміреними фразами. Перелесник нагадує Мавці про їх торішнє кохання та про свідка його, дубовий гай. Мавка відмовляє:

Що ж там? Я шукала ягідок, грибків...

Перелесник.

А не приглядалась до моїх слідків?

Мавка.

В гаю я зривала кучерики з хмелю...

Перелесник.

Щоб мені послати пишную постелю?

Мавка.

Ні, щоб перевити це волосся чорне!

Перелесник.

Сподівалась: може миленький пригорне?

Мавка.

Ні, мене береза ніжно колихала!

Перелесник.

А проте... здається... ти когось кохала?

Далі — легка асиметричність:

Мавка.

Ха-ха-ха! Не знаю... Попитай у гаю!
Я піду квітчати дрібним рястом коси...

Перелесник.

Ой, гляди! Ще змиють їх холодні роси.

І знову строга розміреність реплік:

Мавка.

Вітерець повіє,
Сонечко пригріє,
То й роса спаде!

Перелесник.

Постривай хвилину:
Я без тебе гину!
Де ти? де ти? де?

Крім „Лісової пісні" симетричні репліки — правда, трохи коротшими уступами — зустрічаються досить часто в „Каміннному Господарі" і в „У пущі", а подекуди і в інших п'єсах.

Поряд з яскравою загостреністю діялогу в драматичних творах Лесі Українки стоїть друга риса — це порівнююча їх блідість в розумінні дії, руху, звичайного фізичного руху. Ввесь акт інколи складається тільки з одної сцени. Дієві особи на кону майже не міняються. Ввесь час межи ними точиться розмова, блискуча, багата на ефектні місця, пересипана дотепами, афоризмами, несподіваними зворотами, але якась занадто теоретична, не ілюстрована відповідною чинністю, не покріплена сценічним рухом, — і тому репліки видаються трохи задовгими, акти — розтягненими, а п'єси в цілому мало сценічними, особливо тепер, для нас, зіпсованих, так мовити б, кінематографічністю нового театру.

Ця риса знаходить своє вичерпне пояснення в біографії поетки. Вона така природна для Лесі Українки, що, з дитинства зв'язана в рухах, не маючи змоги жити живим діяльним життям в тій мірі, в якій би їй хотілося, мусіла заглиблятися в собі, зосереджувалась на своїх внутрішніх переживаннях, призвичаювалась до тонких мислительних процесів, до рознімання кожної ідеї на її чинники, погоджені в діялектичному ході, до сприймання кожного життьового факту, як рівнодіючої двох, у різні сторони скерованих сил. Але цей діялектизм мислення, надавши такої гостроти діялогові, не завжди поєднувався з зоровою яскравістю сцен... В своєму користуванні драматичною формою Леся Українка йшла своєрідним шляхом. Почала з монологу, від монологу перейшла спершу до діялогу, потім — до драматичної поеми („Кассандра", „Руфін і Прі-

сцілла", „У пущі") і тільки в кінці творчого шляху підійшла до сутої драми... Такими драмами в повному розумінні слова з'являються особливо „Камінний Господар" та „Лісова пісня". Зате тут, де до ідейної глибини, до яскравости діялогу, розмаїтости тем та мотивів, до психологічної значности характерів прилучається рух, різноманітність дії, зорова мальовничість сцен, п'єси Лесі Українки досягають найвищої точки, до якої колинебудь доходила українська драма. В нашій літературі драматичній нема нічого сильнішого і навіть „сценічнішого" понад „Камінного Господаря" та „Лісову пісню".

Теми й мотиви цієї високої творчости всі, майже без винятку, навіяні враженнями українського життя, породжені думами і настроями українського інтеліґента. Як у ранніх ліричних речах — мертвій тиші 80 рр. та початку 90-х Леся Українка протиставляла своє „contra spem spero" („без надії сподіваюсь", „всупереч сподіванням вірю"), — так у перших драматичних етюдах („Вавилонський полон", „На руїнах") вона проповідує нову громадську психологію, в глупу ніч, у найглухішу годину, передчуваючи недалекий світанок. Людина повинна „мати свою внутрішню свободу", „з раба буденщини переродитися в слугу вищої справи"; так тільки закінчиться „вавилонський полон", воскреснуть „руїни" і буде збудовано в „новім Єрусалимі храм новий" — от „мораль" цих драматичних етюдів, от що мусить „вичитати і до себе віднести сучасний українець"... „Бо для кого... про кого пише Леся Українка, зображуючи прострацію, духовну розтіч та рабство гебреїв над „вавилонськими ріками?" Про кого говорить пророчиця Тірца, коли згадує про святі руїни, що служать нашій ганьбі, про струни, що тяжко стогнуть під мертвим доторканням мертвих рук, про шелест безсилих слів в плохих устах?"[1] Він не завжди простий, цей зв'язок між українським життям і неукраїнськими на перший погляд персонажами цих поем, не завжди видко цю „передачу", цей пас, що сполучає українські враження поетки з великим колесом її творчости, — але уважному читачеві не так тяжко відчути його в „Руфіні і Прісціллі" і в „Адвокаті Мартіяні", і в „Оргії", і навіть у тверезому, статечному Юді („На полі крови"), що зрікся матеріяльних достатків для великої, хоч і чисто земної цілі, але побачивши, що його надії покладено на людей мрії, не акції, на владик „не з цього світу", — просто й хазяїновито „продає" їх, щоб повернути собі хоч би частину свого добра та господарського спокою. Цілком природне і зрозуміле трактування Юди-зрадника в суспільстві, де фатальне значення мали

[1] М. Євшан. Леся Українка. ЛНВ. 1913, X, стор. 53.

„лакомства нещасні", „ревность" до матеріяльних дібр, до „чинів, а особливо жалування", про яку саркастично в свій час говорили Катерина й Румянцев.

Однак, хоч і навіяні українською дійсністю, ці образи й теми проєктувалися у Лесі Українки на широкій площині „загально-людського", „зв'язувалися" — повернуся до формулування акад. М. С. Грушевського — „з одвічними переживаннями людськости". Вона завжди абстрагувала, відтягала ці образи від їх українського ґрунту, переносила в інші місця і далекі епохи, надавала їм іншого часового й місцевого кольориту.

На цій основі і повстали нарікання на те, що від сюжетів поетки занадто відгонить чужиною, що її творчість воскрешає мерців і розв'язує уста давно забутим та до архіву належним постатям: звідси пішли розмови про „екзотичність її сюжетів", про її „літературщину", — і талановиті критики мусіли чимало зусиль витрачати, щоб з'ясувати природу цього екзотизму і виявити обставини, які до нього спричинилися. В статті А. В. Ніковського, спеціяльно цим питанням присвяченій,[1] читаємо: „Наскільки дають змогу судити скупі біографічні відомості, життя Лесі Українки не визначалося багатством і різноманітністю вражінь з українського побуту. А той факт, що Леся Українка тільки тоді малювала життя, епоху, момент, коли була добре з ними обізнана, коли пильна студія давала їй досить матеріялу, яким могла вільно оперувати, вже сам по собі проливає досить світла на це питання. Отже при її пильнім і совісним відношенні до обстанови, до подробиць реального тла драматичного твору чи оповідання, вона могла тільки тоді малювати побут, коли могла увійти в саму гущавину його, щоб набрати там відповідного матеріялу для свого світу і д е й. А її дух ширяв охотніше в світі ідей, бо кволе здоров'я, фізична слабість сприяла якраз розвиткові тонких і глибоких розумових процесів". З думками Ніковського, що причин „екзотичности" Лесі Українки треба шукати у відсутності постійного припливу вражінь з ідейного життя та побуту української інтеліґенції, при великій совісности поетки у відтворенні доби, та ще у високолетности думки, що найкраще почувала себе в сфері ідей, — з цими думками розходиться другий, нераз цитований на цих сторінках критик.[2] На його погляд замилування Лесі Українки в чужому і далекому є виплід глибокої „туги за чимсь міцним, стильовим, що примушувало й Рембрандта тікати від самовдоволеного оспалого голяндського міщанства", туги, що утворила „сонячні видіння соціялі-

1 Андрій Ніковський — Екзотичність сюжета і драматизм у творах Лесі Українки. ЛНВ. 1913, стор. 59.

2 Д. Донцов. Поетка українського рісорджімента, стор. 14.

стичних утопій" та ще своєрідна „стидливість" поетки, що уникала називати речі їх іменем".

Так чи інакше, яку б думку ми не прийняли: першу — простішу, чи другу — вишуканішу, — а посвідчення людей, близьких до поетки, відомості, що йдуть від її родини, виразно говорять нам, що Леся Українка не завжди була вільна у виборі доби і місця. „Довгі і далекі мандрівки поза межі України" та незмога дістати відповідні джерела часто примушували її зрікатися сюжетів, і то часом таких, що віддавна її до себе приваблювали. Так, маємо відомості, що Леся Українка ввесь свій вік мріяла написати драму на сюжет Бондарівни і ввесь час мусіла її відкладати, бо вважала свої знання давнього міщанського побуту занадто для того недостатніми. А поповнити їх за кордоном не було звідки. Відомо, — притягала увагу Лесі Українки і друга постать минулого, чисто історична, старий кошовий Запорозький Гордієнко. Переказують, що один час, бажаючи зупинитись на українській старосвітчині, Леся Українка зверталася за вказівками й літературою до одного з найвизначніших істориків-спеціялістів, знавців побуту, але ні літератури, ні вказівок од нього не одержала. В таких умовах, розуміється, їй мимоволі доводилось прив'язуватись думкою до всесвітнє мандрівних сюжетів, до неукраїнських образів, і в середовищу затоплятися не українським, але знайомім з багатьох раніш перечитаних книг, давно засвоєних матеріялів. От і вступали до поетки, от і розташовувались в її полі зору юдеї часів Вавилонського полону і перші християни, обложена Троя і всесвітній владар Рим, французькі революціонери кінця XVIII. і англійські пуритани початку XVII. в.

А проте бували випадки, коли творчий задум базувався на давніх і сильних враженнях українських і не потрібував спеціяльних студій. Тоді поетка з радістю зверталася до українського життя і майстерно та легко опановувала ним, як „матеріялом для своїх проблем і завдань". Прекрасним цьому доказом можуть служити протягом кількох день зімпровізовані тепла й сердечна „Бояриня", блискуча і глибока „Лісова пісня".

І ще дві уваги, щоб покінчити з питанням про „екзотизм" Лесі Українки. Лишимо осторонь досить далеких від нас вавилонян та єгиптян, зупинімось на греках і римлянах, на французьких та англійських революціонерах, — невже це для нас екзотика? Невже ми до такої міри відчужені од їх світогляду, мистецтва, суспільних ідеалів та громадських традицій, — щоб не побачити в їх світі коріннів нашого? Подруге. Оскільки ми можемо бути певні, що Леся Українка справді відбивала психологію чужих народів (нехай буде

так!) і далеких епох. Правда, вона намагалася не помилятись проти кольориту місця й часу, наводила справки, переглядала відповідні матеріяли, щоб не допуститися явних недоречностей та анахронізмів, але далі цих „негативних" заходів, можна думати, вона не йшла. Її не цікавило відтворення пережитої доби, навіть у такій мірі, як цим цікавився Анатоль Франс, воскрешаючи перед своїми читачами психологію кімейського співця — Гомера, юдейського прокуратора Пілата, ґалла Комія Атребата та масілійської патриціянки Лети Аціліі. Це покищо тема для майбутніх дослідів, але мені здається, що вже й тепер, на підставі зібраних спостережень, можна твердити, що археологізм уяви був Лесі Українці чужий, як і справжній екзотизм з його виключним замилуванням до інакшого, далекого, в к о р е н і одмінного; що кінець-кінцем її вавилоняни й єгиптяни мають сучасну психологію, а її Американські пущі, Середньовічна Еспанія, Рим і Єгипет — то тільки більш-менш прозорі псевдоніми її рідного краю.[1]

Справжнім „патосом" її творчости було розв'язування загально-людських проблем та вічних колізій, найулюбленішою її сферою був світ ідей. Мандрівні образи через те й були її постійними супутниками, що більше простору давали її думці, гострій, сильній, вразливій, мимо якої не проходило без відгуку ні одно значне ідейне зворушення сучасности. З неї справді була еолова арфа, що підхоплювала своїми струнами всі повіви ідейних вітрів та бур:

Буйний вітер замовк, пролетівши,
Але арфа ще довго бреніла...

---

1 Мої уваги навели В. Василенка в „Критиці" (1928, ч. 8, стор. 68) на такі міркування: „Завдання поетки, що зналася добре на християнських відносинах, полягало в тім, щоб так сюжет побудувати, щоб наблизити їх бодай психологічно до сучасних їй відносин і переживань, не ламаючи елементарної уяви про християнські відносини. Це було дуже важке завдання. Скажім, М. Зеров у своїй про Л. У. праці розв'язує цю проблему таким запитанням: „Невже ми до такої міри відчужені від їх (В. Василенко пояснює: давніх християн тощо) світогляду, мистецтва, суспільних ідеалів та громадських традицій, щоб не побачити в їх світі коріннів нашого?" Очевидно, він обстоює невідчуженість або близькість. Розуміється, ця відповідь... навіяна хібащо якимись суб'єктивними уподобаннями самого М. Зерова". І далі В. Василенко вбачає в моїх словах протиріччя, вицитовуючи мою ж фразу про сучасну психологію Лесиних героїв. Я дуже радий нагоді заспокоїти В. Василенка. Мені зовсім не ходить про те, щоб підкреслити свою чи когось іншого близькість до перших християн, давніх римлян чи англійських реформаторів. Мені важно з'ясувати тільки, чи маємо ми право уважати м и с т е ц ь к е т р а к т у в а н н я І х ж и т т я та побуту за е к з о т и к у. Вирішую я це питання неґативно. Дуже далекі від греків або романських народів багатьма сторонами життя, ми стоїмо з ними все таки в одному історичному ряді, ставимо різні етапи в розвитку о д н о ї, „середземно-морської", цивілізації. Екзотика для нас це — Індія, Ґоґенове Таїті („Ноа-Ноа"), американська прерія з Куперовським Чингачуком та Слідопитом. Екзотика починається з протиставлення чужого і далекого нашому культурному світові. Про який же екзотизм маємо говорити тут, коли Л. Українка виповняє постаті своїх героїв, мовляв за Словацьким, „вульканічною душею нашого віку?" З думкою ж В. Василенка, що надати давнім героям сучасну психологію є д у ж е в а ж к е з а в д а н н я — я не згоден. Відтворюючи давне, мистець слова завжди вирушає від сучасного, і тому змодернізувати давнину є річ далеко легша, аніж відтворити життя минулого віку в усій його цілости та своєрідности.

Замолоду пережила вона глибокий вплив Драгоманова (П. П. Филипович у недавній своїй статті знайшов відгуки Драгоманівських „Чудацьких думок" навіть у досить пізніх монологах пророчиці Тірци „На руїнах");[1] сприйняла вона і науку европейської індивідуалістичної думки, від такого запізненого в українській літературі Байрона до Ібсена та Ніцше; схвилювала її й глибока соціологічна та політично-економічна думка Маркса, і доктрина европейського соціялізму, що до нього пильну увагу заповідав українському громадянству ще Драгоманів. В другій половині 90-х років Леся входить до невеличкого гуртка шости (Каковський, Стешенко і інші), що ціллю своєю ставив студіювання Маркса. В 1900 році вона бере участь в російському соціял-демократичному журналі „Жизнь", де містить різні статті, присвячені то українському письменству, то соціялістичній літературі утопій — тема, до якої потім вертається в „Новій громаді" Чикаленка-Грінченка, 1906 р. У неї рано складається власний світогляд і власне світопочуття, обвіяні вольною стихією та тонким сприйняттям трагічного. Світогляд, в якому дуже мало спільного з світоглядом українського інтеліґентського народництва, заснованим на українських традиціях з 40—60 років та на науці кількох монументальних представників радикальної думки російської, — недарма Леся Українка рано й безпосередньо діткнулася джерел европейської думки й мистецтва (в листах до матері з 29 січня 1903 р. вона, напр., збирається прилюдно й виразно ворогувати з громадською течією, представленою гуртком „Віку").[2] Проте й індивідуалістичні настрої Ніцше і Марксівська наука перетворилися в ній органічно й грунтовно і дали своєрідний проріст.

Я не маю змоги подати докладний нарис „життьової філософії" Лесі Українки, оскільки вона знайшла вираз у драматичних поемах, які нас найбільше тепер цікавлять, — але на кілька характерних рис мені хотілося б указати.

Перше, що впадає в око, це якийсь антихристиянський цієї філософії дух і тон. Змолоду перечитуючи праці, присвячені біблії та пророкам, пильно раннім християнством займаючись, Леся Українка ніяк і ніколи не могла помиритися з основами християнського світогляду. Її „Грішниця", що своєю проповіддю активної боротьби із злом примушує знизити очі сестру-черницю, що доглядає за нею, „Одержима" Міріям, що з природи не може прийняти проповіді всепрощення, раб Неофіт, що приходить на християнські збори у катакомби, щоб остаточно після запальної

1 П. Филипович. Леся Українка. „Нова Громада", 1923, ч. 7—8.

2 Ті самі настрої в листах Лесі Українки до Надії Кибальчич-Козловської, ЛНВ, 1925, X; реферовані ці листи статтею „З листування Лесі Українки" — „Життя й Рев." 1925, XII, ст. 100—101.

суперечки з християнською громадою зірвати, — всі вони носять у собі частку душі авторової. І навіть досить пласка критика християнської теорії й практики в Юди („На полі крови") набирає часами яскравости й енергії, бо до його слів, природних в устах статечного господаря, дещо своєї нехоті докидає сама Леся, не вважаючи на глибоку для неї одіозність постаті зрадника. Леся Українка не приймає християнського упокорення, християнського царства не „з цього світу", пригнічення індивідуальности, відмовлення од боротьби. Раб Неофіт у „Катакомбах", що прийшов до християнської громади, бо його привабила ідея „царства Божого", де не буде „ні пана, ні раба", переживає хвилини повного розчарування: християнське царство для приниженних має наступити у прийдешньому віці, в іншому світі; замість могутнього заклику до загальної боротьби за визволення рабів йому так чудно і дико чути старі, як світ, і лише рабовласникам пристойні слова про покору, про моральне самовдосконалення, про толерантність до сталих і непохитних, бо ніби з неба освячених форм суспільного та державного ладу. З гнівом він одкидає думку, ніби святий і справедливий Бог утворив владу

Преторіянську і патриціянську
І владу над рабами багачів.

Слова християн: „Ми боремось в терпінні і покорі" видаються йому блюзнірством. Доволі уже жертв!

Доки буде слатись
Під ноги їм, тиранам безтілесним,
Богам, безкровним, неживим примарам
Живої крови дорога порфіра?
Своєї крови я не дам ні краплі
За кров Христову...
Я честь віддам титану Прометею,
Що не творив своїх людей рабами,
Що просвітив не словом, а огнем,
Боровся не в покорі, а в завзятті,
І мучився не три дні, а без ліку,
Та не назвав свого тирана батьком,
А деспотом всесвітнім і прокляв,
Усім богам віщуючи погибіль...

Образ Прометея, горді заповіти прометеїзму — це у Лесі Українки не випадковий, не хвилинний настрій. Прометеївська непримиренність і богоборство носилися перед нею здавна. Іменем Прометея благословляла вона боротьбу за людське на землі існування („Fiat nox"), прикладом Прометея скріпляла у неї свій стражденний дух Іфігенія в далекім краю („Іфігенія в Тавриді"), про нього згадувала пророчиця

Кассандра („Кассандра", кінець 1-ої сцени). Як і Мавка, зачарував її цей образ на все життя.[1]

Антихристиянська, майже Ніцшевської сили, проповідь сполучалася у Лесі Українки сливе з поганським культом природи. Стара романтична нота, прославлення матірного лона природи, почувається в рядках „Лісової пісні", а дядько Лев з його словами —

Щб лісове, то не погане, сестро,
Усякі скарби з лісу йдуть...

безперечно признається до романтичного світовідчування. Природа та її життя прекрасні, але людина стала окремо, пішла своїм шляхом, утворила свої закони і свій світ — нудний, убогий, безкрилий, — ця тема у Лесі Українки розроблена з тою самою яскравістю й силою, що і в прославленому „Затопленому дзвоні" Гауптмана. Пам'ятаєте знамениту Водяникову науку — в імені всієї сили нагірної й водяної — готовій покинути гори Раутенделяйн:

Чим завинили ми? Куди ти хочеш йти?
Куди голівку хочеш понести?
В людську країну?! Тож повір мені, —
Багацько передумав я на дні, —
Людина то лиш насмішка припадку,
Ні се, ні те, з собою в непорядку,
То з цього світу, а то знов не з цього...
Наш брат, із плем'я з р о д ж е н и й в і л ь н о г о
І все ж наш ворог, втрачений для нас...
Б і д а т о м у, х т о д о н и з и н з а т у ж и т ь...
П о к и н е г о р и і з л ю д ь м и п о д р у ж и т ь...
Облиш! Не йди в те кляте покоління,
Ти будеш двигать млинове каміння,
Кругом тебе густа наляже мряка:
Ти тут смієшся, т а м н а в ч и ш с я п л а к а т ь.[2]

І мені здається навіть, що у Лесі Українки цю думку окреслено якось твердіше, з більшою певністю та лаконізмом!

Ні, дитинко,
Я не держу тебе! —

говорить у неї мавці лісовик: я —

Звик в о л ю ш а н у в а т и. Грайся з вітром,
Жартуй із перелесником; як хочеш,
Всю силу лісову і водяну,
Гірську й повітряну приваб до себе.
А л е м и н а й л ю д с ь к і с т е ж к и, д и т и н о,
Бо там не ходить воля, т а м ж у р а
Т я г а р с в і й н о с и т ь. Обминай їх, доню,
Раз тільки ступиш, і — пропала воля!

[1] Пор. П. Филиповича „Образ Прометея в творах Л. Українки". „Із новітньої української літератури", „Культура", К. 1929 р.

[2] Гергарт Гауптман „Затоплений дзвін", переклав Микола Голубець, Львів, 1916, стор. 40—41.

А тому — люди тільки доти живуть справжнім життям, доки зостаються вірні собі, своїй природі. Лукаш з „Лісової пісні" доти був щасливий, доки жив тим, чого сам добре не знав за собою і про що душа його говорила „виразно-щиро голосом сопілки". Обмеживши своє життя нудною хатньою роботою, підпавши матері й жінці, зрадивши себе самого, — він тратить людську подобу, стає вовкулакою, божеволіє... Дон-Жуан у „Камінному Господарі" тільки тоді був справді сильний і справді щасливий, коли легенькою фелюкою, „при світі волі", літав просторами морів, „як перелітна птиця", коли неухильно йшов „за щирим голосом свойого серця". Але коли свавільний, нестриманий, він, що не знав досі впину своїм примхам і перепон своїй волі, починає цінити ласку короля та привілеї ґранда і до ніг честолюбним замислам донни Анни складає „свою так буйно викохану волю", приміряє собі командорський плащ і патерицю, — він тратить свою стихійно-непереможну міць і кам'яніє за зраду своїй бурхливій вдачі.

Так сміливо й безбоязно приступає Леся Українка до цього образу світового значення, сотні разів освітленого по інших — заможніших — літературах. І більше — її суцільне й своєрідне світовідчування дозволяє їй утворити оригінальну, українську версію загально-людського сюжету. Сміливий крок! Крім „Марії" Шевченка та кількох шедеврів його лірики, „Смерти Каїна", „Похорону" та „Мойсея" Франка — в українській поезії ні одна річ на ці вершини не сходила. Справжнє „дерзання", — хоч авторка і не лагодиться „робити епоху"! Скромно і обережно вона зазначає (в листі до Л. М. Старицької-Черняхівської) — „Як ви зараз же побачите... єсть це ні більше, ні менше, як українська версія світової теми... „До чего дерзость хохлацкая доходит", скаже Струве і вся чесна компанія. Що це є справді дерзость з мого боку, це я й сама тямлю, але вже певно то „в высшем суджено совете", що я mit Todesverachtung кидалася в дебрі світових тем, куди земляки мої, за виїмком двох-трьох одважних, воліють не вступати".

5.

Але, побоюючись нерозуміння й ворожнечі читача, Леся Українка дивилася не в той бік. Ні Струве, ні російський читач взагалі, ні такий численний і гордий на той час „українець російської культури", до її творів не зійшли, — відомо, що „мы ленивы и нелюбопытны"... З нерозумінням, запереченням, навіть з осудом до них поставився (як і раніше ставився) широкий український читач. Призвичаєний до трактування в літературі передовсім — побуту,

а потім — вузьких, але невідкладних, „самим життям", мовляв. поставлених тем (от, скажемо, „інтеліґент на селі" — народний учитель, аґроном, Марко Кравченко, Мирон Серпокрил...), утилітарист у мистецтві і аматор пристарілої трохи манери, — в Лесі Українці, в її темах і образах він побачив лише літературщину, відходження від сучасности, одривання від ґрунту. Він схилявся перед „ерудицією" (тоді він ще шанував ерудицію) і, сам здебільшого ні одної чужої мови не знаючи, віддавав належну шану поетці, що крім кількох слов'янських і чотирьох романо-ґерманських („европейських") могла читати ще й на двох давніх мовах, — але при тому був в глибині переконаний, що ерудиція мистецтву шкодить і що в творі мистецтва єдиноважливо — не „искус строгий", а „нутро", і в такій хорошій певності строчив сам оповідання і особливо „вірші". Недивно, що Л. Українка належала до письменників „дивнонезрозумілих, хоча й респектованих", а її твори були речами „хвалимими, але не читомими", як вона сама часом їх визначала. Але, що особливо сумно, — це що з пересічним читачем погоджувався часом і критик, і до того критик, що хотів бути „останнім словом" свого фаху. Маю на увазі Гната Хоткевича, з його жвавим, хоч і грубоватим оглядом українського письменства за р. 1908. Оцінюючи альманах „Нова Рада", от що говорив він — з приводу „Блакитної троянди", ранньої п'єси Лесиної, значно слабшої артистично від її пізніших драматичних поем:

Але за те є в тім альманаху „Блакитна троянда" Лесі Українки. Це єсть ліпше, що появилося друком в 1908 році.[1] Показується, що таки автор більший поет у малюванню живого життя, ніж в аскетичних обрисах своїх улюбленців жидів, єгиптян і всякої іншої допотопности. І так жаль, що русло творчости поетової залюбки направляється в ті холодні царства суворих ліній древньої культури, а не в сторону живого життя. Там автор показує нам свої знання і очитаність, тут — свою душу; там артизм на послугах у науки, а тут знання прислуговують поезії. Не знаю, як кому, а мені більше подобається остання комбінація: очитаних людей я ще найду, а таких, що уміють розказати своє почування, надзвичайно мало.[2]

Характеризуючи це відношення читача до поетки, один із її пізніших критиків писав: „Коли вона зійшла на гору, її читачі лишились в долині. Це справді так... тож і не диво, що Леся Українка „все життя потребувала критики" глибокої, проникливої, культурної, — і або не мала її, або мала в гомеопатичній дозі. „А вже годі заперечити", як писала вона до матері, „що бути голосом волаючим у пустині без відгуку все таки нікому не весело, хоч би

1 Тимчасом 1908 р. на сторінках ЛНВ з'явилася „Кассандра".
2 Гн. Хоткевич, Літературні враження, ЛНВ 1909, кн. II, стор. 404.

він мав і так мало претенсій на популярність, як я..."[1] І разом з тим — як повинно було підтримувати і тішити її кожне компетентне про неї слово, як стаття Франка в ЛНВ за 1898 р. або лист М. С. Грушевського з приводу її „Кассандри"!

Інколи почуття відірваности од громади зростало у Лесі Українки на ґрунті об'єктивно справедливих претенсій до неї, які ставила „літературна громада" — керівники журналів, видавці, її „товариші пера". Від неї прохали літературних оглядів, критичних розвідок, розправ про західно-европейські письменства, її втягали в „журнальну" роботу, від неї сподівалися перекладів із чужомовних поетів — тоді як вона вся була переповнена своїми утворами, власними героями, що не давали їй спокою. Для неї, що прекрасно розуміла „насушну" потребу такої роботи, це все таки була мулярська праця скульптора Айрона коло дому пастора Годвінсона. Фея Раутенделяйн мала обертати млинове каміння... Леся Українка часто жартома повторювала „що треба, того не треба", тобто: що потрібно для громади в першу чергу, то не є внутрішньою потребою її творчости, і навпаки: що не є для громади її щоденний хліб, те дуже часто з'являється конечною потребою її душі. І вона вважала цілком законним, приймала як належне, що „муза ніколи не хоче робити того, що мусить, а те, що їй забагнеться".

От ґрунт, на якому у Лесі Українки виникають образи самотніх героїв,[2] от звідки у неї конфлікт Ричарда Айрона з пуританами, пророчиці Тірци з юдеями „на руїнах", горді речі Ричарда і поклик Тірци:

Мене дух Божий знайде сам в пустині,
А вам ще довга путь лежить до нього.

Я рішуче не можу погодитись з піднесеною в сучасній критиці кваліфікацією індивідуалізму Лесі Українки як „розпачливого", а її „мрійництва" — як безпорадного. Я б скоріше сказав за іншим критиком, що індивідуалізм Лесі Українки то „не безнадійний індивідуалізм гинучих кляс,[3] не анархічний індивідуалізм Пшебишевського... Її індивідуалізм — бурхливий протест проти кволости й дрімливости громадянства, проти його невільницького духу й пасивности.... він „не тікає зовсім од життя та людей, подібно до героїв Байрона та його російських послідовників, не ховається в катакомбах, а шукає свого місця, як Неофіт,

1 „Червоний Шлях", 1923, кн. 8, стор. 241. На тему „Леся Українка і читач" — моя стаття у „Глобусі" 1928, ч. 15.

2 Про настрої самотности поезії Л. У. — С. Єфремов. Поезія самотности. За рік 1912, стор. 281—288.

3 Поезия индивидуализма. „Укр. Жизнь", 1913, кн. 10, стор. 26—27.

у таборі спартаківців"... Її трагедія — то трагедія сівача, що вийшов занадто рано, „до звезды", і в якому часто загоряється гнів проти животіння суспільства („паситесь, мирные народы"...), проти непридатного для великих цілей знаряддя. А її самотність на верхів'ях, далеко „від пахощів облесливих долин", то самотність творця, що в горах повинен, як Заратустра, передумати всю свою мудрість, щоб у належний час понести її в долини, віддати людям.

А що у Лесі бували часом індивідуалістичні настрої, що її зброя оберталася проти громадянства, що вона ставала на прю з ним, — то це звичайне явище, коли „ватажок", поет чи мислитель, переростає своє оточення, убоге, безсиле, не розвинене естетично, не піднесене культурно. Коли „провідники" бачать те, що має прийти, але повести маси за собою не можуть, бо в розвитку самих мас немає для того „відповідних передумов"...

І такий цікавий з цього погляду останній, передсмертний задум Лесі Українки, — драматична поема, що так і зосталася в короткому попередньому нарисі. Великий грецький учений Теокріт в Олександрії вірить в остаточну перемогу науки. Але його доба — доба християнського фанатизму, що нищить великі наукові цінності за те тільки що вони поганські. Філософа ув'язнюють. Має бути трус у його бібліотеці. Тоді діти Теокрітові, підлітки, хлопець і дівчинка, вибирають вночі щонайцінніші для майбутнього манускрипти з бібліотеки і потай миру, за городом, закопують їх у пісок пустині. Сходить сонце. Діти стають на коліна і звертаються до нього: „Геліосе! рятуй наші скарби! Тобі і золотій пустині доручаємо їх".[1] Колись настане пора, і манускрипти, сховані тепер від людей, підуть на пожиток людям. І тільки покищо, може, на короткий час: „Геліосе! рятуй наші скарби, тобі і золотій пустині доручаємо їх".

Ці образи і ця молитва розшифровуються, як алеґорія. Давні сувої з поганської бібліотеки осмислюються — розуміється, помимо мистецького наміру і волі авторки — як власні твори Лесі Українки, а піски Єгипту — як сторінки старих альманахів та журналів, що доховали їх для нового читача. Поволі знаходяться закопані в пісках скарби; в „холодному царстві суворих ліній", як писав Хоткевич, відкриваються гарячі джерела, і Леся Українка стає в наших очах чільною постаттю всього свого літературного покоління.

1 „Арго", збірник. К. 1914, стор. 39—40.

МАРКО ЧЕРЕМШИНА І ГАЛИЦЬКА ПРОЗА

1.

В листі до В. М. Гнатюка з 24. І. 1904 р. М. Коцюбинський повідомляв свого кореспондента про намір свій скласти альманах, — та уже не з нових недрукованих творів, як щойно закінчений „З потоку життя", а навпаки: з творів, „друкованих у Галичині і, значить, нашій ширшій публіці незнайомих"... „Галичанам, звісно, перше місце. Тепер у вас в Галичині такі таланти появились, що заганяють у кут наших українських.[1] І далі Коцюбинський наводить три імени — буковинку Кобилянську і двох галичан — Стефаника та Мартовича. Трохи раніше високу, хоч дещо стриманішу характеристику галичанам зложив в одному із листів до П. Мирного Василь Горленко: Стефаник видався йому письменником сильним і „прочувствованным", але трохи „утрированным".[2] Випущений невдовзі третій том „Віку" до цих двох імен долучив ще й третє — Івана Семанюка (псевдоніми: Марко Черемшина, Василь Заренко).[3] Незмінно згадує Черемшину, говорячи про найновішу прозу, і Іван Франко в своїх статтях „Із останніх десятиліть XIX в.".

Нам важно в даному разі занотувати не тільки високу оцінку названих письменників, але й намір запровадити до кругу наддніпрянської лектури ввесь галицький тріюмвірат кінця 90-х, початку 900-х рр. Бо ж і досі, по упливі двадцяти п'яти літ, він не доведений до краю. Найбільше з трьох зроблено для Стефаника, за словом Франка, „може найбільшого артиста, який появився в нас з часу Шевченка".[4] Його твори були видані „Віком", перевидані „Книгоспілкою" р. 1920. Вийшли вони і заходами Державного

1 Мих. Коцюбинський. Листи до Володимира Гнатюка. Львів, 1914, стор. 63.
2 Лист з 2. II. 1900 р. — В. Горленко. Листи до Панаса Мирного. К. 1928, стор. 71. Там же згадка і про другого „будто бы достойного", але не читаного автора — Мартовича. Безперечно, це відгук на „Мужицьку смерть", уміщену в „ЛНВ" і перекладену на рос. мову в „Жизни".
3 „Вік", том III. Українська проза з 80-ох рр. XIX в. К. 1902, стор. 495.
4 З останніх десятиліть XIX в. ЛНВ, 1901. Також у збірці „Молода Україна" І. Провідні ідеї та епізоди. Львів, 1910.

видавництва (1924 р. — „Кленові листки", з передмовою В. Коряка в підправленому тексті; 1927 р. — „Твори"). До останнього з видань увійшла повністю і остання Львівська збірка Стефаникових новель „Земля".

Значно слабше стоїть справа з Мартовичем та М. Черемшиною. Правда, ми вже маємо вибір оповідань першого в „літературній бібліотеці" „Книгоспілки" з докладною статтею-характеристикою М. Могилянського. Нещодавно у виданні „Сяйва" з'явився новим виданням (другим) і Мартовичів „Забобон" з переднім словом М. Рудницького. Маємо вже й кілька докладніших статтей про нього, — серед них, крім зазначених угорі передмов, найголовніші: І. Свєнціцького (ЛНВ 1918, кн. І) та акад. М. С. Грушевського.[1] Не бракує статтей і про Марка Черемшину. Не кажучи уже про трудно приступні для нашого читача замітки Мих. Лозинського в „Ділі",[2] М. С. Грушевського в „Літ.-Наук. Віснику"[3] та Гн. Хоткевича в „Українській Хаті",[4] маємо цілий ряд викликаних несподіваною смертю письменника поминальних статтей та некрологів — Д. Рудика („Пролетарська Правда" 1927, ч. 99), М. Козоріса („Літературна Газета" 1927, ч. 5), А. В. Музички („Червоний Шлях" 1927, ч. 6) та Р. Заклинського („Життя й Рев." 1927, ч. 9). Подібна ж низка згадок, статтей та ліричних відгуків з'явилася і в закордонній українській пресі. Про них згадуватимемо в іншому зв'язку. Однак з творами Черемшини справа стоїть не гаразд і до цього часу. Року 1925 вийшов у „літературній бібліотеці" „Книгоспілки" вибір його оповідань „Село вигибає", що, не претендуючи на повноту, репрезентував Черемшину раннього (оповідання з „Карбів"), пізнішого, повоєнного і навіть Черемшину-перекладача (троє оповідань, перекладених з угорського письменника Коломана Міксата). Тимчасом півтора десятки найновіших речей письменника, серед них кілька шедеврів, іще дожидаються збірного передруку.

Дванадцять років, що минуло з дня смерти Мартовича, цілий рік, що перебіг по смерти М. Черемшини, відчуваються в таких обставинах, як певний докір, — тим більше, що місце їх в українськім письменстві велике і вони справді можуть „загнати в кут" багатьох сучасних їм наддніпрянських літератів. Щоправда, обсягом своєї тематики вони нешироке. На той час, як, скажемо, Коцюбинський здобував для українського письменства Крим і Басарабію, писав з італійського життя й життя карпатських верховин-

1 „Світлотіні галицького життя". ЛНВ, 1918, IX.
2 „Діло" 13 (26) квітня 1902 р., ч. 84, додаток.
3 М. С. Грушевський. „Новини нашої літератури. Йван Семанюк", ЛНВ, 1902, IX, стор. 128—134.
4 Гн. Хоткевич. „Камни отметаемые", У. Х. 1909, ст. 523—538.

ців, вони задовольнялися межами свого рідного к у т к а. На той час як Коцюбинський по образках селянського життя брався за життя інтеліґенції, та ще й брався по-новому, намагаючись відбити „духовні інтереси нашого часу", галичани не проклямували нічого; їм досить було галицько-українського села, яке вони знали прекрасно, бо на селі виросли й на селі потім „практикували", як політики та адвокати. Леся Мартовича недарма узивали „доктором хлопістики"; про глибоке інтимне розуміння селянина у Семанюка свідчить уже згадана стаття М. Козоріса. От перше враження, яке робив Семанюк, як адвокат з селянською переважно клієнтурою:

Увійшовши в канцелярію (д-ра Лагодинського в Делятині, помічником якого був письменник), я побачив за столом невеличкого, присадкуватого чоловіка, років на 35—40... тип „ґазди", що знає свої справи, як свої п'ять пальців і не хвилюється за них, бо знає кожній і місце і ціну.

Я бачив, що переді мною сидить фахівець, який знає „ґазду" і „дєдю" (підгірянина і гуцула) наскрізь. Я помічав, що тільки селянин став на порозі, — він (Черемшина) уже знав приблизно, в якій справі той приходить, чи буде брехати чи ні. — Він спокійно кидав короткі питання, байдуже, якось збоку заговорював „ґазду" і останній і не зчувся, як сказав уже навіть те, чого не хотів.

Коли б незнайомий під дверима підслухував їх розмову, — був би певний, що це розмовляють два „ґазди" — один заклопотаний, нерішучий, а другий певний, упертий, розумний.

В тій же адвокатській канцелярії виникла, певно, і не одна специфічна тема і в Черемшини та й у Мартовича.

Але, не вважаючи на цей одноманітно-вузький матеріял, кожен із цих „докторів хлопістики" виробив собі власну і своєрідну манеру, а лінія літературного розвитку кожного із них — Мартовича від „Рудаля" до „Забобону", Стефаника від перших новель до „Синів", Черемшини від „Святого Николая в гарті" до „Верховини" — становить щось суцільне, органічне. Вирізнити в їх літературнім доробку риси і смуги впливів значно тяжче, аніж у літературному набутку Коцюбинського, такого витонченого і... податного на чужі засоби мистецького виображення. Де будемо шукати коріння тієї органічности, в їх неперерванім зв'язку з селянським оточенням, чи деінде, — але серед галицьких прозаїків вони мимоволі звертають увагу своєю мистецькою міццю, своєю великою природною обдарованністю, і місце займають осібне, осторонь від усіх інших: вони досить далекі від Франкового протоколярного реалізму, від Бордуляка з його простодушністю та гуманізмом, від модерністів, як Яцків та А. Крушельницький (ранній, іще до „Рубають ліс"). Люди однієї пори, одного виховання, навіть родом з одного приблизно кутка Галичини, вони творять товариське коло, п о к у т с ь к у г р у п у в українській прозі.

2.

Ця уловлювана відчуттям близькість усіх трьох письменників і спричинилася до питання, що й досі дебатується в нашій критичній літературі. Чи можемо ми говорити про Мартовича і Черемшину, як про письменників одної, мовляв Стефаниківської, школи в українській прозі.

Привід до цієї дебати, як відомо, подав С. О. Єфремов своєю характеристикою групи в „Історії українського письменства". „Дужий талант Стефаника" — читаємо в перших виданнях цієї книги — „витворив, особливо між закордонними письменниками, цілу школу, що взяла від його манеру писати мініятюри тими самими короткими штрихами й темними фарбами, переважно з життя галицького селянства. З-поміж цих письменників визначаються талановитістю Мартович та Семанюк". І далі йде фактична, всього на кілька рядків, довідка про обох зазначених письменників.[1] Цю характеристику заперечив уперше М. С. Грушевський у великій, присвяченій Мартовичу статті „Світлотіні галицького життя". М. С. Грушевський відзначає в ній, що Мартович тільки інколи „наближається до стилю Стефаника-Семанюка" та, „що тільки у нас, мало розуміючи Мартовича, ставлять цих трьох письменників поруч себе". Стиль Мартовича, його письменницька техніка відмінні від Стефаникових цілком, „аж до повного контрасту".

Після „Забобону", що справді далеко відійшов од „Мужицької смерти" та „Нечитальника", ґрунтовно переглянув свою характеристику покутської групи і С. О. Єфремов. В останньому (закордонному) виданні „Історії українського письменства" Мартович поставлений уже окремо: в ряді Стефаникової школи залишено тільки Семанюка-Черемшину, та й то із спеціяльним, досить великим застереженням: „На межі XIX і XX вв. з'явилась була в Галичині, де вплив Стефаника був дужчий, ціла група молодих письменників-мініятюристів, проте один з них тільки — Іван Семанюк (псевд. Марко Черемшина, народ. р. 1874) й уявляє з себе не просто наслідувача-копіїста, а дійсно талановитого знавця життя, що вміє порізнені факти зв'язати якоюсь синтетичною ідеєю. Між дрібними нарисами Семанюка знайдемо такі, що справді лишаться на диво зразковими з цього погляду... На жаль, видавши збірку своїх новель „Карби" ще р. 1901, автор, як і Стефаник, примовк і давно вже не дає нічого нового"[2]

Поява в друку нових оповідань Семанюка-Черемшини, що приблизно збіглася хронологічно з цими словами, істо-

---

1 Історія українського письменства, в-во „Укр. учитель", стор. 443.
2 Історія українського письменства, т. II, 1919, стор. 272—273.

рика письменства (хоч помічена була у нас пізніше), — підкопалася і під останню характеристику. Переглядати питання довелося мені, як авторові вступної статті до збірки вибраних оповідань Черемшини „Село вигибає".

Ще р 1902, характеризуючи першу збірку нашого автора, М. С. Грушевський спостеріг у його писаннях дві манери: одну, яку він назвав об'єктивно-реалістичною і в якій знайшов багато спільного з Стефаником (ця думка напрошувалась сама собою, бо Стефаник був автором цілої книжечки оповідань, коли „Карби" ще ладились до друку) — і манеру другу з „модерністичними" тенденціями, що виявляються найбільше підкресленим, незатаєним ліризмом, заспівами та рецитаціями-голосіннями. Перша манера М. С. Грушевському сподобалася більше. На його думку, „найліпші із цих образків гуцульського життя" — то ті, де автор „не дає своєї суб'єктивної закраски і взагалі найменше дає відчувати свою машинерію". Тоді як на шляхах суб'єктивного, „модерністичного" оповідання йому загрожує перспектива „зманеруватися", „вдаритися в плаксиву сантиментальність або фразисту напушистість". Черемшина зробив по-своєму, критики не послухався і в нових своїх оповіданнях розвинув саме цей небезпечний, суб'єктивно-ліричний момент. На тому він не програв ані трохи, навпаки виграв; тільки нові, повоєнні оповідання виявили повною мірою його письменницьку своєрідність.

На всіх цих спостереженнях та міркуваннях і побудував я свою думку. Стефаник, Мартович, Черемшина справді творять якусь групу, — принаймні для нас, що спостерігаємо їх здалеку. Всі вони діти села, всі видатні представники молодшого покоління селянської радикальної інтеліґенції, інколи навіть політичні діячі радикальної партії (Мартович — один час редактор „Громадського Голосу". Стефаник — представник партії в Австрійськім парляменті). Близькі спочатку і літературні їх стежки, але щодалі вони розходяться в різних напрямках, як то диктують їм три взаємо-відмінні світовідчування та мистецькі темпераменти. Звідси: не називаймо Стефаника, Мартовича, Черемшини „школою", бо в поняття школи входить образ головного мистця і кількох мистецьких його підголосків, але не біймося говорити про окрему групу письменників, бо всіх трьох зазначених майстрів в'яже особиста приязнь, однаковість походження, та певна спільність розлитої по творах ідейної атмосфери.

До тих самих висновків прийшов, розглядаючи творчість Черемшини та інших його товаришів-однолітків, і А. В. Музичка. Він відокремлює покутський тріюмвірат від Бордуляка і Лепкого, Маковея та Д. Лукіяновича, що їх

творчість прикрашена філантропією та гуманізмом. Стремління багатьох галичан створили літературу вищу, делікатну, не хлопську зазнало від цієї трійці найтяжчого удару. Що ж до стилю, то солідарні в своїх тематичних уподобаннях Мартович, Стефаник і Черемшина, на думку А. Музички, розійшлися дуже далеко; а власне далеко одійшов від двох перших саме Черемшина: Мартович і Стефаник відкривають народну душу „через фахову науку і науку суспільнознавства", Черемшина йде „за новими досягненнями в новій науці про народну словесність; відчувши та простудіювавши її, дає зразки своєї величавої творчости". Тобто: в стилі Стефаника і Л. Мартовича є щось від точного наукового спостереження соціолога, на той час як стиль Черемшини живиться народною поезією, фольклором. Але разом з тим А. В. Музичка відзначає щось спільного в розповідній манері трьох авторів, якусь синтезу народної розповіді з формальними винайденнями доби. „Наше мужицтво виткало собі свою нитку, а завдання нашого письменного люду — зв'язати ту нитку з тими досягненнями, що маємо в Европі" — згадує він слова Драгоманова, і в трьох покутських авторах бачить якнайпильніших виконавців Драгоманівського заповіту. Всі вони — пише А. Музичка — „не відділяють себе від громадських діячів, не забігають у чисту естетику, не дають байок та видумок". Всі вони тою чи іншою мірою вихованці радикальної думки, всі три — діти тих економічно-громадських і політично-національних відносин у Галичині, що ми бачимо там, почавши від 80-х рр. XIX ст. до сьогоднішнього дня; це квінтесенція селянської інтеліґенції, що виросла серед усіх тих відносин, це корифеї післяфранківської прози, що є ніби трьома сторінками селянської психології".

Отже, як бачимо, висновки А. Музички в основному збігаються з нашими: одна соціяльна суть, один круг керуючих ідей; розбіжні, далекі один від одного, стилі.

Цей висновок, гадаємо, і є покищо найуґрунтованіше слово нашої літератури про письменників-покутян, найприйомовніший для всіх вислід соціологічної та стилістичної аналізи, і тому — признаємось — не без деякого дивування читаємо характеристику існуючих поглядів на Черемшину в статті Л. Т. Білецького „Марко Черемшина (1874—1927), огляд критичної літератури" — в „Студентському віснику" за 1927 р. (ч. 3—4). Проф. Леонід Білецький виступає з цілим актом обвинувачення проти української критики, що не зрозуміла Черемшину. Він пише: „коли р. 1901 з'явилась перша збірка Черемшини, то критика доложила всіх сил, щоб „відрадити його від нової властивої йому творчої

стежки і повернути до старої вже протоптаної літературою попередніх письменників. І замовк Черемшина, протягом більш двадцяти років не появилось ані одного його твору". Не вважаючи на всю елегійну красивість фрази, навряд чи можна уважати її слушною. Присуди критики щодо Черемшини зовсім не були такі обурюючі неправдиві. М. Лозинський в „Ділі" відзначав тільки глибоку реальність його малюнків та ще неподібність Черемшининого гуцула до гуцула Федьковичевого, — „буйного, багатого, по-святочному прибраного, вольного сина гір". „Ні, гуцул Семанюка, нужденна істота, бита злиднями і темнотою, визискувана і кривджена всякими павуками, в котрої „хліб і страва — це найстарша справа", в котрої людське почуття, благородність душі лиш де-не-де продирається з-під важкої заслони злиднів, мов сонце в осінню днину з-за олов'яних хмар... (Але) коли ви цікаві на людські злидні, на буденне життя бідного гуцула, на той страшний трагізм, що розгортається щодня в хлопській душі і в хлопській хаті, тим страшніший, що невидний для постороннього ока, що другі навіть не догадуються його існування, коли вас те займає,— візьміть і прочитайте Семанюкові нариси. А побачите там гуцульське життя і гуцульську душу, його дрібку радощів і море горя, його погляди, вірування, забобони... Це перлини нашої літератури наймолодшого покоління. Цизелювати з такою мікроскопічною точністю гуцульське життя, рухи простої первісної гуцульської душі, відшукати в кожнім, на перший погляд зовсім незначнім, факті, предмет до літературно-артистичного оброблення, на це треба знати ту хлопську душу... треба любити те, про що пишеться, треба мати в собі лійсно „іскру Божу".

Ми перебігли всю оціночну частину фейлетону Мих. Лозинського і ніде не побачили спихання нашого письменника на топтану іншими стежку. Те саме, гадаємо, можна сказати й про статтю М. Грушевського, і про поради Франка. Щоправда, критики висловлювалися, ніби реалістично-об'єктивний тон письменникові вдається краще, аніж суб'єктивно-„модерний", і вказували йому, як на приклад, на манеру Стефаникову — але невже це значить спихати на ходжені, утоpовані, биті стежки? Стефаникова манера була ще молода, свіжа в українськім письменстві і незвична. До того ж і поради свої критики обставляли всякого роду застереженнями, уникаючи категоричних присудів та безапеляційних указівок. „Автор такий молодий, що годі його в'язати будьякими маршрутами" — читаємо, напр., у статті М. Грушевського. Отже критика була зовсім не того ґатунку, щоб образити автора та змусити його до мовчання. Про те свідчать і згадки самого Черемшини в „Моїй біо-

графії", і згадки сторонніх людей.[1] Перш ніж говорити щобудь про причини Черемшиненого мовчання, гадаємо, треба було б перевірити, чи не було воно таким тільки про око людське, чи не було воно внутрішньою заглибленою роботою над собою. Та й навіть установивши, що письменник справді перестав писати, годилося б пошукати якихось ґрунтовніших до того причин, а не покладати всієї відповідальности на критику, що навряд чи може наложити печать мовчання на обдарованого та дійсно відданого своїй справі письменника.[2]

Друга частина статті Л. Т. Білецького класифікує погляди української критики на місце Черемшини в розвитку галицької прози. „По революції 1917 р." — пише він — „заслухались зачарованою чудовою піснею, заговорила (знову) літературна критика і оцінила — але як? — не як самостійний спів великої індивідуальности й таланту, а лише як окремий голос того визначного мистецького trio: Стефаник, Мартович, Черемшина". Це літературно-критичне сприйняття породило три, на обчислення Л. Білецького, оцінки Черемшининої творчости:

а) Черемшина належить до школи Стефаника (Єфремов),

б) Стиль Черемшини і Стефаника однаковий (М. Грушевський),

в) Мартович, Стефаник і Черемшина виростають із однакових настроїв, тем і образів; у них однакові об'яви зворушень душі, однаковий нахил до ритмічности та музичности, до ліризму". До цього погляду, на думку Л. Білецького, признаються В. Дорошенко та М. Зеров.

Не можемо пройти і мимо цього другого твердження нашого критика. Гадаємо, поперше, що ніякої кардинальної різниці межи характеристикою покутського trio у Єфремова 1919 р. та М. Грушевського 1918 р. немає. Обидва звернули увагу на „Забобон" Мартовича, як на твір дуже далекий од Стефаникової манери і, не знаючи ще нових

---

1 Пор.: „Його новелі, що з'явились в „Літер.-Наук. Віснику" та „Громадському Голосі", звернули увагу не тільки молоді, але взагалі всіх, що цікавилися новинами нашого письменства". Див. В. Сімович. „До видання збірки Черемшининих новель Карби". Студентський Вісник, 1927, ч. 5—6. Зміст статті переказаний у моїй рецензії „Ж. й Р." 1928, кн. IV.

2 Ще гострішні нападки на критику в статті Д. Донцова — ЛНВ 1927, VII—VIII, стор. 305 дд. Тут і загальні міркування над долею „обранців" та „репрезентантів людства" (як означав Емерсон) і спеціяльні випади проти народницької белетристики та критики, випади, що їх автор давно уже зробив своїм фахом. В статті Донцова Черемшину розглянуто, як одного із „великих", що їх ніколи не можуть оцінити сучасники. Із критиків передає М. С. Грушевському, що ніби кликав Черемшину „на шлях трафаретів", і Гн. Хоткевичу, що підносив у Черемшининих творах „демократичний і гуманний реалізм". Ці і подібні слова, справді, трапляються в обох статтях, але зовсім не становлять основного тону в їх музиці: це скоріше данина загально-прийнятому в публіцистичній критиці façon de parler, аніж свідчення про справжнє критичне прямування авторів. В статтях Грушевського і Хоткевича багато влучних спостережень і найменше уваги (як на те!) приділено оповіданням, де виступає публіцистична тенденція („Хіба даруймо воду").

писань Семанюка-Черемшини, лишили його покищо коло Стефаника, але зовсім не на становищі учня, а близького технічно майстра. Подруге, навряд чи хто говоритиме і говорить тепер про ліризм Мартовича та його музичність. Вказуючи на спільність трьох галицьких майстрів, дослідники натискають здебільшого на моменти громадсько-культурного порядку. Третє, навряд чи має проф. Л. Білецький підстави укладати всі подані вище оцінки в одній хронологічній площині; вони зовсім не синхроністичні. Вони становлять результат послідовних підходів критичної думки до авторів, вони заступають одна одну, в міру того як письменник розгортається та все яскравіше підкреслюється його індивідуальність. А що висновки про Черемшину, як своєрідного майстра, зложилися у нас пізно, то сталося це тому що пізно розвернувся на всю широту своїх сил і сам письменник.

3.

Отже далі будемо ми говорити про осібну покутську групу галицько-українських прозаїків.

Гадаємо, право на те дає нам передусім велика інтимна приязнь межи членами цього мистецького trio. Центральною фігурою, вузлом дружніх відносин видається нам В. Стефаник. Лесь Мартович — найщиріший, найближчий приятель його юнацьких літ, як про те яскраво і сильно свідчить його згадка про „Перший твір Мартовича"[1]. Семанюк-Черемшина найбільший приятель мужніх його років, його снятинський сусіда, один із ініціяторів його ювілейних свят.[2] З чотирьох листів, які я встиг дістати від небіжчика І. Ю. Семанюка (М. Черемшини), два відносяться до Стефаника, його життьових умов, його літературної репутації, його великого хисту. Родині Стефаника віддає І. Семанюк, умираючи, і свою літературну славу, право розпоряджатися його літературною спадщиною.

Багато спільних рис знаходимо в усіх трьох письменниках і щодо соціяльного їх ґрунту.

Всі вони, як уже зазначено, становлять другий виводок радикальної селянської інтеліґенції, що щойно вибивався до „легкого панського хліба" (вислів М. Черемшини) наприкінці 90-х рр., так само, як і перший цієї інтеліґенції призов (Франко, Павлик), — не розриваючи зв'язку з своїм суспільним підґрунтям.

Всі троє — однолітки. Найстарший з усієї групи — Лесь (Олексій) Мартович. Народився він у с. Торговиці Горо-

1 В. Стефаник. „Кленові листки". ДВУ, X, 1924, стор. 324. — Твори ДВУ, Харк. 1927, стор. 314—316.

2 Відгук на ті свята: М. Черемшина. „Добрий вечір", ЛНВ, 1927, II, „Його кров". „Літер. газета" 1927, ч. 5.

денського повіту, 12 лютого 1871 р.; Василь Стефаник — середній — народився в с. Русові, повіту Снятинського, в квітні того ж року; Іван Семанюк (М. Черемшина) — наймолодший — „прийшов на світ" з „дєді Юрія і нені Анни" 13 липня 1874 р. в с. Кобаках, Косівського повіту, там, де хвилі Покутських горбів підіймаються назустріч основному масиву Карпат.

Докладніші відомості про Леся Мартовича подає Стефаник в своїх споминах про його письменницький дебют. Батько Мартовича — громадський писар у Торговиці, свідомий і дисциплінований громадянин. Село Торговиця, де він мав вплив, ніколи не голосує підчас виборів на „пана", ніколи не ламає української лінії, не „хрунить", як то говориться в Галичині. У старого Мартовича — 15 моргів поля, добра хата на три покої, сад і пасіка, — все зароблене, здобуте власною працею „без нічиєї кривди". В родині кілька дочок і син одинак, якого ведуть через гімназію — Коломийську, де він р. 1883 зустрічається з Василем Стефаником, молодшим від нього на одну клясу. В гімназії Мартович працює мало, але випливає завдяки своїм великим здібностям до науки. Товариші люблять його за сміливість і веселу вдачу. Він належить до потаємного товариського гуртка і разом із Стефаником засиджуються біля „великої скрині", що містить понад триста „заборонених книг". Потім, з консолідацією радикальних елементів української інтеліґенції, що відбувалася перед заснуванням радикальної партії, під впливом старших (Стефаник називає серед них Северина Давидовича та Іларія Герасимовича, директора „Гуцульської спілки") обидва юнаки втягаються і до практичної роботи, переважно просвітнього характеру, — одвідують читальні, впорядкають бесіди, — аж поки через конфлікт із шкільною владою не примушені перейти до Дрогобича (Мартович 1890, Стефаник 1891 р.).

В Дрогобичі громадські нотки озиваються в Мартовичу ще виразніше. Мартович цікавиться здебільшого тим, що „ближче до життя", цебто тим, чого „можна було навчитися поза школою" У сьомій клясі, почувши, що розпочинаються вибори, він заявляє директорові, що „з огляду на таку подію" мусить перервати науку, бо мусить їхати на села аґітувати. Докази директора, „щоб він не тратив року, не могли переконати палкого молодця, який і в пізніших роках не розумів ніколи, що значить „тратити роки", нехтуючи щаблями офіціяльної карієри. Коли Мартович сповнив свій суспільний обов'язок, він вернувся до гімназії, де здав матуру разом з В. Стефаником, р. 1892".[1] Стефаник до цих

[1] Л. Мартович. „Забобон". Київ, 1928, в-во „Сяйво", стор. 6 (вступна стаття М. Рудницького).

відомостей додає: „...завдяки опіці директора Борковського, який не давав нас вигонити з гімназії інспекторові (краєвому) Івану Левицькому". „По матурі Мартович із Левком Бачинським записалися на право в Чернівцях, а я" — продовжує Стефаник — „відлучився і пішов на університет до Кракова".

Дуже подібна історія молодих років і в Марка Черемшини, історія, яку знаємо тепер досить докладно з його автобіографічних листів, особливо з найбільшого поміж них, заадресованого А. В. Музичці і потім видрукованого по журналах під назвою „Моя біографія".[1]

Батько Черемшини — Юрій Семанюк, селянин, спочатку учень у маляра, потім у всіх сільських дяків від Путилова до Жаб'я, нарешті сам сільський дяк. Обставини, в яких виростає майбутній письменник — сільські та старосвітські. Дід його, материн батько — „правовірний гуцул", „що орав ще дерев'яним плугом, їздив волами, святкував усі, хоч би найменші свята, вірив у відьми та лісових, вгадував лиху і добру погоду... і приймав на нічліг всякого, хто тільки того собі забажав". „Набуваючись" з гостями, дід любить розповідати про давнину, про рахманський Великдень, про Асафатову долину, „мішаючи історичні перекази з фантастикою та віруваннями". „Я пропадав за дідом", згадує Черемшина, „за його казками та співанками та грою на флоярі".

В цю гуцульську старосвітчину пробиваються помалу нові повіви. Уособляються вони в постаті „письменника Юрія Федьковича", — сільський дяк Юрій Семенюк носить в душі правдивий культ Федьковича. Дамо знову слово нашому авторові. „Мій батько полюбили були дуже красне письменство, познакомившися в молодих літах в Путилові з письменником Юрієм Федьковичем, і для того дбали про те, щоб у хаті була бібліотека, і щоб я мав що читати вже змалку. Дали мене до школи і продавали на моє удержання по моргові землі".[2] Подібні ж звістки про приязнь з Федьковичем знаходимо і в Маковеєвій біографії буковинського поета і в зібраних до неї матеріялах... Старий Семанюк подекуди дістає навіть листи від Федьковича, які передає йому до рук дяк Нікифор Різьбицький; він захоплюється тими листами і нераз плаче „із радости та великої зичливости". „Ото в мене раз чоловік, то золото-душа! — казали дедя. З ним ненажився би, ні набувся би, ні наспівався би, ні наговорився би. То нема понад того чоловіка на гори і доли".

---

1 Про те розповідає А. В. Музичка: „Ціла автобіографія є відповіддю на низку моїх запитань", „Ч. Шл.", 1927, VI, ст. 186, прим.

2 З листа письменникового до мене з дня 27. II. 1925 р.

В цьому схилянні перед постаттю Федьковича багато наївного, на зразок дивування із співу поетового, який характеризується переважно з погляду його сили: „усі ґудзики на його кабаті (куртці) потріскали і попадали, наче їх ножицями обтято".[1] Але багато є в тому і поважного, позитивного, — наприклад, охота до української лектури. „Мої дєдя були на свій час і селянський стан досить очитані, любили усе, що гарне і добре, а навіть самі брались принагідно вірші писати". В хаті у Семанюків — „дві шафи книжок", і ввечері, в присутності „вуйків, дєдевих знакомих", відбуваються читання. „Читалося „Дністрову русалку", „Правду" за р. 1869, Федьковича, „Марусю" Квітки, Вовчка, видання Просвіти і якісь російські книжки, від місцевого пароха визичені". До читання додаються коментарі, особливо докладні, коли справа доходить до улюбленого Федьковича.

Восени 1887 р. майбутнього письменника везуть до Коломийської гімназії. До школи віддають його одного з трьох дітей. Мотив — непридатність старшого сина до фізичної роботи — повторюється і в „Моїй біографії", і в автобіографічних „Карбах" (вступній новелі до книжки того ж імени). „Дєдя хотіли дуже, щоб мені, слабовитому хлопчині, не доводилося переживати тверду мужицьку долю, але щоб я пішов до школи і добився якогось легшого хліба, як мужицький".

Обставини, в яких кінчиться гуцульська ідилія дитячих літ і починаються роки шкільні, М. Черемшина змалював у сповненнім тонкого гумору оповіданні „Бо як дим підоймається". Перш, ніж везти своїх дітей до Коломиї, поміж міські „мури", батьки сходяться вшістьох на базарі, ведуть таємні переговори і, не вважаючи на давне правило, що в хаті „дєдева міць, а ненині сльози", вивозять дітей із двору тайкома, боячись хатньої опозиції. У Семанюка ця опозиція порівнюючи слаба. Хоч малого Іванчика, на думку матері, везуть „ситити" (на страту), вона тільки плаче і обдаровує хлопця на дорогу кількома срібними „левами" та червоним яблучком. В Пістинському лісі, де зустрічаються шість „дядьківських" підвод, шестеро хлоп'ят, призначених до школи, „обнюхуються очима", знайомляться, а старі говорять їм промову, де відкривають їм свої карти. Аби їх діти „покушали панства", мали легкий хліб, вони ладні винести з хати останню ганчірку. Але діти мають учитися, „братися книжки", не припускатися даремного руйнування господарства („на моє удер-

1 Риса дуже правдоподібна. Порівняймо те, що говориться про грубий голос Федьковича та елементарну силу його співу в статті „Федькович концертант та прелеґент", ЛНВ, 1901, XII, ст. 175—177 (друга пагінація).

жання продавали по моргові землі"). — щоб не вернутися додому недоуками в міській одежі, одірваними від села „барабами". „Тоді хоть топися, хоть стріляйся, хоть пропадай у безвісті". Перед тим, як остаточно зважитися повести дітей новою стежкою, треба ще поворожити, здобути оракул, — яка саме писана їм доля. Зносять діти смерекове галуззя, розкладають огнище. Постелеться дим землею — писано дітям ходити коло землі; підійметься вгору — судився їм панський хліб. Нове стремління до науки декорується в старе гуцульське вірування. Свідоме вирішення потрібує ще опертя на ворожінні, на оракулі.[1]

Шкільні роки Черемшини проходять далеко спокійніше, як відповідні роки Мартовича та Стефаника. Наука у Пістинськім лісі не минулася даремно; з учителями Черемшина не свариться, книжками в них, як Лесь Мартович, не кидає, набирається лекцій — щоб прожити — і багато вчиться, особливо кохаючися в літературі; на зборах українського гуртка не буває, хоч гуртковими книжками користується щиро й багато, захоплюючись Шевченком, Франком та народними піснями із збірника Головацького. По матурі хоче йти на медицину, але як медичний факультет — найдорожчий, то вписується у Відні на факультет правничий, як сам свідчить, „для шматка хліба".

Виходці з лав селянства, всі троє покутян стають до літературної роботи під впливом старшої генерації: їх благословляють Павлик і Франко.

От як розповідає про „перший твір Мартовича" В. Стефаник. Літературна жилка б'ється в Мартовича ще замолоду. В гімназії він розважає товаришів надуманими оповіданнями: „лежить було на ліжку лицем до стіни і сам до себе сміється і аж потім оповідає". Із таких надуманих і записаних оповідань („Мартович списує гори паперу") р. 1889 складено було одно — „Рудаль" (тобто Рудольф),[2] — „про якого наші селяни тоді багато говорили, що він не вмер, а ходить межи народ практикувати. На вакації того року приїхав до Стецеви в Снятинщині... покійний Михайло Павлик. Ми його, очевидно, зараз найшли, і Мартович перечитав йому свою новельку. Поводження (успіх) було ве-

---

1 Оповідання видруковане в ЛНВ 1925, V. Зміст його переказано в моїй статті — „Ж. й Р." 1925, IV, стор. 23—24.

2 Ерцгерцог Рудольф, син цісаря Франца-Йосифа, спадкоємець австрійського престолу, на той час умер загадково під Віднем, і тим спричинився до різних чуток серед селянства. Пор. у Франка — цикль „До Бразилії":

...Спродував дома поля, господарство,
Вірячи байці про Рудольфа царство.
Дома покинувши землю родинну,
Гнався, щоб мрію ловити дитинну.

лике. Павлик дуже похвалив новельку і казав її надрукувати. Новелю охрестив Павлик на „Нечитальника". Видана в Чернівцях двома гімназистами новеля і була початком літературної діяльности Л. Мартовича.

Про Стефаника не говоритимемо. Висока оцінка Франкова, зложена в „Останніх десятиліттях XIX ст." та в статті „Старе і нове" (ЛНВ 1904, II), почасти наведена у нас, почасти ще фігуруватиме в дальшому викладі. Перейдемо до Черемшини, що також належав до літературних хрещеників старших радикалів, зосібна Франка. Про свою особисту зустріч з Франком та про своє враження від нього М. Черемшина (І. Семанюк) розповів у тонко-гумористичному „фрагменті" своїх спогадів, видрукованому у ЛНВ (1926, VII—VIII). Бувши студентом у Відні, Черемшина входив до складу громадського комітету, що мав урядити в столиці мітинґ протесту в справі кривавих виборів 1897 р. Франко був одним із промовців, запрошених говорити на мітинґу. Черемшина у своїх споминах тонко характеризує ораторський стиль Франка — видимо, його спостережливість не була притлумлена, дарма, що, на власне признання, він дивився на Франка, „як на сонце, від якого меркнуть очі". На повороті з Відня додому, підчас відбутої подорожі, Франко уже обізнаний з творами молодого автора, при чому радить йому покинути поезії в прозі, а писати оповідання на „мужицькі теми". Те саме стверджує М. Черемшина і в „Моїй біографії": „Коли засновано „Літературно-Науковий Вістник", я, за порадою Франка, виступив у ньому із своїми новелями з мужицького життя та рівно ж за порадою Франка залишив поезію у прозі".

Звідси сама собою з'являється спокуслива думка: чи не тому так привітав Франко цих молодих авторів, що вони рідніші були йому, аніж які інші, своїм походженням, тематикою, ідеологічною суттю? Чи не продовжували вони якоюсь мірою те саме трактування села, якого початки поклав він сам „Лесишиною челяддю", „Бориславськими" та іншими оповіданнями, нарешті багатьома віршованими сторінками з 1-ої книги поезій, з своїх „Вершин і низин"?

Беру книгу, розглядаю відділ „Галицькі образки" і нотую: „В шинку" — старий господар, що вступився за громадське добро і якого за те вигнали з власної хати та поля; „Максим Цюник" — селянин з Дрогобицького Підгір'я, що гине в Бориславі у штольні, конаючи протягом дев'яти день; „баба Митриха", що передає сусідці перед смертю для сина п'ять тяжкою працею зароблених талярів, а на другий день по її смерті приходить звістка, що син поліг у Боснійській експедиції; „Галаган" — оповідання про те,

як гине хлопчик, погнавши босоніж по снігу за паничем, що дарує йому за те „галагана", дрібну мідяну монету на 4 крейцари; нарешті —

Добрий був газда Михайло,
Тихий чоловік,
По-сусідськи згідно, гарно
Проживав свій вік.
Все веселий, хоч убогий,
Других веселив:
„Чень ще станемо на ноги"
Раз-в-раз говорив.
Та не довелося стати,
Бо тісний став час.
Треба гнутися й мовчати
І платить раз-в-раз.
То Михайло хоч сміявся
Та гірким сміхом:
Страх в знаки йому давався
Орендар з довгом.
Та в кінці злі дні настали:
Орендар вчепивсь,
Ґрунт за довг зліцитували —
І ґазда розпивсь...

І кінець-кінцем добрий чоловік і добрий господар, втративши все своє добро, вішається на одвірку. От образи і картини, теми та настрої, від яких починають Мартович, Стефаник і ранній Черемшина.

Як у Франка, немає у них місця ні народницькій ідеалізації селянства, ні давнє-ідилічному трактуванню села. „Соціялістична критика суспільного ладу" дала їм вказівки, „де шукати в тому житті контрастів, потрібних для мистецького твору", а селянське походження, багатий досвід власного спостереження, непозверхове знання народного побуту та селянської психології вберегло їх від фальшивої ноти. „Не диво, що їх малюнки не виходили ідиліями, що в сучаснім селі, на яке досі галицькі інтеліґенти дивилися очима німецької ідилії XVIII в., або очима проповідників тверезости й ощадности, молоді письменники знаходили зовсім несподівані фіґури й події. Тут були і пориви щирого чуття, такого чистого й високого, не вважаючи на грубу форму... і пориви жорстокости й дикости, сплоджені віковою темнотою; були своєрідні радощі й турботи, забобони й щира віра, злоба й насміхи, сльози й прокляття, — одно слово, були люди з таким багатим і різнородним світом думок та почувань, якого там досі не підозрювано. Молоді письменники не спинялись ні перед якою драстичністю, перед зіпсуттям і неморальністю, а декому здавалося, що вони навіть залюбки малювали ті темні патологічні сторони життя"[1]

Ці слова, які Франко прикладає до себе і своїх товаришів, „хлопських синів з походження, соціялістів з переконання", „каменярів" кінця 70-х та початку 80-х рр., без жадних змін можуть бути прикладені і до молодшої ґенерації „хлопських" письменників. Але при всій подібності розуміння села, при певній близькості ідейній, межи Франком і молодшою групою є велика різниця в способах писання.

[1] Франко „Молода Україна", ч. І. Провідні ідеї та епізоди. Льв. 1919, стор. 38.

Перший відчув цю різницю сам Франко. Старі автори, говорить він, „були епіками"; вони зарисовували широкі картини, „виводили велику кількість фігур, але завжди за тими картинами було чути руку і голос автора, який почасти і сам виявляв себе чи то довшими описами від свого лиця, чи то рефлексіями та іншими способами". „Натомість м о л о д і, особливо Стефаник, вносять в літературу зовсім інший спосіб трактування речі. У них інша вихідна точка, інша мета, інша техніка"... „Для них головна річ, — людська душа, її стан і рухи в таких чи інших обставинах, усі світла й тіні, які вона кидає на все своє оточення, залежно від того, чи вона весела чи сумна..." „Вони, так сказать, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, як магічною лямпою, освітлюють усе оточення. Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та непереможна хвиля ліризму, що розлита в них. Відси їх несвідомий нахил до ритмічности й музикальности, як елементарних об'явів зворушень душі..." „Не об'єктивне, протоколярне представлення мають на меті автори, а збудження в душі відповідних чуття чи настрою всіма способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії".[1]

Отже — психологізм і імпресіоністична техніка, а поруч з ними іще одна риса — відсутність ефектів, сувора простота викладу.

Особливо яскраво підкреслив цю останню рису М. С. Грушевський у своїй характеристиці Мартовичевого стилю „Автор свідомо гербує всякою зверхньою декорацією, як способом до підвищення інтересу оповідання. Він ставить завдання показати свою силу аналізи й розповіді якраз на типах і ситуаціях найбільш буденних — так сказати, на самім м'ясі життя.[2]

Характеристику М. С. Грушевського стверджує новий критик. М. І. Рудницький в своїй передмові до „Забобону" підкреслює свіжість Мартовичевих писань: „Мужицький світ" і інтеліґентська галицька провінція оживають від його слова, всміхаються до нас тими самими рисами безжурної погоди, зморшками викривленого обличчя, борознами позораними від жовчі"... „П р о с т о т а художніх засобів Мартовича непомітна для читача. Читач не відчуває „нічого з літератури", що пахтить книжними фразами. Його стиль не має в собі ні поетичної пози, ні бюрократичної обважнілости, ні публіцистичної повчальности. Навіть у творах, написаних à thése, він простий і невимушений, зберігає повну внутрішню свободу справжньої творчости".

---

1 Франко. „Старе й нове в суч. українській літературі". ЛНВ, 1904, стор. 81—82.

2 ЛНВ. 1918, IX, стор. 247.

Проте у „Забобоні", в найпізнішому та найдозрілішому з своїх творів, Мартович, мужній у своєму ставленні до життя, майстер ґротеску і сатири, — дуже далеко відходить (як те зазначають усі, починаючи з М. Грушевського) від Стефаника, теж неприкрашеного і „маломовного, як чутливі люди перед жертвами свіжої трагедії". За цією суворою стриманістю останнього почувається „владна вимога художньої етики, що не дозволяє авторові оздоблювати те, що точить кров із його серця.[1] Стефаник, як автор, ніде не показує свого хвилювання, але написані його рукою рядки захоплюють читача своїм рухом, своєю елементарною силою, діють своїм прихованим, затаєним ліризмом. Серце поетове б'ється в один тон з великим гуртовим серцем відтвореного села.

З найбільшою силою ліричне зворушення виявляється у Черемшини, вибухаючи раз-по-раз щирою та піднесеною сповіддю:

У пригорщі брав би тото зелене село, леліяв би, як дрібненьку запашну отаву, гладив би, як паву.

Дивіть, хитається межи горами, гей дубова колиска у віночку, чічки розкидає.

Хотів би тоті чічки позбирати, вітрові не дати, в садочку посадити. Та скільки разів рука за ними посягне, стільки разів мерця підіймає.

Сухі надмогильні квіти на цвинтарних струпішілих хрестах.
А хоч би їх позліткою золотити, не повеселіють.
А хоч би росою росити, не покрасніють.
Лиш би їх до серця тулити, лиш би ними серце кривавити...

Най би раз сонце на кам'янім вершку сіло, най би на тото село подивилося.
Студені чорні долоні його обтулять, німі лиця його стривожать. Хмарами його обсотають, ожеледдю зажеледять.
У пазуху ховав би ті хмари, коло серця їх грів би.

Коби влазилися, коби серця не розмняцкали.
Плачі горами стелються, дугами гори уперізують.
Буйні вітри ними граються. Тут були, тут нема: співанки жалібні.
Зоря росою їх змиває, гей мід співає.
Таке тото село тихоньке, таке зрошене.
Деревище у мокрій ямі межи німими могилами.
Ану беріте та голубіте його, ану пестіть та обіймайте!
Лиш варуйте серце, бо воно вам серце покервавить, глибоко покарбує.[2]

Так визначається, з погляду свого суспільного коріння, тематики, ідейних зв'язків та літературна група, до якої належить Черемшина. Поважне й глибоке, без жодної ідеалізації, трактування села, гнучка й витончена імпресіоні-

1 М. Могилянський. Поранене серце. „Книгарь" 1920, ч. 32—33: Стаття через припинення журналу світу не побачила.
2 „Карби", стор. 1—2.

стична манера, сувора простота викладу, за якою почувається у Мартовича — спостережливість публіциста й політика, у Стефаника — прихований ліризм, боління авторове життьовою трагедією героїв; у раннього Черемшини, що недарма починав з віршів у прозі, цей ліризм має тенденцію пробиватися наверх, розбарвлюючи темний кольорит його тем, подекуди оздоблюючи сувору голизну його новель.

4.

В дальшому розвитку авторів-покутян їх манери розійшлися ще далі. Коли в ранніх речах вони могли підкинути читачеві враження школи (зв'язані однаковим трактування сільських тем, вони шукали й формальної своєї стежки в однім напрямку: імпресіонізм як метода, новеля як літературний рід), — то в пізніших речах вони нераз контрастують один із одним, і тут уже Стефаника тяжко уявити центральною вузловою постаттю, до якої більш-менш пристають усі інші.

Лесь Мартович перший розірвав з імпресіонізмом, якому, правду кажучи, ніколи не віддавався глибоко. Він немов повертається знову до протоколярної манери; повертається і до широких рямців повісти. Його творча верховина — повість „Забобон" — то широко закроєна і різка картина всіх верств сільської людности — селянства, духовенства та дрібної шляхти з панських економій; перед нами докладно відтворений побут, багато людських образів, велика кількість життьових ситуацій.

Стефаник лишився при новелі, але з його хистом до діялогічної форми розгорнув інші її елементи. На той час, як у Мартовича розвинулася авторська розповідь — стисла, влучна, осяяна гумором, Стефаник одразу виявив тенденцію до скорочення авторської референції. Йому „немов би соромно оповідати", говорить уже цитований у нас критик. Він примушує розповідати своїх героїв, наводить їх ipsissima verba (їх власні, найвласніші слова), а все, що подає від себе, зводить до значення авторської ремарки. Прекрасно характеризує цю тенденцію і А. В. Музичка: „Не оповідати про щось, але безпосередньо його малювати через мову, думки людини, подавати почування людини через діло, як у драмі — ось нові кличі у літературній теорії, що їх переводить Стефаник". Цю ж сторону його техніки знаходимо схарактеризованою в статті М. Данька.[1] В ній відзначено, як характерну рису Стефаника-новеліста, відзначено, на жаль, не цілком чітко, „особливо художній метод

[1] М. Данько. „Край скорби" — „Украинская жизнь", 1913, I.

діялога та монолога", доведений до високої досконалости та ляпідарности. І далі: „Зовнішні описи у нього (Стефаника) обмежуються кількома сильними штрихами, що скоріше накидають, аніж творять фон оповідання". Драматизм Стефаникової манери доходить свого апогею в останніх відомих нам оповіданях „Вона-земля" і „Сини". Не вважаючи на всю силу та яскравість слів від автора (особливо, ефектовне закінчення оповідання „Вона-земля"), вони, ці слова рішуче стоять в цих речах на другому пляні.

Манера і стиль М. Черемшини в його ранніх речах взагалі рідні Стефаниковим. За браком порівняльних даних дуже тяжко сказати, як і звідки ця спорідненість постала. Чи Стефаник залежить від Черемшини (перші оповідання Семанюкові з'явилися р. 1896, трохи раніше від Стефаникових), чи навпаки, Черемшина від Стефаника, чи може нарешті перед нами два потоки з одного спільного джерела, — в кожнім разі взаємовідношення розповіді й репліки, користання діялектом, нарешті ритм і побудування фрази у обох авторів має дуже багато спільного. Черемшина на перших порах видається трохи слабшим від свого старшого літами товариша. Варт порівняти Стефаників „Скін", початок новелі:

Як глуха осінь настала, як з ліса все листя опало, як чорні ворони поле вкрили, та тогди до старого Леся прийшла смерть. —

з вступною тирадою одного із оповідань Черемшини:

Ще листячко з дерев не попадало, ще богацька бараболя у куминах не дійшла, ще коноплі у мочулах не вимочили, — як Петрикова баба забагла умирати —

і ми виразно побачимо, що в другому випадку перед нами ще не зовсім досвідчена та не цілком вправлена рука. У Стефаника глуха осінь, опале листя, чорне воронння на полі якимсь внутрішнім зв'язком сполучені з образом конаючого Леся. У Черемшини його бараболя та коноплі дають тільки сільсько-календарне визначення дня смерти.

Або візьмімо оповідання „Хіба даруймо воду". Розмови селян влучно схоплені, сильні, страшні в своїй неприкритості та несвітській темноті; автора за ними не бачимо, герої говорять самі за себе. Але от перед нами постать учительки, і автор немов забуває раптом про свою манеру говорити лише устами своїх персонажів, бере слово сам, і треба сказати, говорить далеко слабше, ніж хвилину перед тим, — заокругляючи та присолоджуючи закінчення. Перед нами немов би Стефаник, що не до краю опанував свою методу.

Розуміється, це зовсім не означає, що ранні оповідання Черемшини взагалі треба вважати за слабенькі. Що най-

перше: „Карби" належать ще авторові молодому, двадцятишостилітньому; подруге: серед них знаходимо місця і цілі речі, що стоять цілком на висоті тодішнього Стефаника („Зведениця", „Злодія зловили", „Більмо", „Лік", „Святий Николай у гарті").

Після своїх „Карбів" Черемшина довгий час не подавав голосу і нічого не друкував. Причини його мовчання, як і мовчання Стефаникового, нам невідомі, а спроби звести їх до непорозуміння збоку критики не видаються нам переконуючими. Можливо, тут діяли турботи практичного діяча, — по університетських студіях Черемшина був спочатку кілька разів адвокатським помічником у д-ра Лагодинського в Делятині, а потім коло 1912 р. відчинив власну канцелярію в Снятині, і на М. Козоріса, що бачив його в цю пору, справляв враження людини, що „після університетських студій одірвалася від культурного життя, пірнула цілком у гущу професійних обов'язків провінціяльного адвоката"; а можливо, авторська його уява натомилася одноманітною тематикою селянського горя, викликавши в ньому своєрідне taedium scribendi, відразу до писання. Але от прийшла світова війна, і галицький похід російської армії поставив Поділля та Покуття, і верховинську Гуцулію перед такими сторіками сліз і людського горя, що старе лихо видалося блідим та ідилічним. Ці нові терпіння галицького села збудили творчість Стефаника. І ще більшою мірою вернули вони до письменницької праці Марка Черемшину.

Починаючи з альманахів, популярних календарів 1919—20 р. та перших книжок поновленого у Львові „Літературно-Наук. Вісника", одно за одним з'являються нові його оповідання: „Село потерпає", „Село вигибає", „Бодай їм путь пропала" і т. д. Один за одним приходять перед читачем образи села, знищеного війною. Набої та епідемії, „чорна бола" вигубила половину сільської людности, рештки розбрелися далекими світами, лишивши в кладовиській трупарні, єдиній будівлі, що з усього села зосталася, умирати останніх представників громади — дяка та війта („Село вигибає"). Другий образ. У селі храм. Увесь сільський молодняк, добровільці - „пушкарики", держать фронт, окопавшися на горі; батьки й молодиці, вболіваючи над ними, несуть їм храмової страви. На позиції йде гулянка, танцюють, стріляють, а хорватський ландштурм, відступаючи з бойової лінії, приймає гулянку за ворожий наступ, і розстрілює село („Перші стріли"). Третій образ, здається, найстрашніший — хазяїнування чужих вояків у верховинському селі. Село живе своїм одвічним батьківським, дідівським звичаєм, не відступаючись його навіть

тоді, коли над селом „гремлять гармати, свистять кулі", горять мости, а люди „упрівають". Старі люди йдуть до коменданта з проханням не копати окопів коло церкви; це видається ознакою бунту, і їх розстрілюють. Один із господарів вириває задзвонити по душі постріляним — його убивають, бо дзвін, може, подає якусь звістку ворогові; всі антагоністи з села виказують один на одного, а військова залога, байдуже і не надумуючись, ставить усе нових людей до розстрілу. З'ясувати ж щонебудь, розвіяти непорозуміння село не може, бо „не знає бесіди" (от давня тема — „без язика", тільки не в Короленківському благодушно-ідилічному розробленні, але в трагічних, повних смутку й жаху ситуаціях), — і тільки після відступу війська село, напівпрозріваючи, посилає їм навздогін свою клятьбу („Бодай їм путь пропала"). Тут перед нами гинуть не поодинокі люди, що їм не знайшлося місця в житті („Дід"), а десятки найповажніших господарств, ввесь „статок і розум" села, „щонайясніші голови", „щонайукладніші роти", гине ціле село.

Третій тематичний поклад становлять оповідання Черемшини, писані про селянське життя повоєнної пори, оповідання про галицьке українське село під польською владою. Найталановитіші поміж них: „Ласка", „Писанки" та „Верховина". Темний, заляканий військовою та окупантською сваволею, селянин заплутується безнадійно в нових обставинах і тратить землю; не маючи ні звідки правдивої юридичної допомоги, стає жертвою павуків та місцевої (польської) адміністрації. От купка селян на судовім коридорі. Засуджені на місяць арешту, вони допоминаються, як ласки, щоб їх до того „смучого (чортового) криміналу" посаджено негайно, щоб пересидіти їм кару, поки установиться добра година, „заки земля осушиться та й нагріється" („Ласка"). От підступна змова поміж сільськими жандармами та місцевим багатієм Зельманом вириває землю в старого діда Федора Орфенюка. Діда виганяють у підводу — везти на баль до лісництва паню пан-отцеву та паню комендантову, а тимчасом на селі мають поставити до шлюбу дідову невістку з одним із сільських поліціянтів і, знаючи, що в дідовім тестаменті все майно записано на невістку, розпаювати його ґрунта. Дід чує розмови, сміхи; отрясає від себе ввесь непотріб розмови двох паній, яких має везти на вечірку, пропускає мимо ушей натяки Зельмана, якого зустрічають дорогою, — тільки вночі, крізь сон стає йому ясно: невістка зрадила. Уві сні до діда приходить убитий на війні син. Короткий надзвичайної сили діялог з'ясовує йому ситуацію. Дід поспішає до нотаря переписати своє добро внукам, минаючи невіст-

ку, але, наївна душа, не в силі укрити свого намислу перед приставленими до нього лісовими сторожами. Дід гине від зрадницького пострілу; незахищеним внукам не минути тепер хижацьких пазурів, а тут в освітленім лісництві над мужицьким горем „упріває" п'яна заля, лунає п'яна пісня, а її веселий рефрен повторяють гори („Верховина"). Нарешті — найкраще із тих оповідань „Писанки". Фарби покладено поміркованіше, без тієї надмірної густоти, що у „Верховині" (на наш погляд, „Верховину" далеко краще було б закінчити образом старого діда, що йде до міста, аніж пострілом „зеленюка"); немає і тої тенденції, гадаємо, несправедливої, що таки уймає їй ціни (учитель — „хрунь", показаний, як типовий представник галицько-української інтеліґенції). В „Писанках" перед нами прекрасно змальована постать Романа Мокана, голови в сільській читальні, покликаного до суду за свої слова на вічу проти панів та паничів (жандармів). Роман, знаючи небезпеку, збирає з усіх сіл свідків, що мають довести політичну коректність його промов, але свідки, несміливі, залякані, або говорять, що нічого не чули, або притакують однаково прокуророві й оборонцеві. Роман справу програє, дістався рік в'язниці; єдине, чого встигає він допевнитися — це перенести йому кару на пізніше, аби „весну звеснувати". Моканові гірко. Дивиться він на тюремний мур, нарікає на „гаддя сорокате", присягається ніколи не вступатися за селян, що потопили його на суді, і, серед тих прикрих думок, ловить себе, що не може одірватися очима від якоїсь ясної плями на сірому „кримінальному" мурі. Маленька дівчинка, з кошеликом писанок у почервонілих на холоді руках, жде коло брами, поки у неї візьмуть і передадуть усе те нені. Відбувається розмова (рівні з нею тільки розмова селян у Пістинськім лісі — з оповідання „Бо як дим підоймається" — та сонна розмова батька з сином у „Верховині"):

— Ти чия, небого?
— Івана Паландюкового.
— Того, що у ліщинах сидів над Прутцем?
— Того самого.
— Того, що його вояки убили?
— Того самого.
— Що його звали і с т о м тай йому хату спалили?
— Того самого.
— А ти що в такім місті робиш?
— Я тут у панів служу тай прийшла неню відознати.
— То неня тут у припоні?
— Вже рік у катуші, вуечки файні та пишні!
— Та за що, хло', її катують?
— За це саме, за що дєдю убили.
— Варе?
— Кажуть, що аділ, за тоту Україну.
— От то їх у горлі давит.

Думки Моканові світлішають. Ця неповнолітня дівчина, що справляє матері „цілий Великдень", підтримує її у криміналі, що просить „стариню" запалити огонь за дєдеву душу, щоб пам'ять Паладюкова всі гори осіяла — є справжній зразок героїзму та витривалости. Справа не скінчена і його кара не даремна жертва, коли є таке молоде покоління. На сірому тюремному мурі „зоряними пальчиками" виписують ті писанки Паладюкову Україну, де вільніше житиметься „хлопові", „істоті", що не хоче зректися ні свого економічного добробуту, ні свобідного культурно-громадського розвитку.

Всі ці образи тим більше справляють враження, що автор показує їх, ніде не впадаючи в реторизм, ніде не вигукуючи свого і від себе: „Безумие и ужас!" Його тон — тон літопису, хроніки:

Спершу не всі знали, що не вільно з хати світло випускати, аж баба Хромейка навчила село вікна ліжниками заставляти. Бо коли забанувала за сином-жовніром і виплакала собі серце тай померла, — то невістка спорядила її тіло на лавці коло вікон і обсвітила як вівтар свічками, а тоді прийшов командант із жовнірами в хату і забрав невістку та відправив скована до міста. Чужі люди поховали бабу, а за невісткою слід загиб.

А старий Чюрей навчив людей рот замикати. Вертав із долів з донькою та й попасав у місті. Лиш конині дав їсти, лиш перехристився, аби похарчувати, а перед ним на другім боці за дорогою гальман народу та війська. Питається він бородатого вояка, чого нарід збігся, а вояка відрік, що мають вішати гуцула. Тоді Чюрея скортіло запитати, за що мають стратити того гуцула. Вояк відповів йому коротко: „За москаля". Дід не втерпів і дивувався: „Нащо чоловіка за дурно тратити, таже москаль світ годує"... Вояк вхопив ті дідові слова, а за часок дід гойдався синій поруч із гуцулом, а донька сама домів вернула і дідову причку розповіла.

Або от початок „Верховини":

Пішло з дурниці. Присяжний громадський Янцьо Кшесінський кликав старого Федора Орфенюка в куми, бо сподівався багацької крижми. Дід випрошувався по-господарськи. Насамперед показав присяжному сволок, на якому був вирізьблений рік, в котрім дід родився, а другий рік, в котрім будував хату. Хаті сорок шість, а дідові сімдесят років, то вже старому гляба діти до хресту держати. Аж ноги і руки не статкують, вже не вдержав би фіна, не діждав би його дружити, — то що такий кум вартує?..

Присяжний догадався, що богач ним гордує, і просив діда, аби йому вибачив його докучливість та й відійшов швидко і не дався дідові відпроваджувати через подвір'я у грешній розмові.

Цей літописний тон, в існування якого чомусь не вірить Л. Т. Білецький і який проте Черемшині властивий, прекрасно відтіняється у нього діялогічними та ліричними вставками. Це хід талановитого майстра, найвища точка мужньої суворости тону, яку в мужицькій розмові нотує

Коцюбинський: „Він розповідав про речі, повні жаху для мене, так само спокійно, як жайворонок кидав свою пісню на лани".

Широко користуючись авторським словом, роздаючи розповідну частину твору, Черемшина значно відступає від Стефаникового звичаю. Відступає він від нього і в другім напрямку: з Черемшини далеко більший естет і декоратор, аніж з суворого, суто архітектурного Стефаника. В його оповіданнях далеко більше зумисного шукання та накладання місцевого кольориту; пишучи свої оповідання з гуцульського життя, він нахиляється і до прикрашеного верховинського стилю. Коли Стефаник у своїх оповіданнях користується діялектом, то це ніби для того, щоб зробити своє оповідання природнішим, щоб надати своїм персонажам якнайбільше ґрунту та документальности. Натомість Черемшина звертається до діялекту ради його самого, задля його естетичної вимовности, — просто тому, що знає вагу й цінність рідкого, надзвичайного слова. Свій естетизм Черемшина підкреслює і в „Моїй біографії". „Скептик до філософії", він є разом з тим „ентузіяст до мистецтва, природи і до всього, що гарне. Любить „любість гарячу як огонь, таємничу як море, принадну як весна, як грім у хмарах". Любить „Місячні ночі", непрохідні ліси, високі гори". Любить „поезію писану й неписану, мальовану і немальовану", „ритм зір у небі і голос життя на землі". Але „лютий на все, що погане, брехливе і жалом кривди кусає". Любить він і „майстерне гуцульське долото" і зімпровізовані рядки гуцульських співанок: без коломийок не обходиться майже ні одне з його оповідань. Любить він зупинятися на обрядових деталях гуцульського життя; старанно підкреслює подробиці народних вірувань: в „Перших стрілах" побитих пушкариків молодиці зносять у діл, — „Молодиці вже двигали тоту чорнобриву душку, що вже не дише". В оповіданні „Бо як дим підоймається" перед нами старосвітське ворожіння про долю. В „Писанках" згадується про звичай палити на честь померлого поминальний огонь. В „Верховині" душа забитого на війні сина злітає до діда соколом. І таких деталів у Черемшини сила. З нього взагалі тонкий і літературно-вправлений етнограф, дарма, що, на власне признання, етнографічних матеріялів він не збирав і ніколи не виявляв широкомовної в тім напрямку докладности, на яку хибувала стара етнографічна проза. „Я сам був етнографічним матеріялом" — читаємо у Черемшининій „Моїй біографії" — „просякнувши наскрізь народними піснями та казками із самого малку. Я виріс серед співанок, казок та сопілок, вдихав їх у себе і віддихав ними".

Народним духом позначений і властивий оповіданням Черемшини дар ліричного квітування. Помітне уже в „Карбах", взяте в свій час під сумнів у деяких із заміток критичних, як ознака модернізму, воно якнайяскравіше виступає в нових його оповіданнях. Наступає воно звичайно там, де розповідь автора стає на якомусь повороті. От оповідання „Бо як дим підоймається". Шестеро хлопців, що їх везуть у школи, обізнавшися одно з одним у лісі, нараз замислюються над своїм майбутнім і неминучою розлукою з дедями та селом. І автор немов примовляє:

Але тоті чупри, тоті лошачі гриви вже не довго будуть вітром буяти.

Але оці добрі, сонічні деді вже не довго будуть їх гей курята з руки годувати.

Але це зелене село вже не буде їх своїм сонцем гріти, своїми водами купати, своїми лісами холодити, травами росити, садами веселити.

От оповідання „Бодай їм путь пропала". Кульмінаційна точка оповідання: розстрілюють бадіків („дядьків").

Ще гримнула сальва, ще ворухнулися декотрі бадіки, а відтак лежали всі у траві, як німе камінне плиття у лузі. А їх кров сідала довкруги на траву росою і траву чічками черленила.

І за цією тактичною аннотацією, уже перейнятою ліричною ноткою, вибухає ціла ритмізована лірична тирада, витримана в народно-поетичному дусі.

Схиляється до них церква і своїми хрестами вкриває їх незажмурені очі тай здригається, за ґаздами банує.

Посилають гори запашний вітрець, аби наслухав душі у ґаздів, аби смерть звіяв.

Присилають ліси шум довгошийкий, аби спивав біль з ґаздів переболених.

Присилає село свої зорі, аби сідали у ґаздівські очі, аби тоті очі ще хоть раз на село подивилися.

Але ґазди лежуть загнівані на ліси та гори, на село та зорі, лишень дозволяють, аби земля за ними банувала, аби росою на них сідала, аби їх своїми сльозами умивала.

Ці співучі, причитувальні вирази, ці своєрідно використані голосіння сполучаються у Черемшини в довгі ряди по двоє, по троє, дуже часто і більше, надаючи його фразі особливого ритму своїм симетричним, однаково виповненим побудуванням. Окремі симетричні фрази зміцнюються ще, цементуються анафорою (дивись вище: „Посилають гори"... „Присилають ліси"... „Присилає село"). Уміщені на прикінці мистецького твору, вони часто підкреслюють якийсь центральний основний момент, становлять його формулу і тоді використовуються, як назви цілого оповідання. („За мачуху

молоденьку", „Бо як дим підоймається", „Зарікайся мідгорівку пити" і т. п.).

Найяскравіше виступають всі зазначені особливості Черемшиниих ритмів та народно-поетичний характер його образів у „переболеному" його листі до „Колядників науки", до українських студентів у Берліні.

Вами зажурилися гори-долини всеї рідної землі.
Бо бідуєте на чужині, тахнете з голоду, в тузі нидієте.
А ви одні надія наша, наша наука, наша криця.
Знов нема вас дома у сам святвечір, знов колядуватимете під чужими вікнами.
У котрі тереми вам коляду слати? Деж вас розпізнавати-шукати?
Дорогі та пишні творці нової доби!
Колядники науки, підвалини наші!
Колядуйте нам:
що кованими возами та вороними кіньми вертаєте до нас...
що всі двері у нас вам відтворились, самі свічки позасвічувались, самії книги тай розчитались...
що врадувалися вами на ріллі скиба, у морі риба, у горах зело, у стогах зерно...
що вся рідна земля се одна світлиця-веселиця, сонечко в весні, місяць у креслі, зоря із моря...
що віншуєте нас пробутком добрим та віком довгим, урожаєм на хліб, миром межи людьми, між народами, гараздом та волею в оборогах і у всіх чертогах, на лісах і водах, в повітрі і світлі всеї рідної землі...
Бо знаєте:
що наші гуцульські гори лежуть повалені і пелінають кервавї голови хмарами...
що чорна тирба скипілась на їх камінних ребрах...
що відтято їх дубову гирю, їх лудіння кедрове...
що гаряча керва сповенила їх камінні груди, а мурмуровою ожеледдю сціпенила їх рани...
що гори в тюрмах сонця не бачуть...
Але вся Гуцулія має за вас тяму і кланяється до вас своїми ранами, своїм болем. А за сим словом будьте сильні, здорові, молодці сильні та грешні, — труджені студенти наші.

Характеристику цієї ритмізованої мови можемо знайти в статті Р. Заклинського („Життя й Рев." 1927, IX), в деяких рецензіях на книжку „Село вигибає", а найбільше в статті А. В. Музички, що зблизив їх з народними голосіннями, харатеризуючи останні за Філаретом Колессою. Справді, рецитаційні форми, не зв'язані ні сталою метрикою, ні сталою строфікою — тільки симетрія та паралелізм у будуванні речень — характеризують ліричні відступи Черемшини. В їх свобідному рухові без порівняння більше музики слова, аніж у всіх скутих правильними наголосами, зв'язаних послідовно проведеним тонічним принципом — мініятурах Горкого чи то Дніпрової Чайки.

До цього ще треба додати: у Черемшини — пильно добраний словник, постійні епітети народної поезії, метафори і порівняння: пробуток д о б р и й, вік д о в г и й, вози

ковані, коні вороні; сонечко в весні, місяць у креслі, зоря із моря. В рецитаціях Черемшининих немов затирається межа поміж народною творчістю та індивідуальним винаходом поета. Письменник з освітою широкою і великою, здавалося б, вирізнений з селянського побуту усіма своїми звичками, більше дорожить народно-поетичними засобами вислову, аніж усіма книжними ресурсами і з елементів давніх голосінь та колядок комбінує своєрідні напівпрозові, напіввіршові форми, переплітаючи тим поетичним мереживом уривки літописної спокійно веденої оповіді. Франкові зауваження Черемшина прийняв тільки на половину. За рідкими винятками він дійсно перестав писати поезії в прозі, сів за оповідання, але від ліризму свого не відмовився. Він став прив'язувати свої ліричні рецитації та приспів до окремих етапних або кульмінаційних точок в своїх оповіданнях і тут досягнув великої своєрідности. Тільки Федькович, романтик, зачарований побутовим рельєфом рідних гір, подекуди вгадував ті стежки, на які потім з певністю ступив Черемшина: у нього теж були, мовляв за А. В. Ніковським, „мелоритмічно стилізовані під верховинську бесіду приспіви". „Пливе Дністер тихий, як руський нарід, широкий, як його думка, глибокий, як його рани" — писав він, радуючи тим вибагливого Куліша. Але все те було тільки натяком супроти новішого майстра, що вмів поєднати ці приспіви з епічною оповіддю та напруженим діялогом і віддати цю витончену техніку на службу невичерпаній темі верховинської долі й недолі.

„Романтикою Федьковича вповита, селянською недолею Стефаника вкутана, з усміхом трагічної іронії Мартовича на устах",[1] українська людність Гуцульських верховин та Покутського підгір'я чи не найповніший образ знаходить саме у Черемшини, що зумів у своїй творчій манері якось сполучити, злютувати і сонячний гумор ідилічного „Бо як дим підоймається", і трагічні картини вигибання цілих сіл, — щоб кінець-кінцем заспокоїтися на своїй вірі в молоде покоління, в „колядників науки", в доньку Паладюкову та на вірі в непереможну, сліпу міць раси, якій і проспівав хвалу.

5.

Чи не пливе ця життьова філософія, це життєвідчування з того самого джерела, звідки йде і стилістика Черемшини? Сам письменник, як відомо, характеризував себе „скептиком у філософії", „ентузіястом до мистецтва, природи і взагалі до всього, що гарне", і закінчував указівкою на

[1] С. Довгаль. На могилу селянського поета. „Нова Україна", 1927, III—V, стор. 101—102.

свою внутрішню порожняву: „а всередині я пустий, як зіпсований мужик". Старе, традиційне світоспрайманння, вірування, поняття — одійшли, втратили кредит, нові не прищепилися цілком. Отже характерний продукт мужицької країни. Півінтеліґент з невигладженими ще слідами мужицької психіки і вдачі.

Проте найгостріший і найпарадоксальніший із критиків, що останній час про Черемшину писали — Д. Донцов — не погоджується з тим, і, як сам свідчить, „не може вийти з дива", звідки на нашому ґрунті могла взятися така постать.

Основний тон у відношенні Черемшини до життя це, на думку критика, іронія. Вона пробивається в його автобіографічних нарисах та оповіданнях (особливо в „фрагментах" його споминів про Франка), в його оповіданнях на теми війни, вперше проступаючи крізь „натуралістичний стиль" та „народницьку філософію" „Карбів". Він (автор) „немов чується вищим від цілої тої мізерії і не так йому шкода тих наївних бадіків, що так необачно к о л и н е в я м у н о г о ю, т о у п е н ь г о л о в о ю попадають, як трошечки смішно". Навіть таке раннє оповідання, як „Святий Николай у гарті", на думку Донцова, написане спокійно, без жодного жалю до „униженных и оскорбленных". „Уже в інтродукції, в розмові межи батьком та сином, що на ґвалт ховають убоге манаття перед „здикутором", бринить, хоч і en sourdine, виразна іронічна нотка. Бринить вона протягом цілої новелі, щоб осягнути максимум у трагікомічнім закінченню, коли Василько і Петрик з простягненими до молитви руками там, де все висів образ святого, побачили голу стіну: до арешту помандрував св. Николай". Іронію вбапає Д. Донцов і в оповіданні „Зарікайся мед-горівку пити", знаходячи її в протиріччі межи широким жестом „вічної удовиці" та мізерним результатом урочистих її обіцянок. У повних трагізму воєнних оповіданнях „від іронічного ставлення до людського життя та становища не відводить автора навіть драматичність ситуації". Такі: „Перші стріли" та „Бодай їм путь пропала". „В цій іронії, в цім опанцеруванні враженої душі, неприступної ні на плач, ні на милосердя, ні на крик розпачу, в цій вищості над світом з його пристрастями знайшов Черемшина рівновагу душевну і афірмацію життя, без якої нема тої рівноваги". Ця видима рівновага — то є „маска іронізуючого джентльмена". „Джентльмен не ляментує" — вицитовує Донцов із Емерсона і веде далі: „Драматизм останніх оповідань безперечно перевищує драматизм „Карбів" — трохи стушований, сумовитий — своїм жахливим лаконізмом та безапеляційністю. Відтворений ним трагізм війни є най-

кращим, що дала література під тим оглядом, але й ця трагедія не виводить поета з його засадничої постави (принципіяльної позиції). Джентльмен не ляментує. Брутальним рухом він здушує в собі таку, здавалось би, людську реакцію на всі страхіття. Він кам'яніє, — але ні одним рухом не зраджує, що дав себе знести, на землю шпурнути жахові життя, лише силоміць його в собі зломлює".

Ці зауваження мають в собі стільки ж правдивого, скільки і перебільшеного, доданого письменникові розумінням критика. Що спокій Черемшини в нотуванні найтрагічніших моментів, характерний для більшости „карбових" і „позакарбових" оповідань, справляє враження іронічного, так само як на іронію заноситься мистецько розраховане зіставлення своєї студентської (густо підкресленої) наївности з многодумною мудрістю Франка — це безперечно. Безперечно і те, що в своїх воєнних новелях велика сила у змалюванні трагедії війни досягається не патетичністю викладу, а витриманою об'єктивністю майже літописного оповідання. Але ні в якому разі, на наш погляд, не можна сказати, що Черемшина „здушує в собі всяку реакцію", що він „кам'яніє". Як же назвати, як з'ясувати тоді ці ліричні плачі у народно-поетичному стилі, цей своєрідний м о н т а ж із елементів народних голосінь, яким автор супроводить найдраматичніші місця своїх оповідань?

І вже зовсім не випадає дивуватися, яким способом така постать могла на нашому ґрунті з'явитися.[1] Аджеж перед Черемшиною і разом з ним просто і непатетично, з тою ж міццю і тою ж голизною, подавали тематику селянського горя (викриваючи в ньому загально людську глибину) і Франко, і Стефаник. Наш ґрунт зовсім не такий на те бідний, і сам Д. Донцов, покликавши для з'ясування Черемшини старого Емерсона з його формулами джентльменства, відмітив у психології письменника і суто-українські риси. В іронії воєнних новель він доглянув „стару іронію українського козака, що й почеплений на гаку, не перестає глузувати з світу". А оповідання „Перші стріли", де селяни кидають саркастичними фразами на хорватів - ляндштурмаків, що шукають неприятеля по селах, а на фронт „не вакаються", — наводить критика на міркування про „дитяче жорстоку душу народу, не даючого пардону тому, хто посовгнеться, хоч би і з трагічним наслідком".

Так само чи не має в собі якоїсь селянської пасивности та філософія, що на ній немов заспокоюється Черемшина

[1] В статті про Черемшину це підкреслення ніби незрозумілости письменника на тлі попередньої української літератури звучить особливо настирливо і трохи дратує історика літератури, якого основна задача є саме зрозуміти письменника на ґрунті даних культурно-громадських обставин.

в своїх воєнних оповіданнях?... Цей люд „бадіків", інертний, повільний, „що на всі удари може лише з у м і в а т и с я та у п р і в а т и", переступає через усі жертви, зализує рани і живе, як жив досі, виповнений стихійною силою, неубутною енергією розросту, енергією, яку Д. Донцов зве то вегетаційною (рослинною), то анімальною (звіринною). Черемшині властивий непоборний біологічний оптимізм: життя у нього тріюмфує над усіма перешкодами. Він, цей оптимізм, є підґрунтя його „стоїчних" оповідань на теми війни; він живить і „ренесансівську", „декамеронівську" еротику його найпізніших новель („Марічка занедужала", „Парубоцька справа").

Голос життя кличе, веде за собою багатьох героїв Черемшини. Ледве пішов з хати екзекутор, що конфіскував образ, і знову збирається розпорошена родина і вечеряє, мов би нічого і не сталось („Св. Николай у гарті"). Плаче над домовиною старий Ілаш, утирають сльози всі присутні на похоронному обряді, а трембітар з усієї сили повістує горам не так сумну звістку про смерть, як веселу — про ті нові шлюби, що намітилися на Ілашчиній „грушці" („Грушка"). Живий живе гадає. І в новелі „Село вигибає" тверда баба над трунами найстатечніших господарів, „заживних ґаздів", укладає свої господарські пляни.

Найголовніше проте об'явлення цієї сліпої сили життя є елементарний і раз-у-раз переможний Ерос. Вічна вдова, що голосить над небіжчиком-чоловіком, „зарікається жити, зарікається веселити, зарікається другого любити". Але на весну „пукає над ріками лоза, кує лісами зозуля", і серце Килини розкривається для нової любости. Щось неминуче, „щось більше за нас" промовляє в Килині: то „сам Господь понад гори похожає і сонечком дихає на весь світ — на гори й на долини тай на полонини, тай на Килинину любість золотом мече", — подібно до того, як вічний Пан вихиляється з лісів і пасовищ у Гамсуна.[1] Як недавня удова у Гамсуна виглядає собі на вулиці біля воріт нове кохання, ледве одійшовши од труни старого свого чоловіка, так і вічна вдова Черемшини нічого не може відповісти любисткам з челядинських городчиків, що наспівують їй:

Зарікайся файна любко, мед-горівку пити,
Та лишень ся не зарікай Івана любити.

„Красна любість", „розпалена у весні" — в Черемшининих оповіданнях, як його „Парасочка", „на всіх перелазах днює красно убрана, у лист піє, співанки співає, в долоні плеще, по литках б'ється, аж гора дрожить". Вона не числиться

1 Питання „Черемшина—Гамсун" заслуговує спеціяльного розгляду; щодо цього цілком погоджуємося з Л. Т. Білецьким.

ні з якими людськими установами та звичаями, етичними притримами, навіть з товариськими зв'язками. От вона з Марічкою переступає через многолітню і випробовану нераз приязнь товаришів („Марічка занедужала"), з ясним та „бгачким" Федусем зводить з розуму все село („Парубоцька справа"). Характерно, що і з Коломана Міксата Черемшина бере для перекладу подібне до цих оповідання про „Баґівецьке чудо".

Черемшининій Гуцулії властивий своєрідний гедонізм. Насолода життьова — найголовніша заповідь для багатьох його героїв. Нажитися, набутися на цім світі — то є найбільше добро для їх поганського світовідчування. В оповіданні „Марічка занедужала" молодиці впрост підходять з тими запитаннями до панотця, чому він „прийняв до себе" економкою таку „вісповату мазурку", а не якусь „красиву та делікатну паню". Старий війт у „Парасочці" не хоче ніяких заходів робити „проти тієї погані", бо „тільки ж і є хлопської скороми на селі". В оповіданні „За мачуху молоденьку" перед нами в заповітах матері до дочки приходить ціла наука любовна, наївна, але розроблена. Мати научає Єленку, як має „чорногорську підойму варити і ґазді до вина сипати, щоб був веселий тай путерніший та й до ґаздині прудкіший". Це не „реабілітація тіла": аскетична етика ще не встигла закорінитися в поганському світі, в цій, традиційним гедонізмом надиханій, Гуцулії.

Що в цьому світовідчуванні гуцульського, народного, а що особистого Черемшининого — то справа, яка потребує докладнішого, повнішого матеріялу для розв'язки. Але, чи не можна вже й тепер висунути припущення, що, на кілька літ відірваний від гір віденською наукою, а потім знов повернений селу, змалку виповнений верховинською поезією і в дозрілому віці залюбки тому світові відданий, наш автор почерпав своє знання, свою фахову і нефахову освіту тільки для того, щоб глибше вдуматись і яскравіше відтворити рідні гори, їх звичаї, поезію та думку. Як засвоїв він тонку гуцульську ввічливість та бесіду (автобіографічні листи, спогади М. Козоріса), так — „скептик у філософії" — наслухавшись університетських викладів, закінчив тим, що прийняв життьову, таку поганську, мудрість гуцула, проілюструвавши її рядом художніх постатей, ситуацій, ліричних мотивів. Він підхопив „золоту нитку" народної розповіді і зв'язав її з найновішими здобутками літературної техніки. Він виткав майстерний, гарячий кольорами килим і зробив те, немов сам не помічаючи своєї сили, своєї небуденної ориґінальности.

ВОЛ. САМІЙЛЕНКО І УКРАЇНСЬКИЙ ГУМОР

В особі покійного В. І. Самійленка ми втратили талановитого майстра, що посідав своє власне і своєрідне місце в нашій поезії, — трохи осторонь її великого, утореваного шляху, але незмінно й безперечно — при тій дорозі, якою йшла до нас справжня культура слова.

Його постать не була постаттю поета-лірика. Правда, свого часу Франко, що написав про небіжчика такий змістовий і дотепний етюд, високо цінив його, саме як лірика, вбачаючи в ньому рідкий приклад „поета-об'єктивіста", спеціяліста в більшій мірі, аніж хто інший, „лірики об'єктивної". Але нам, читачам нинішнім, на Франкову думку пристати тяжко. Що робити? Для нас Самійленко — лірик на другий плян відтиснений іншими, яскравішими іменами, як Леся Українка, Олесь, Філянський, Тичина, Рильський. Все це, за винятком однієї хіба Лесі Українки, лірики par excellence. Супроти них Самійленко видається нам трохи блідим та анемічним: в ньому замало вибухового матеріялу: його емоція не має виразного індивідуального зафарблення, — і вірш у нього тече рівним та погожим струмком, не бурхаючи, завжди в берегах: не дивує нас ні раптовим піднесенням, ні мальовничим епітетом, ні тою безпосередністю „крилатого" звуку, про яку писав колись Фет:

Лишь у тебя, поэт, крылатый сердца звук
Хватает на лету и закрепляет вдруг
И темный бред души и трав неясный запах.

Не минула ця риса і спостережливого погляду Франкового. „Чи він так держить свій темперамент у поводах — дивувався він — чи може (і це мені видається правдоподібним) така вже його вдача, зрівноважена і проста, що не знає внутрішньої боротьби та безумних поривів. Ясно, безжурно й логічно іде він своїм шляхом, рівною ходою, не роблячи нам ніяких несподіванок, не збуджуючи ніяких надмірних надій..." І далі: „Не діждатись від нього

ні палкої еротичної лірики в модернім дусі, ні грімких програмових покликів до громадської діяльности, ні широких ідейних перспектив, що вели б наш народ на якісь нові дороги". Або іншими словами: лірика Самійленка не має в собі здібности заражати й завойовувати читача. Трохи розмислова, інтелектуалістична, вона ніколи не здобуде собі великого поширення, так само як свого часу не викликала наслідувань, подібно до поезії Олеся або навіть Чупринки.

Досить буде одного прикладу, щоб навіч побачити цю емоціональну блідість Самійленка - лірика. От один із його, як на загальне признання, шедеврів: „Її в дорогу виряжали"...

Її в дорогу виряжали
Сестриці, подруги й брати;
Всього найкращого бажали,
Скоріш вернутися казали
З не дуже довгої пути.

І не було плачу й ридання
Коли сказали: „Ну, пора?"
Навіщо? Скоро час стрівання,
Прибуде знову їх кохання,
Знов буде подруга й сестра.

Один там був: у його груди
Плачем сповнялися тяжким
І думав він: „Вона прибуде,
Але мені нічим не буде,
Як не була раніш нічим".

Та він не плакав, хоч блищала
Сльоза невдержана з-під вій,
Бо чим вона для нього стала,
Вона зовсім того не знала,
А він не смів сказати їй.

Гайнівська тема (трохи підсантименталена), гайнівські ефекти (трохи ослаблені); маніра, що в 90-х і в 900-х рр. давалася багатьом українським поетам, а у декого, напр., у Олеся, то навіть досягала деякої довершености („Вклонися йому ти..." „З серцем повним смутку-горя..." „На сірій скелі мак цвіте..." і т. і.). Просто дивно, — як не дається вона Самійленкові! Загальна розтягненість віршу, обтяженість його чужородними елементами — сухими рефлексіями та різними епічними, непотрібними по суті подробицями („Всього найкращого бажали..." і далі) — уймають поезії половину її ціни. А потім — хто цей *він* у натовпі сестер, подруг і братів? Сам поет, чи хто інший? Володимир Самійленко в якийсь момент свого життя, чи просто об'єктивно відтворений образ несміливого коханця? Трудно дати відповідь, коли всі почуття подано в їх загальному вигляді і зворушення авторового не бачиш ніде. І так скрізь. От октави „Україні", перший вірш у трьох дотеперішніх виданнях поета, вірш, що дає назву цілій збірці. Тут уже безсумнівно, — автор говорить від себе, робить признання, сповідається. Але його голос і тут не тремтить, не модулює; почуття формулюються чітко; періоди течуть впевнено і рівно; ніякий „ліричний непорядок" не порушує їх стрункої логічної нанизаности.

І Самійленко мав рацію, коли (свідомо чи півсвідомо), знаючи за собою певну блідість у безпосередньому виливі почувань, цю млявість ліричного руху, шукав опори в логічних схемах та канонічних формах: в сонеті з його наперед визначеним розпорядком мотивів та образів, в октавах, секстинах, у всьому тому, що в певних рамках держить мистецькі задуми.

Поет рефлексивний, раціоналістичний, розмисловий, він скрізь і завжди тяжів до епіграматичного стилю, до афоризму, до сентенції:

> Хай тільки кожен обробить своє невеличкеє поле,
> І зацвіте вся земля цвітом хорошим, рясним,
> Кожний працює нехай хоч для рідного тільки народу,
> І всі народи землі будуть щасливі тоді.

Дидактична струя чи не найлегше одстоювалась у його простих, неоздоблених і чітких рядках. У своїх дидактичних, „учительних" поезіях він ніби окрилявся часом, і щось подібне до патосу проблискувало в ньому. І тому така шкода, що він завжди пасивний і лінивий, не продовжував своїх „Дум буття", розпочатих друком у ЛНВ, за 1917 р. Правда, уривалося йому інколи і тут. Коли думка надходила зовні і не виношувалась довший час під серцем, він був несильний і в цьому жанрі. Невеличка криниця безпосереднього ліризму не відсвіжувала його намислу і непідтримана бліда емоція припускала перетворення його поезії (найчастіше це були вірші par occasion) в римовану прозу: офіціозні кантати, марші, присягальні та привітальні тексти. І таких віршів у Самійленка чимало (Вінок Шевченкові, „Наша славна Україна", „Поки душею я не втонув іще..." Пам'яті Глібова, „Привіт тобі, Зелена Буковино...").

Проте ця порівнююча блідість поезії признань та інтимної сповіді надоложується у Самійленка своєрідністю його сатиричного хисту, майстерністю його ямбів і дотепом його гумористичних куплетів. Тут його справжній поетичний фах і найцінніші його здобутки, що визволяють його від докорів за млявість його чистого, „пісенного", ліризму.

„Звичайно від лірика чекають, — писав колись один з чільних символістів російських, — особистих признань та інтимної сповіді музично схвильованої душі. Але ліричний рух ще не робить із цих признань пісні... Лірик новочасний здебільшого розповідає про пережите та намріяне. Лірика перетворюється на монолог, в якому на нас діє не так уже безпосередність музичного відгуку, як розповідникове слово та його сила переконання".[1] Так починає панувати знову давній ямб, поезія роздуму та рефлексій, вірш,

[1] Вячеслав Иванов. По звездам, стор. 352—353.

у якому найповніше виявляється, мовляв за другим літературознавцем, „речевая стихия".[1] Вписані слова дають досить повну і влучну формулу для означення поетичного обличчя Самійленка. Справді, у нього не знайти зворушливих романсів, як у Олеся, ні екстатичних гимнів, як у Тичини, — не знайти пісні: він — ямбограф.

Навели Самійленка на цю його поетичну дорогу, як ще указав колись М. Богданович,[2] російські поети і передусім Лермонтов. Лермонтов, розуміється, не як творець „Горных вершин" та „Есть речи: значенье темно иль ничтожно...", а як автор деклямаційної „Думы", „Кинжала", „Не верь себе" та „Последнего Новоселья". М. Богданович вбачає вплив усіх цих речей на „гражданских стихотворениях Самойленка". І на доказ зіставляє строфи з „Не вмре поезія":

І поки на землі ще є одна сльозина,
Поезія її нащадкам передасть;
І поки на землі ще втіха є невинна,
Поезія в її ще радощів додасть —

з відомими рядками: „И если не навек надежды рок унес, Они в душе моей проснутся; И если есть в очах застывших капля слез, Они расстают и прольются". — Число таких прикладів можна ще побільшити. Чим не по-Лермонтовськи, не вважаючи на всі модернізми словника, звучить, наприклад, оця строфа із „Людськости":

Найкращі пориви, гарячі почуття
Розсікли ми ножем холодним міркування
І склали ми собі розмірене життя
Без глибини думок, без сили поривання.

Але, приймаючи всі ці спостереження та вказівки Богдановича, ми мусимо зробити одно застереження. Розпочавши з російських поетів, Володимир Самійленко ними не обмежився. Від російських ямбографів він перейшов до самого законодавця ямбографічної моди Огюста Барбіє (1805—1882), що його „Ямби й поеми" мали в свій час успіх серед поетів російських. Перший слід читання Барбіє — переклад його „Поступу" — знаходимо у Самійленка наприкінці 80-х рр. А широка філологічна освіта і начитаність поета дозволяють думати, що не лишилися невідомі йому й Архілох (хоча би з курсів грецької літератури), і Горацій з своїми еподами, і деклямації Гюґо; що таким чином ті 10—12 речей ямбічного роду, що прикрашають збірник „Україні", є плід хорошої літературної виучки. От вони всі: „У сумний час", „Вже годі плакати...", „Поступ (із ямбів Barbier)", „26 лютого 1890 р.", „Невже для нас...", „Не вмре

[1] Ю. Н. Верховский. Поэти пушкинской поры, стор: 19 і далі:
[2] Украин. Жизнь 1916, кн. VII—VIII.

поезія...", „До поета", „Людськість" і „Сон". Сюди ж тоном і характером відноситься і знамените, як казав Франко, „carmen saeculare українського неробства та псевдопатріотизму", сатира „На печі", що одрізняється од попередніх тільки анапестовим своїм метром.

Ямби Самійленкові не треба вважати за зовнішнє лише наслідування Барбіє. Це не механічно-грубе вколування галло-римської рослини в український ґрунт, — це розумна й обережна її акліматизація. Межи „Ямбами" Барбіє і Самійленківськими поезіями з „Україні" різниця не менша, як між діяльною і бистрою вдачею француза і флегматичною споглядальністю лівобережного українця. Хто знав небіжчика В. І. Самійленка, той одразу уявить собі всю різкість цього контрасту; хто не знав, той нехай звернеться до старої статті Франка: там він знайде десятком мальовничих подробиць схарактеризований образ поета — „образ вдачі зрівноваженої і трохи квієтистичної", — „правдивий тип лівобережного українця, важкого на ініціятиву, склонного до рефлексії й задуми, наділеного тонким гумором і сатиричною жилкою". Ця типова українська вдача (правобережна чи лівобережна? може й справді лівобережна, полтавська) виглядає з багатьох Самійленкових поезій. Варт приглянутись до таких гумористичних приказок, як „Божий приклад", Невдячний кінь" або „Мудрий Кравець", щоб одразу розпізнати органічну близькість Самійленка до задокументованих етнографічними записами утворів народного гумору. Та сама благодушність, добра, нев'їдлива посмішка, трохи лукавства і чимало епічної споглядальности.

Порівняймо для прикладу найдошкульніший з Самійленківських ямбів — його „Сон" — з якоюсь із прославлених речей Барбіє, хоча би з його „Idole" („Кумир"). Вірш присвячено Наполеонові. Барбіє малює Францію в добу її героїчного піднесення революційного, коли над країною стояв месидор, палючий місяць жнив. Прекрасна Франція мчить наосліп, як благородний кінь, що не зазнав ще ні мундштука, ні острогів. І от маленький корсиканець aux cheveux plats вискакує на її хребет, стискає боки острогами і, переламавши хребет, кидає розчавленою на шляху. Низка поетичних картин закінчується патетичною інвективою (уступ V-ий):

Ainsi passez, passez, monarques débonnaires
Doux pasteurs de l'Humanité... etc.
Отже минайте нас, владики благодушні,
Ласкаві пастирі Людства... і т. і.

Подібне побудування і в Лермонтовському „На смерть Пушкина". Перша частина — наративна, розповідна, від-

значена стриманою поважністю тону („Погиб поэт, невольник чести"); друга, навпаки, вся повна метання і ліричного руху, прекрасно підкресленого нерівністю рядків („И он погиб и взят могилой...") і нарешті третя — палкий нестриманий випад, вибух, цілий фаєрверк ліризму:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов...

Тимчасом у Самійленка жадного степенування в чуттях, жадної градації у вислові, ніяких на ефект розрахованих кінців. — Авторові сниться сон: велике свято, ясна заля, накриті столи... Приходять гості і, не привітавши господарів, одразу накидаються на їжу.

І бе́нкет розпочавсь. Як хижі ті вовки,
Глитали гості нашу страву,
А ми сховалися в далекії кутки
І відтіль їм співали славу.

В міру того, як гості напиваються, ростуть їх претенсії. От на їх наказ господарі приносять бичі — на себе; от вони зрікаються для них чести, гідности, взаємної дружби і товариської солідарности; от вони видають на муку власну матір:

І снилося мені: ми матір волокли
Хто за косу, а хто за ноги;
Зривали одіж їй і били, і товкли,
Аж кості хрускали в небоги.
І стався дикий крик пекельний, навісний!
Враз бризнули струмки криваві...

І тут раптом, у момент найбільшого напруження, коли читач жде ліричного вибуху, чекає громів на адресу старої дворянсько-реакційної Росії (алеґорія досить прозора!), чогось на зразок Франкового: „Тюрмо народів, обручем сталевим..." — епічна рамка нараз м'яко і гармонійно замикається:

Тут кинувсь я від сну, але той сон страшний
Мене не кидає й на яві.

Ліричне піднесення не наступає; патос не збуджується в нашого поета. На що йому цей зайвий клопіт? Скептичний, неохочий до маніфестування своїх почувань, він не любить показуватись на трибуні та деклямувати людям про власні болі. Він воліє ховатися за свої картини: факти, мовляв, досить проречисті і говорять самі за себе.

Тимчасом „Сон" — то найгостріша річ у сатиричному надбанні Самійленка. Інші речі, як, наприклад, „До поета" („Поете, не хвались, чи маєш хліб чи ні...") не мають і по-

ловини тієї дошкульности та гостроти. До Ювеналових бичів справа не доходить ніде. Та й якої гостроти сатиричного погляду можна ждати від поета, такого добродушного й лагідного, що навіть з провінціяльного графомана, фігури в наших умовах найодіознішої (справжнє громадське лихо) робить сливе симпатичну постать? Читаючи Самійленкове „Горе поета", ми готові помиритися навіть з настирливою претенсійністю цього невизнаного генія. Так страждає він у нашого поета! Такий він нещасний і прибитий! „В його твори лойову вгорнули свічку".

Так репрезентовані в Самійленковій манірі м'якість і споглядальність народного гумору приводять до утворення своєрідної української редакції традиційного Барбіє-Лермонтовського ямбу. В епічній повільності, в золотій усмішці розпускається ораторський патос і ямбічна „гіркість" Самійленкових попередників; рефлексія, тиха меланхолійність лівобережної натури приглушують їх різкий тон.

*

Але Сімійленко лишиться в пам'яті читачів не тільки своїми ямбами. Не менше здатний він і як творець сатиричного куплету, неперевищений досі майстер віршового фейлетону, представник злободенної версифікації, як акліматизатор куплетної маніри старого Беранже.

Беранже внутрішньо ще ближчий Самійленкові, як Барбіє. Невимушена веселість, ясність, навіть деяка „фривольність" Беранже рідніші йому, аніж шорсткуватий кінець-кінцем патос автора „Ямбів та поем". Але і тут (так само як і в ямбах) Самійленко воліє студіювати літературну маніру, засвоювати, щоб потім пристосувати до українського ґрунту і обставин, — аніж копіювати по-ученицькому, чи то з чужомовного оригіналу перекладати. З Беранже він переклав усього три речі: „Пташки" (друк. 1888 р.), „Цар Горох" (1897 р.) і „Сенатор" (1906 р.).

Це перші переклади з Беранже в нашій літературі і мало не єдині варті цього найменння (треба ще згадати „Тугу за краєм" в перекладі О'Коннор-Вілінської)... Цікаве зіставлення! У Франції слава Беранже процвіла в 20—30-х рр. XIX століття, а його „Chansons" виходили межи 1815 та 1833 р., — пригадаймо Пушкінського графа Нуліна, що з'являється з Парижу в „Петрополь" з „bons mots з французского двора, с последней песней Беранжера"; в російській літературі він став популярний в 50—60-х рр., знайшовши собі талановитого перекладача в особі В. С. Курочкіна, — пригадаймо Шевченка, що, повертаючись з каспійського вигнання, записує до свого „журналу", як літературну новину „Навуходоносора" Беранже в Курочкінському

перекладі. А в нас тільки під рукою Самійленка блиснула його посмішка і прозвучали його рефрени!... Зате, правда, ми можемо пишатись, що наші переклади можуть сміло посперечатись з російськими, а подекуди то й перевищити їх. Варт порівняти Самійленкового „Сенатора" (в оригіналі „Senateur") з „Знатным приятелем" Курочкіна, „Царя Гороха" з усіма російськими переспівами п'єси, щоб пальму першости вручити українському перекладачеві. Для прикладу спинімось на кілька хвилин на текстових зіставленнях.

У Беранже цей Самійленківський „Цар Горох" має назву: Le roi d'Yvetot.

Il était un roi d' Yvetot
Peu connu dans l' histoire,
Se levant tard, se couchant tôt,
Dormant fort bien sans gloire,
Et couronné par Jeanneton
D'un simple bonnet coton,
Dit-on.
Oh! oh! oh! oh! ah! ah! ah! ah!
Quel bon petit roi c'était là!
La, la.

Пізніший російський перекладач І. Тхоржевський (перекладач не з останніх, цікавий у своїх працях над віршами Гюйо, Вієле-Гріфіна, навіть А. де Реніє) переказує цю чарівну chanson так бліло і так сухо. Король Івето перетворюється у нього на якогось невиразного „Леґендарного Короля":

Жил да был один король —
Где, когда нам неизвестно
(Догадаться сам изволь),
Спал без славы он чудесно
И носил король-чудак
Не корону, а колпак —
Правда так!
Ха - ха - ха ! Ну не смешно - ль,
Вот так славный бил король!

Самійленко зробив інакше. Він зукраїнізував постать короля. Поет, органічно близький до народного гумору, він так до речі пригадав леґендарних українських „царя Панька" і „царя Гороха", що правили ще тоді, „як земля була тонка" і „людей було трохи", заміняючи непромовисту для нефранцузького вуха фігуру Rio d'Yvetot фігурою знайомою і зрозумілою. От його симпатичний „Цар Горох":

Колись був добрий цар Горох,
В історії незнаний.
Без слави добре спав за трьох,
Немов простий підданий.

Замість корони тільки й мав
Ту шапочку, що надівав,
Як спав.
Ах, ах, ах, ах, ох, ох, ох, ох!
Який був добрий цар Горох.
Ох, ох!

Переклад, проти якого нічого не можна сказати! Ритм достоту віддає ритм оригіналу; зміст ніде не розходиться із змістом первотвору. Так спочутливо звучить це щиро-українське „ох, ох!" замість безтурботно-веселого, ґальського (від Рабле до Коля Бреньйона) „la, la"! І так відрадно зазначити, що, не вважаючи на свою близькість до народних персонажів гумористичних і народного духу, автор ніде не падає до „малоросійщини" епігонів Котляревського.

Від манери Беранже пішли й оригінальні Самійленкові фейлетони, тонкі й культурні. Вони досить численні, і для більшости з них характерна куплетна з рефренами форма. „Горе поета", „Ельдорадо", „Патріота Іван", „Возсоединенний Галичанин" (з рефреном „О дайте, дайте сто рублів слузі всеруської ідеї"), „Весняний спів", „Новий лад": „Дума-цяця", „Истинно-русские заслуги" (з рефреном „Зате так мало в нас небитих і конституції нема"). Але, розуміється, не тільки один Беранже допоміг Самійленкові знайти секрет віршованого фейлетону. Так само, як ямбографів та Беранже, простудіював він і Гайне (пор. „Te Deum") і Олексія Толстого „Ельдорадо"

Поразмыслив аккуратно,
Я избрал себе дорожку,
И иду по ней без шума
Понемножку, понемножку.

І простудіював, як майстер, щоб використати свідомо, навіть загостривши деякі можливості, що таїть у собі та чи інша форма.

Хороша літературна освіта і обумовлена нею культурність сприйняття, свідомість своїх сил і зорієнтованість у поетичній техніці, ніде не дозволили Самійленкові упасти в грубість і несмак. Так, напр., він ніде не зриває з народно-гумористичною основою (хоч і не колекціонує її утворів, як Руданський), і проте скрізь дає тонкий літературний продукт. „Золотий народний гумор", запліднений сприйняттям і засвоєнням кількох витончених манер, — сублімується, удосконалюється, прокидає для себе нові, цікаві і почесні стежки.

В цьому — велика повчальність літературної постаті Самійленка. Всім відомо, що ми маємо могутні поклади народного гумору; навіть в елементарних підручниках географії фігурує гумор, як характерна риса українського

світовідчування. А тимчасом наші гумористичні журнали, що колинебудь виходили, справляють враження убоге і сумне; і багато наших гумористичних письменників видаються грубими і часто безпорадними. Гулак-Артемовський, дещо у Стороженка, казки та куплети Кропивницького, дещо у Винниченка — який силуваний і примітивний сміх, яка вульгарна в своїй підкресленій конкретності мова. І що найгірше: кілька літературних появ цього року не дають змоги твердити, що цей сміх і ця мова віджили цілком. Безперечно, на ґрунті нашого „гумористичного" світовідчування колись мусить зрости сильний і гідний свого імени український гумор, — але... чи не треба для цього нашому письменству засвоїти справжню культуру письма і взяти під розвагу Самійленків приклад?

ПОЕЗІЯ ОЛЕСЯ І СПРОБА НОВОГО ЇЇ ТРАКТУВАННЯ

Останніми роками (1924—1925) вийшли два збірники вибраних поезій Олеся: один за кордоном, у Празі, другий у нас, на Наддніпрянщині — дві книжки такі подібні характером, але такі відмінні поглядами та міркуваннями, що їх продиктували і покликали до життя.[1] Перший збірник поезій — Празький — зроблений рукою самого поета, напутствований статтею, повною пієтету та інтимного з ним споріднення, викликаний бажанням дати еміґрантському читачеві хоч би антологію з творів „найбільшого з нині живучих поетів України". Другий збірник — Київський — постав заходом історика письменства, і проказано його бажанням дати текст українського автора українізованому громадянину та українській школі, — і видруковано його в супроводі передмови, що перш за все дає відчути ніж аналітика.

Автор вступної статті до Празького видання, М. С. Грушевський починає згадкою про ті роки, коли „все українське життя знаходимо найповніший вираз у літературі" і „кожний літературний успіх відзначувавсь, як поступ на цілім полі національного будівництва". Нині інший час. Нині, на думку М. С. Грушевського, „націю опанувала ідея політичної акції", і „література стала Сандрільйоною, призначеною сидіти в попелі живих надій". Треба віддати їй належне значення і, звертаючись до поезії Олеся, „піднести ролю поезії і літературної творчости взагалі".[2]

Підказане міркуваннями громадянина й патріота, трактування Олесевої поезії у М. С. Грушевського в цілому не розходиться з традиційним: „муза гніву і зневір'я", „мистецтво півтонів", „музичність віршу" і т. д., — все те, що

[1] О. Олесь. Вибір поезій (1903—1923) зі вступною статтею Мих. Грушевського, накладом С. Лаврова. Стор. XVI+168. Прага, рік не позначений. — О. Олесь. Вибрані твори. Редакція та вступна стаття П. Филиповича. „Книгоспілка", „Літературна Бібліотека". Київ 1925; стор. XLVII+158.

[2] Це була думка широких кіл на еміґрації. Пор.: „Обезброєні мілітарно, ми вхопилися за духовну зброю, яка підчас фізичної боротьби спочивала в піхвах, — зброю міцну, сильну, непереможну — національне мистецтво". Євг. Маланюк. Pro domo sua. Веселка 1923, 7—8.

вже зустрічалося в українській критиці. Нове в його статті — низка тонко вприйманих рис в характеристиці інтимної лірики Олеся та ще кілька мало знаних досі біографічних даних, очевидно, добутих з перших рук.

Цілком інша висновками і тоном приложена до Київського збірника стаття П. П. Филиповича. Вона явно розходиться з усіма попередніми оцінками українськими. Автор її пробує, риса за рисочкою, зібрати в суцільний образ те, чого лише побіжно торкалися деякі і нечисленні з критиків — ті, що розглядали поезію Олеся на певному віддаленні і тому ставилися до неї спокійно й об'єктивно. Недивно, що, зачитана як доповідь в історично-літературнім товаристві при Академії, стаття П. Филиповича викликала гарячий вимін думок, занепокоївши багатьох слухачів. Газета „Більшовик" у своїм звіті про засідання зазначила навіть (дещо спрощуючи думки доповідача), що художню, ідеологічну і моральну смерть Олеся було в ній намальовано хоч нерішучо, але досить повно: закиди доповідачеві з боку А. В. Ніковського і інш. газета розцінювала, як спробу „ґальванізувати" трупа".[1]

Про смерть Олеся говорити не будемо: на віддаленні кілька сот верстов трудно сказати, б'ється серце поетове, чи вже спинилось. Але певний відплив читачів від Олеся і колізія двох розбіжних трактувань поета — факт безперечний.

Мені особисто легко зрозуміти той пієтет до автора „Журби й Радости", що ще пробивається в статті М. С. Грушевського і усному виступі А. В. Ніковського. Пригадую свої перші враження від Олеся р. 1906—1908: як я вишукував його поезії по тодішніх декляматорах; як вражали вони мене свіжістю і безпосередністю, приємною відсутністю банально-цинічних фраз та учительного тону старіших поетів. Свої симпатії до Олесевої поезії я переносив навіть на „Парубоцькі літа" („Парубоцькі літа — то бурхливий поток"), вірш зразково слабий і ніколи потім не передрукований.

Газетна вістка: „В Київ прибув і редакцію „Ради" одвідав наш відомий поет О. Олесь" мене хвилювала, а 21 чи 22 жовтня 1909 р., прослухавши на літературній вечірці українського клюбу в авторовім читанні поему „По дорозі в казку", я, пам'ятаю, записав у щоденнику кілька безладно захоплених фраз. Тої ж зими, на другій вечірці, почувши кілька докорів на адресу Олесевої мови, я щиро був здивований: мені здавалося, що українська мова „Журби й Радости", „По дорозі в казку" і 2-ої книги поезій, — бездоганна.

[1] Більшовик. 17 червня 1925, ч. 135 (1330).

І все таки, не вважаючи на свій давній захват, що колись цілий день носив мене по місту з книжкою „Українська Хата", де вперше було видруковане „Щороку", — я мушу признатися, що майже цілком приймаю нинішню оцінку П. П. Филиповича. Для мене ясно, що перший український поет доби „межи двох революцій" більшою частиною свого мистецького набутку не переступив межі 1917 року і для нинішнього читача має інтерес здебільшого історично-літературний. Або, як до речі цитує П. П. Филипович Пушкінського Фінна з „Руслана і Людміли" —

проти времени закона
Его наука не сильна.

Чому ж Олесь, при всьому своєму безперечно великому хисті ліричному, при своїй „королівській" поставі, про яку писав, розвінчуючи Чупринку, Я. Можейко в „Літературно-Артистичному Альманаху" за 1918 р., не витримав огняної проби нової революції, не впорався з її мистецьким замовленням. В давнішій своїй статті („Нова укр. поезія" 1920, ст. XII) я пробував знайти пояснення цьому в браку ідеології, в вузькості поетичних обріїв. Зм'якшаючи деяку різкість формулування, я ладен прийняти цю думку й тепера, і гадаю, деяке обґрунтування їй можна знайти в тих цікавих біографічних даних, які приносить стаття М. С. Грушевського.

В порівнянні до Лесі Українки, Самійленка та різних другорядних поетів 90-х рр. умови літературно-громадського розвитку Олеся були досить несприятливі. Його дід і вихователь — орендар панського маєтку на Слобожанщині; його рідні місця — сугуба провінція, верхоріччя Сули, трикутник межи Лебедином, Сумами та Білопіллям, околиця „заштатного" міста Недригайлова. В його найближчім оточенні — нічого, що б стимулювало ранній розвиток творчости: ні людей, ні книг, — і перша школа його — „маломістечкова", „мізерна й обридлива" з немилосердною катівнею і безнастанною „довбежкою". Тільки в Деркачах, в середній хліборобській школі (під Харковом) будяться в поета літературні інтереси: він видає з К. Треневим (пізніше автором „Владики", соковитим белетристом російським) шкільний журнал, проводить театральні вистави (маю ці відомості від одного з шкільних товаришів Олеся) і пробує свої сили одночасно в поезії російській і українській. Лише Полтавське свято 1903 року (Відкриття пам'ятника Котляревському) своїм громадським піднесенням і новими літературними знайомствами вирвало Олеся з табору „безразличных и обоюдных" (М. С. Грушевський). „Земський статистик О. І. Кандиба зв'язався з Харківською громадою і вирішив зробитися українським письменником

під прибраним найменням Олеся. Року 1906 поет уже в Петербурзі. З архіву пок. П. Я. Стебницького видко, що в нього був намір перейти з Харківського ветеринарного інституту до Воєнно-Медичної Академії, і що ця думка обходила не тільки його, але й Петербурзьку громаду, яка привітала в ньому „нову поетичну силу". В січні 1907 р. в Петербурзі накладом Видавництва „Будучина" вийшла перша книжка його поезій „З журбою радість обнялась".

Переглядаючи цей ряд фактів, мусимо визнати його порівнюючу бідність на літературні стимули та громадські враження. Тут нема ні спеціяльної літературної освіти, як хоча б у Самійленка, ні глибоко пережитих впливів ідеологічних, як у Лесі Українки з її Драгоманівською наукою та соціялістичною лектурою, ні практичної роботи і плянів народника, як у Коцюбинського з його „тарасівством" і такими оповіданнями, як „Посол Чорного Царя". Учившися по провінціяльних школах, довгий час осторонь від суто-українського середовища літературного, Олесь в своїй громадській поезії менш, ніж хто інший, базувався на безпосередніх враженнях українського громадянина. Звідси деяка „літературність", виводний характер його лірики на громадські теми. Ефектна й барвиста, вона відбивала російську поезію 80-х, 90-х, 900-х рр. П. П. Филипович указує на Ґоркого з його „Піснею про сокола" та „Буревісником", відзначає внутрішню подібність Олесевого: „У помсті сліпій за волю на бій", з „Землею і свободою" Василевського, нотує навіяність деяких поезій Олеся популярними підчас 1905 р. російськими революційними піснями („Ми не кинемо зброї своєї" — і так звана „російська марсельєза" „Отречемся от старого мира", жалібна пісня „Хай душі, що повні печалі і сліз..." — і марш „Ви жертвою впали...") З цим твердженням сходиться усний переказ, ніби ще в Деркачах Олесь писав громадські вірші на зразок П. Я. Стебницького і ін. З цим спадається і оповідання П. Я. Стебницького про те читання Олесевих поезій, яке відбулося в Петербурзі серед тіснішого гурту громадян, але в присутності кількох літераторів російських. Літератори-росіяни не поділили захоплення українських читачів і почитувачів: теми, образи і ритми Олеся видалися їм не новими і не свіжими.

З переспівуванням російських громадських поетів, з „загально-трактованими відгуками російської боротьби" в Олеся перемішалася ще українська романтика трохи обивательського типу: „казка старого млина", ідилічно присолоджений, інколи елегійний пейзаж:

Розвалилась рідна хата,
Рідну греблю рознесло;

гимни зцілюючій та відновлюючій силі землі („Дівче, будь рада теплу та весні..."), інколи героїчні спогади козаччини і погляд, втуплений в минуле. В книзі М. Драй-Хмари знаходимо звістку, що Л. Українка любила зіставляти свою „Лісову пісню" з „Над Дніпром" Олеся. Вона була вражена тим, що майже одночасно з'явилися три однакових по тону й композиції речі — Олесеве „Над Дніпром", „Тіні забутих предків" Коцюбинського та її „Лісова пісня".[1] Але по справедливості треба сказати, що Леся Українка із своєю драматичною казкою, заснованою на многолітнім вдумуванні етнографа в мітологію та життьовий обряд Волинського Полісся, і Коцюбинський з своїм естетичним інтересом до цікавого й архаїчного краю, інтересом, що приводить його до пильних студій над етнографічними джерелами, без порівняння вище стоять від театрально-оперового, трохи бутафорського романтизму Олеся, — того романтизму, якого досить було у рядового українського інтеліґента і який живився (на це вказував А. В. Ніковський) „Гетьманом Дорошенком" та іншими історичними п'єсами на сцені українського театру.

Ці відгомони російської народницько-громадської „с-р'івської", так мовити б, поезії, сплетені з рештками українського, не вельми барвистого, романтизму і дало поезію чепурну, але неглибоку, повну загальних трактувань, не позначену яскравою індивідуальністю. Зіставмо для порівняння поезії про 1905 р. Вячеслава Іванова і в Олеся, — оте колись знамените:

Сатана свои крилья раскрыл, Сатана
Над тобой, о родная страна...
И Христос твой — сором: вот идут на погром
И несут его стяг с топором...

з Олесівськими „Ха-ха, ха-ха, краса яка!" або „Ви мужа убили", віршами, сливе тотожними тематично; зіставмо „Озимь" В. Іванова:

Как осенью ненастной тлеет
Святая озимь, тайно дух
Над мертвою могилой веет,
И только душ тончайших слух
Незадрожавший трепет ловит
Меж темных глыб, — так Русь моя
Немотной смерти прекословит
Глухим зачатьем бытия...

цю поезію, повну непохитної, хоч і стриманої в вислові, віри в неминучість справжнього буття з фразеологічною „буєстю" Олеся, з морем, що „піниться і ллється в обій-

[1] М. Драй-Хмара. Леся Українка, життя й творчість, стор. 49.

мах сонячних і сяє і тремтить", з чайками, котрим поет не радить плакати, „коли іде борба за волю і життя", з „ясним відблиском" і „вороттям" сонця („Яка краса..."). В першім випадку — своєрідне, виразно-індивідуалізоване чуття і образ по мірці цього почуття; в другім — користування образами готовими і умовними, повний набір уже зужитих кліше. Олесеві орли й соколи, леви й потоки, що „століття зносили гніт", а потім „розірвали кайдани" — мають численних родичів, братів і сестер, дуже подібних до них з обличчя, мало не двійників, у російській та українській поезії. Ремінісценції з українського минулого не надають Олесівським поезіям свіжих оригінальних рис: його концепції старовини теж віддають чимсь загальним, уже відомим.

Ці сподівання, що

військо козацьке в своїх жупанах
Розіллється морем по чорних лугах...

або це порівняння грози до гетьмана і козаків:

Наче гетьман з козаками
Понад хмарами гуля
І із лука блискавками
В ворогів своїх стріля

справляють несильне враження... живе чуття в них „засноване фразою, шабльоном, якого хотілося б не бачити".

І проте українське громадянство привітало Олеся, як поета-громадянина і виразника своїх дум. Схвильоване і розбуджене революцією, воно, як Пушкінська Татяна, ждало „кого-нибудь", — хто б висловив його настрій. А Олесь для ролі виразника годився більше, ніж хто інший з його поетичних однолітків. Легкий і рухомий, музичний, він краще сприймався і більше промовляв, ніж Черкасенко з своїм „Дзвоном":

Я вгорі, я на дзвіниці,
Я на варті, стережу,
Серце маю я із криці
Як ударю, розбужу.

Сліди цієї оцінки позначаються ще у С. Єфремова в його „Музі гніву і зневір'я" (К. 1910). Цитуючи Олесівське: „Вам казано: любіть братів", С. О. Єфремов погоджується, що від Шевченківського „Посланія" українська поезія мало знала таких щиро-поетичних, біблійним патосом овіяних слів. Але в другій частині брошури, переходячи до поезій пореволюційних, перейнятих почуттям розпуки, писаних „на крилах розпачу", С. Єфремов близько підходить до оцінки Франкової. В своїх перших бадьорих поезіях чи не був Олесь лише „недовідомим органом народного духу?"

Чи не був його ідеологічний баґаж занадто легким? Чи не тому так скоро надломилася його патетика? І чи не від *незнання* Олесевого пливе безоглядний песимізм в останній час його діяльности? — так тьмянить С. О. Єфремов веселковий ореол навкруги прославленої було „музи гніву".

Справді. Звертаючись до третьої книги О. Олеся, де смуга ліквідації позначилася цілковито, знаходимо повну картину журби і зневіри. Поезії цієї книги говорять вже про вищу нерозгадану силу, сліпий фатум, що робить собі сміх з людини — і скрізь у природі виявляється. Поет почуває, ніби „якась таємна сила... уста камінням придушила"...

Пливуть літа, коли б літа — віки минають,
А храм, прекрасний храм в думках,
До мене йдуть, мене втішають
Брати з цеглиною в руках.

І раді так отій малій цеглині!..
Як діти тішаться малі...
А люд блукає по пустині
І Бог далеко від землі.

Подібна картина безплідного блуканця в поемі „По дорозі в казку": герої гинуть дорогою, а натовп неспроможний своїми силами вибитися на правдивий шлях. В цьому і лежить вся відмінність Олесевого героя від Данка з Горківської „Старухи Изергиль". Данко, щоб урятувати люд, вириває власне серце і освітлює дорогу: з нього правдивий провідник. Тимчасом *Він* у Олеся хитається весь час, на висоти незахмареного сумнівом чину підіймаючись лише моментами, і тому падає жертвою своєї нерішучости, — образ і подоба самого Олеся, рядовий громадянин, якому обставини накинули чужу його природі ролю.

Взагалі, що далі, то все більше поезія Олеся стає на шляхи розпачу і туги. Вона і раніше любила спинятися над усіма непристосованими до життя і життям одметеними, над усіма призначеними на загин і офіру. Ці ноти звучали в „Айстрах", що ждали сонця і вмерли удосвіта, в „Конвалії", що прокидається несподівано серед дико незрозумілої їй кімнати; в червоному маку, що виріс на скелі, відкритій вітрам; в баляді-думі про Вдову і її сина *Незнаєчка*, в „Пісні Сліпих". Тепер ці мотиви звучать настирливо. Русалка, що заснула серед озера і раптом прокинулась на висохлому його дні; наймичка з піснею — кривавим плачем Старовини, що тоне у панській пісні; лебідь, що вмирає серед хвиль, розбудивши до дальшого лету всю свою зграю. І особливо — страшний „Танок Життя":

Про схід сонця, про схід сонця я вже одспівав,
Може струни, мабуть струни, граючи, порвав...
Я не знаю, я не знаю: люди... люди злі,
Я ж конаю, умираю на сирій землі.

Жах перед завтрашнім днем, перед темним і незнаним прийдешнім стає потім навичним виразом поетового обличчя. Привітавши 1917 рік і „місто в прапорах", він нараз, серед гимнів революції переймається лиховісними передчуттями:

Вона прийшла, як мрія довгожданна,
І вийшли всі назустріч їй, —
І всі кричали їй: „Осанна
Благословенний ранок твій".

І враз усмішкою гіркою
Її всміхаються уста...
І враз показує рукою
Нам на Голгофу! на хреста!

„Те, що писав Олесь, починаючи з 1917 року, не визначається силою і оригінальністю; не звернули на себе пильної уваги критики й читачів, ні перші бадьорі відгуки на знищення царату, ні пізніші сумніви й вагання, ні абстрактна патріотика, ні еміґрантські жалі". Еміґрантські поезії Олеся:

В вигнанні дні течуть, як сльози,
Думки в вигнанні сплять, як мертві...

віддаляють його і від молодого бадьорішого покоління еміґрації (Маланюк, Дараган). Обмеженість Олеся старим образовим матеріялом відсунула його на другий плян перед Тичиною з його „Золотим Гомоном" і „Скорбною Матір'ю", пересадивши першу колись скрипку на другорядне місце в оркестрі.

Як в обсягу громадської лірики Олесеві перешкодили „літературність", навіяність його поезії, — так в обсягу лірики інтимної йому на заваді стала певна недостача літературних ідей. Поетична маніра Олеся найчастіше відносилася до річища символізму. В статті П. Филиповича показано порівнюючу простоту суттю своєю далекого від символізму поетового світовідчування: воно все в наївному протиставленні життя і мрії, прози і поезії. „Все те, що звичайно трапляється в нашому житті, все буденне..." вважається за прозу. „Поезія мислиться в природі, незайманій людською рукою", „місяці і зорях, в тінях і тайнах ночі, з її соловейком, у весні", що кличе до життя „квітки й метеликів". Це те епігонство старого романтизму, що трималося в поезії російській і нашій дуже довго, опускаючися все нижче і нижче. Олесь на деякий час своїм хистом, безпосереднім

і сильним, підживив його і роздмухав: „огонь, що в попелі дрімав", ожив і спалахнув, але на короткий час, ожив, щоб погаснути потім назавжди. Навіть символи Олеся нічого спільного не мають з тим обростанням предмета складним і химерним матеріялом асоціяцій, що характеризує символічну поезію Маларме, Вяч. Іванова, Інокентія Анненського, Блока і т. д. „З нього дуже поміркований новатор і вміє знаходити образи, не вишукуючи їх... Його образи чарують, і разом з тим жадного не треба напруження, щоб їх розшифрувати.[1] Нескладний щодо суті літературний продукт і пізніший символізм Олеся, символізм драматичних його етюдів. Живиться він здебільшого Метерлінком, але бере його трохи позверхово, спрощуючи многозначність його образів. Одна з кращих сторінок в статті Филиповича показує, як, орієнтуючись в своїй „По дорозі в казку" на Метерлінківських „Сліпців", Олесь використовує їх лише зовнішньо, поминаючи характерну для символізму тему про обмеженість пізнання та одвічну сліпоту людини. У Олеся в його поемі перед нами „проблема громадського щастя та взаємин одиниці й колективу"... Щождо символізму Олесевих „Айстр", то чи не ближчий він до „однозначного алегоризму", аніж до „поліфонії" справжньої символічної творчости?

Але ці ніби суворі висновки зовсім не значать, ніби прихильники нової оцінки відкидають історичну ролю Олеся. Навпаки, вони прекрасно знають, яким кроком наперед були його поезії в порівнянні до версифікаційного продукту його старших сучасників. Варт лише зіставити Олесеві „Сміються, плачуть солов'ї" з моралізаторством Чернявського „Тільки кохання нас зносить вгору", або „В небі жайворонки в'ються" з дидактичним „Жайворонком" Грінченка.[2] Та навіть і ті поети, що взяли собі за зразок Гайнівську манеру (Л. М. Старицька-Черняхівська, А. Е. Кримський) дуже далеко стоять від таких Олесевих поезій, як „З серцем повним смутку-горя". „Кожний атом, атом серця", „Гори дикі і суворі". „В проваллі темнім десь на дні" і т. п.

І вже зовсім не випадає говорити про „повну моральну і художню смерть Олеся". Ніхто не одкидає великої щирости його еміґрантських поезій, його чутливости до нових вражінь і обставин. На еміґрації в поезії Олеся з'являється кав'ярня („Вона приходить завжди в певний час"). і великоміський пейзаж („Весна, Шенбрун і липові алеї"), з такою непідробленою силою вибухають в його рядках

---

[1] Антология украинской поезии в русских переводах. Стаття проф. О. І. Білецького, стор. 30.

[2] „Поезія О. Олеся" — в книзі: О. Олесь. Вибрані твори, стор. LX—XLII.

настрої носталгії („Прибув з України і все розказав". „В вигнанні дні течуть, як сльози") і так хвилюють його признання:

Як жити хочеться! Несказано, безмірно...
Не надивився я ні на зелену землю,
Ні на далекі сині небеса...
Я не наслухався ні шуму рік широких,
Ні шелесту лісів дрімучих, темних,
Ні голосу пташок, що вихваляють світ.

Ні, хоронити Олеся, як поета взагалі, ще рано. Коли ж і хоронити його, то в кожнім разі не нам, свідкам багатьох скороспілих і скоминущих поетичних репутацій.

Коли автор передмови до Київського видання і змагається проти традиційного погляду на поета, то тут діє природна різниця двох читацьких генерацій. Для старшого покоління читачів, представником яких є М. С. Грушевський, О. Олесь дорогий споминами про спільні переживання громадські, що знайшли у нього, нехай і неглибокий, але красивий відгомін. Для людей цього покоління Олесь — одна з сторінок їх власної біографії. Для покоління ж молодшого, що стоїть від поета і його доби далі, більше даних поставитися до Олеся об'єктивніше. Цей шлях об'єктивної історично-літературної перевірки і приводить нас до признання в ньому поета талановитого і обдарованого, що подарував українській літературі нові для неї образи, ритми і звукову гру, але який через різні причини не утворив собі високого і одстояного стилю і кінець-кінцем дав не так багато речей, що витримали огняну пробу останнього десятиліття.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ШЛЯХ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

(1910—1925)

Рильський почав уже давно. Наймолодший з „неокласиків" літами, він чи не найстарший з них літературним своїм стажем: в 1924 р. „тринадцята весна" минула з того часу, як у видавництві „Життя й Мистецтво" з'явилася невеличка і свіжа, „сливе дитяча книжка"[1] його перших поезій „На білих островах" — книжка, яку однаково прихильно зустріли у всіх таборах літературних.[2] За п'ятнадцять років, що відділяють нас від того першого виступу поетового, він випустив ще чотири збірники, чотири тугі добре вив'язані снопи ліричних відгуків: „Під осінніми зорями", „Синя далечінь", „Тринадцята весна", „Крізь бурю й сніг", не рахуючи окремо відбитої з журналу „Шлях" ідилії в октавах „На узліссі". Доробок немалий, а надто як зважити, що кожний із збірників Рильського — не просто жмуток щоденних записів віршованих, як деякі книжки Семенка („Bloc-Notes"), але старанно виконаний добір, де за кожною надрукованою річчю стоїть кілька одвіяних і відкинутих.

Це суворо-вибагливе до самого себе і власного доробку відношення різко виділяє Рильського з гурту поетів двох останніх десятиліть. Здебільшого поети у нас розпочинають шумно, яскраво, привертаючи до себе очі, збуджуючи сподівання. Але друга-третя книжка їх незрідка уже розхолоджує, а з четвертою, витративши весь запас крови і соків, вони починають бліднути і відцвітати. Такою була літературна доля Чупринки, що мав нещастя повірити в свою ролю новатора і провідника „Краси", заявив претенсію на „аванпости", але поруч того не догадався попрацювати ні над своїми темами, ні над своїми ритмами. Таким погрожує стати і літературний шлях Сосюри, що після свого талановитого „Міста", чарівного сливе Єсенівського безпосеред-

[1] М. Сріблянський. Коли прокидається весна. Укр. Х. 1910, ст. 758—769.
[2] С. Русова. Современная украинская лирика. Укр. Жизнь, 1912, кн. 4.

ністю та співучістю, переходить в „Снігах" та „Сьогодні" до розволіклих та водяних поем з нескінченним списком жіночих імен — Констанція, Ганна, Марійка, Неллі, Іра і т. п., що вже от-от вичерпає святці, — та ще до знайомих ліричних, тепер немовби припорошених, мотивів. Навіть найоригінальніший з поетів двадцятип'ятиліття (1900—1925) Тичина починав так: в „Сонячних клярнетах" відкрив усі свої козирі, а потім нераз був примушений до гри слабої і безкозирної. — Натомість Рильський, виступивши в літературі поезіями явно слабенькими, — суворим і ненастанним самовиряженням добився того, що з кожною новою книжкою його крок ставав упевненішим, а його тон все твердішим.

Не вважаючи на всю „півдитячу" свіжість „Білих островів", на прекрасну замріяність назви — всі похвальні оцінки Сріблянського дано по суті „в кредит". Не вважаючи на всю „превиборність" октав у поемі „На узліссі", Меженко не безпідставно закидав авторові деяку кволість його мистецької руки, що не скрізь спроможна впоратись з технічними труднощами.[1] Але вже друга книжка лірики „Під осінніми зорями" наочно показала, що Рильський не тільки „знайшов свій шлях", але, що головне, і „справжні художні засоби для здійснення своїх завдань, вироблені під впливом... видатних майстрів слова.[2] В новому — другому — виданні (ДВУ 1926) сліди цього учениництва значно стерто: переробляючи свою збірку, Рильський із 155 її поезій (власне 156, а одна з них — сонет „Тобі одній, замріяна царівно" — видрукувана двічі) одібрав лише 61; п'ятнадцять додано з доробку пізніших літ. До числа 94 виключених речей попали переклади і варіації з Гайне та кілька віршів з відгомонами Філянського та Олеся („І шум людей і велемудрі книги", „Цілуйтеся, ловіть пісні"). Але і серед шести десятків поезій зоставлених трапляється багато таких, що свідчать про пильне артистичне самопідготування, в'яжучи нашого поета з Блоком „Снежной Маски" („Я тільки надпив свою чарку") та Інокентієм Анненським „Кипарисового Ларца" (вірш „Музика", „Я не спав, а по моїй кімнаті").

„Під осінніми зорями" (в другому виданні), „Синя далечінь" і „Тринадцята весна" можна без жадних застережень назвати книжками сформованого вже майстра і визначити як пору його творчої юности. Ще вище стоїть п'ята книжка „Крізь бурю й сніг": це найвище придбання української поезії за 1925 р., і тільки остаточна самозакоханість та гурткове засліплення можуть одвернутися від

1 Літер.-Науков. Вістник 1918, кн. IV—V, стор. 186.
2 П. Филипович. Лірика Максима Рильського. Книгарь 1919, ч. 22, стор. 1449.

цього во ім'я напівграмотної химери „енергетизації", „машинізації" та інших кличів — magnificis verbis rerum vacuos, імпозантних на звук, але без жадного ясно-окресленого значення.

*

Так виглядає зовнішня історія Рильського, як поета. Щодо внутрішньої його історії — руху і розвитку його мистецького світовідчування, то вона теж нераз укладалася в певні формули.

Так, Мих. Доленґо[1] в своїй статті про українську лірику зазначив був, що ввесь зміст поезії Рильського вкладається в двоє слів: „Солодкий світ!" Д-р Донцов у своїй останній критично-публіцистичній праці спробував схарактеризувати його життьову філософію як філософію епікуреїзму, що загальну свою нескладність намагається надолужити мистецькою формою, одночасно вибагливою і простою.[2] На те погоджується і Дорошкевич: „Поет любить життя, але в його статиці, любить землю і шукає тут найвищої гармонії", — „ця гармонія йому вижається в природі, що відбилася чарівними рефлексами в поезії Рильського, в мистецтві і нарешті в тому спокої, який переплітається тісно з витонченим епікуреїзмом естета".[3] В другому місці він, проте, застерігає: „Інколи епічно-спокійний тон наближається у Рильського до занадто примітивної ідеології" — і на доказ цитує витончений і зовсім не примітивний настроєм вірш: „Кропивка на ставу цвіте і пахне".[4]

З меншою рішучістю, хоч теж без вагань і одностайно, окреслювала критика і громадське обличчя Рильського. Так, напр., і досі прийнято повторювати, що поезія Рильського, як і інших близьких йому стилістично поетів, „далека від настроїв скороминущої політичної хвилі". О. Дорошкевич закидає їй навіть „соціяльний одрив од темпу революційної дійсности" (sic!): вся ідеологія неоклясиків, в тому числі і Рильського — на його думку — „невиразна і далека від могутніх переживаннів поточної хвилі", „вир революції не закрутив їх, як і взагалі проблеми соціяльного будівництва не захоплюють неоклясиків". В процесі дальшого спрощення ця характеристика стискається в одно-єдине, з притиском вимовлене слово „трубадур", яким попробував зачепити Рильського один із невдатних учасників Київського диспуту 24 травня 1924 р.

Але, мабуть, прорівалося таки в нашому поетові часом щось протилежне цьому упередженому міркуванню і цій

1 М. Доленґо. Критичні етюди, стор. 70.
2 Українсько-совітські псевдоморфози, ЛНВ, 1925, XII, стор. 5 і дальші.
3 Підручник історії українського письменства, стор. 317—318.
4 Українська література, 1922 р., стор. 415.

готовій етикетці, бо навіть позверхові обсерватори не наважувалися остаточно поставити на нім хреста. Поема „Крізь бурю і сніг", „Ганнуся", ліричні вірші: „Мамо, сива мамо", „Вікна говорять" недвозначно показували, що поет зовсім не чужий болінням і мукам сучасности, — і хоч „сучасність" у нас добачають здебільшого в кількох стереотипних способах розроблення кількох канонізованих тем, — на Рильського стали покладати надії, що він з Парнасу зійде. Так, напр., в цитованій статті про сучасну лірику дивом дивувався Доленґо, відкривши: „В своїх поемах Рильський свідомо зачіпає громадські теми". Так р. 1923 на нього покладав надії Яків Савченко, визнаючи, що „останніми часами Рильський видужав для якоїсь глибшої роботи" і що в зв'язку з цим „школа неоклясиків розпалась.[1] В 1925 р. сливе тими ж словами поорудував О. К. Дорошкевич, коли, процитувавши фразу про кипучі міліони,

Що світ ідуть востанне розколоть
На т а к і н і, на біле і червоне, —

написав: „Чи ж це не симптоми віддалення поета від теоретичних позицій групи, що її звуть неоклясичною?"[2] І ця ж фраза, що подала надії Дорошкевичу, засмутила закордонних приятелів поета. В ній побачили симптом „небезпечної гіпертрофії єства, розслаблення стилю, падіння творчого потенціялу"... „Невже ж нас чекає ще одна болюча... втрата?"[3]

Свого часу такі і подібні міркування та вироки примусили поета до „апології альбо самооборони", в якій він просив критиків „не робити скороспілих узагальнень та присудів", полемізував з розумінням „сучасности", як оспівування фабричного димаря та повстання проти капіталу і закінчував заявою: „Коли вернемось до моїх речей, то справді дивно читати в 1922/23 рр. про рибальство, спокій і т. п. Це не значить проте, що я весь час революції лише спокійно ловив рибу, а тільки вказує на одну особливість моєї психології: я можу одгукуватись ліричним віршем тільки на минуле, на те, що „одстоялось" у душі і може мати прозору форму, питому моїй манірі. Інакше писати не можу".[4]

Чи не з'являються ж так само поспішними та занадто пласкими і многоповторювані слова про ясність загального світоприймання Рильського, всі ті твердження, ніби його поезія цілком міститься в формулі „Сладок свет!" Чи не треба думати, що цей настрій —

[1] Жовтень і літературні угруповання. Більшовик, 7 лист. 1923, ч. 253—855.
[2] Життя і Революція, 1925, кн. 3.
[3] Наша громада (Подебради) 1925, ч. 11—12 (25—28), стор. 65—68.
[4] Більшовик, 25 вересня 1923 р., ч. 216.

Солодкий світ! Простор блакитно-білий
І сонце, золотий небесний квіт,
Благословляє дух ширококрилий
Солодкий світ —

є тільки один із настроїв поета, якому відомі були й інші, прикріші, думи і який часом умів відчути безвідрадність одчаю? Вольтерівський Кандід після многолітніх блукань і тяжких пригод, побувавши у долі на коні і під конем, знайшов спокій і життьову мудрість, — і коли Панґльос, „найбільший філософ провінції, а значить і всього світу", набивається йому з своєю оптимістичною теорією: „все йде на краще в цьому найпрекраснішому з можливих світів", він відповідає: — „Так, це хороші слова, але нам треба обробляти наш сад" (mais il faut cultiver notre jardin). Так і в оптимістичних формулах Рильського чи не можна побачити глибшого психологічного реліефу, аніж це здалося Доленґові? От один із Кандідівських віршів книги „Під осінніми зорями" не передрукований в новому виданні:

Прийде останній час. Внизу безмовна річка,
Широка, величава, супокійна.
На ній човни крилаті, мов далекі мрії,
снуватимуть.

А там, за річкою, поля тремтячі,
Що губляться в далечині прозорій,
І серед їх безкрайній шлях,
і ключ підвід далеких.

І я в своїм саду, серед дерев коханих,
Під чистим небом, з заступом в руці,
Вмиратиму з прозорою душею...
Умру. А тиха річка полишиться,
Нестиметься своїм шляхом Земля
І світлі образи, сотворені Великим,
пливтимуть, як човни.

Як мало в'яжуться ці настрої з юнацьки рожевими окулярами, які накидає поетові Доленґо.—Нотки упокорення перед Неминучим, прославлення мудрости бджіл, звірів, рослин, тужливі признання:

І голос мій у невідомім тоне,
Як безліч могутніших голосів...

для поезії Рильського річ звичайна. Він не вірить в рожевий і безмежний поступ. Знає, що людина розв'яже ще тисячу складних технічних завдань, але головна життьова загадка зостанеться нерозгаданою:

Знов той же Сфінкс, і знову жде одгадок...
Повзуть залізні змії по степах.
Дедала быстроумного нащадок
Пливе, як хижий і стоокий птах.

Ти йдеш, людино. Сяють смолоскипи,
Але від їх іще чорніша мла...
Невже й тобі, нових часів Едипе,
Сліпе блукання Мойра прирекла?



П. П. Филипович, видимо, мав рацію, коли в давній своїй статті про Рильського писав: „Йому добре знані важкі чари „Кипарисового Ларца" Інокентія Анненського". Та й не тільки „Кипарисового Ларца", але й „Квітів Зла", з їх олив'яним і важким небом:

Немає гірш, як буть с о б і нудним.
Не гіркість яду — кислощі цитрини,
Не розмах у оркестрі огнянім,
А квиління фальшиве мандоліни.

Огонь пройшов і залишився дим,
Про бурю спогад — жовті складки піни,
Туман їдкий, де був потоп і грім,
Де грала повідь — крумкання жабине.



Тим і принадні у Рильського його радість існування, весна людськости і світле небо Геллади („Грім одгримів...", „Плещуть на вогкому березі...", „У теплі дні збирання винограду"), тим і чарують ясні постатті його Семена Підпалка й Марка Наджоса (з „Чумаків") та веселі образи Провансу („Прочитавши Містралеві спогади"), — що виростають вони, переборюючи жахи безсонних ночей та Бодлерівських непроглядно-імлистих сплінів, quand le ciel bas et lourd pése... sur l' ésprit...

*

Ні, Рильський досить витончений і складний поет, щоб так легко було його умостити в елементарні формули, як „геть від сучасности!" або „солодкий світ!". І живе він разом з своїм часом, напружено і уважно в околишнє життя вдивляється, уміє помічати останній вираз його обличчя („Хлопчик на Хвастівськім вокзалі", „Посуха"). Уміє пізнавати в його глибині струю вічно-людського, близького всім часам і народам. Як мисливець з рушницею і переливним рогом, ходить він полями й лісами, бере на приціл всяку птицю і звіря, а при тім гониться, головне, за новими враженнями та переживаннями. Він уміє по-людськи співчувати прибитим і малим; він радіє життю новому:

Мені не вславитись ділами голосними,
І може в битві я покину меч і щит,
Та р а д я в і р и т и, що знов земля цвістиме
І новий п л і д з а ч н е і в р о д и т ь новий п л і д.

Він знає, що „не втекти єпископу Гаттону од темних і розлючених мишей"... Не вміє він тільки, як те і личить правдивому поетові, писати на замовлення і дотримувати шаблюну. Співає він, що хоче, і як хоче, —

Хоча б сто раз казали це і так
Йому Белінський, Лессінґ і Коряк.

Весь чар поезії Рильського і лежить саме в широті його мистецького співчуття і розмаїтості його поетичних перевтілень.

Найменші, найнепомітніші пригоди будять і стимулюють його рухливу уяву. Один російський поет (з третьорядних) розповів колись, як, примушений сидіти літом у місті, без грошей і нових вражінь, він узяв ґльобус і в „мыслях поехал в Китай". Такі подорожі Рильський в своїх віршах відбуває часто — „синя далечінь" манить його, як за часів дитинства і мало не з дитячою легкістю творить він із сірого життя солодку леґенду „про нерухомі полярні краї і Цейльонські діброви".

На стільці я їду по Сагарі,
Пелікана з палички стріляю,
Поринаю в піну Ніяґари,
Океан на трісці пропливаю...

А Ясько готує томагавки
І бурмоче, чистячи винтовки,
Що, мовляв, бізон не для забавки,
А пампаси не Криве та Бровки.

В чотирьох останніх збірниках — сила поезій, що показують, як саме пускається поетова фантазія в пригоди перевтілювання. От він іде з кошиком і парою вудок дорогою, а в голові снуються брази:

Калюжа рябіє — то море блищить,
По березі бродять леви й бегемоти,
І птиця — їй-Богу! — рожева летить
І учаться землю орать готентоти.

Папуга на базарі, що витягає з кошика „білетики-щастя", переносить його в Єгипет, між продавці бананів, на берег моря; старомодна люлька приятеля нагадує йому чумаків і їх степові подорожі, ідилію дитинства і старосвітські постатті. Взагалі — варт лише замкнутися в кімнаті, відчути „працьовиту самоту" і розложити папір, щоб далекі голоси по інших хатах здалися криками матросів, а хатні меблі та квіти перетворилися на тропічний пейсаж:

Ключ у дверях задзвенів. Самота працьовита й спокійна
Світить лямпаду мою і розкладає папір.
Вбога герань на вікні велетенським росте баобабом,
На присмерковій стіні дивний пливе корабель,

Ніби крізь воду вчуваються крики чужинців-матросів,
Вітер прозорий мене вогким торкає крилом,
Розвеселяє вітрила, гаптовані шовком гарячим,
І навіва з островів дух невідомих рослин.

Різноманітна і широка начитаність підпирає цю невтомну жадобу нових обслон. Ідучи повз старий узлуватий дуб, нараз здається йому, що він з Айвенгом поспішає на лицарський турнір; то уявить він себе Джоном, „кухарем із кухарів", „народженим на Тихім океані"; а то, задивившись на садовий ніж, стане в позу середньовічного хрестоносця і продеклямує: „Ця шпага пам'ята Єрусалим. А цей мушкет не знає слова: хиба". Близькі внутрішньо, а тому так прекрасно відтворені у нього „вічні супутники": Ніцше, Гайне і Бодлер: безумний, що сходить туди, „де мертвий гнів і нежива любов", арлекін з кривавою трояндою, і третій — мученик „пекельного раю".

Автометаморфозою, самоперетворенням, не лише зовнішнім словесним наслідуванням, була у Рильського його рання Блоківська поза:

Я тільки надпив свою чарку,
А серце вже п'яне давно.
Якесь його інше с п' я н и л о
Я к е с ь н е в і д о м е в и н о . . . і т. д.

Щиро, до глибини перейнявшись подихом високої творчости старих майстрів, став він потім керувати „на озеро спокою" свої молоді шукання і дав ряд пейзажів — „фламандской школы пестрый сор": „Дрімає дім старий", „Моїй Романівці". Останніми часами він відчув у собі мудру зрівноваженість і легкий дидактизм Франкового „Semper tiro" ані трохи не втративши себе самого. Самим собою залишається він і тоді, коли говорить у „Ганнусі" про будування дому „з каміння, дерева і мрії", або в поемі „Крізь бурю й сніг" славить „симфонію мускулятур". Такий він завжди — справжній поет, не обмежений догмою в своїх симпатіях і відразах,[1] незмінно готовий послати благословення усім молочним шляхам, що „рвуть серця і відкривають походи". Коли він бачить юнаків, що, крізь сині завої зими, ідуть до школи по науку, і весь переймається певністю: —

Він дасть землі, Мікула новочасний,
Незнану міць і процвіте земля
І стане лан, як стан злотопоясний,
І нові вруна випестить рілля...

[1] Колись прекрасно це розуміли. Пор. у Плетньова в листі до Я. Ґрота: „Поэт даже может быть полон противоречия, потому что он управляется впечатлениями, которые, подобно природе их созидающей, изменяются ежеминутно. Только не рожденный поэтом выдумывает и сочиняет философию для поэзии". И. Н. Розанов. Пушкинская плеяда. Москва, 1923, стор. 68.

то це зовсім не підроблення під гасла доби, і зовсім не бажання здобути собі титло „лівого автора". Він справді пригорнув цих юнаків; йому справді хочеться, щоб їхнім походом назустріч науці відкрилася „нова ера". Він справді побачив над ними пророче-урочисте спадання лапатого волохатого снігу.

Кожну нову фазу своєї творчости, кожну нову рису поетичного свого набутку Рильський нарочито, зумисне підкреслює. Він прекрасно знає всю естетичну вимовність пози, ефекти тонкої, не оглобельної епатації, вражання читача несподіваними ходами думки і стилю. Йому подобається після образків Лянґедоку, Венеції і Парижу, взятих у високому тоні, обставлених літературними ремінісценціями, раптом згадати про село і самогон і тим підкреслити контрасти:

Ти випив самогону з кварти
І біля діжки в бруді спиш,
А там десь голуби, мансарди,
Поети, сонце і Париж.

Недарма і Бодлера він шанує саме за яскравість його літературного позування:

Лякати буржуа, назватись людоїдом,
Що хтів би скоштувать малесеньких дітей;
Впиватися гірким, самотнім тонким медом
Нездійснених бажань і неживих ідей.
І бачити в вині безстидної таверни
Вино причастія, єдину кров Христа, —
Хіба таке життя потворне і химерне
Не зветься — красота?

Такою кокетерією підкреслює він свій спокій у „Під осінніми зорями" і молоду мудрість в ліричній частині своєї книги „Крізь бурю й сніг"; взявшись писати про рибальські свої враження, нарочито наводить бібліографію свого улюбленого спорту, а захопившись середньовічним кольоритом, завзято „ґобеленить" картину за картиною, мимоволі піддражнюючи тим всякого роду постувальників та літературних риґористів.

Прийняв же Вол. Коряк „на серио" „уроєну" на білих стінах Романівської хати арматуру. Хіба не закинув він Рильському дворянсько-зубрівську закоханість до старосвітчини там, де було лише незаінтересоване захоплення кольоритністю старої зброї та одежі, — справді таки естетніших за наші. Сподіваюся, що коли б перед Коряком взяти та розложити якусь хорошу книжку, скажемо, XVII чи XVIII в., а поруч неї нове Павленківське чи Ситінське видання, — його перше безпосереднє враження буде: „Як гарно! (про стару книжку) і „як погано!" (про нову). Чо-

муж не вільно захопитися красою давнини Рильському? Чому це свідчить неодмінно про його прихильність до „феодальної" чи якої іншої засудженої ідеології?.." Навіть там, де Рильський малює просто жанрову сценку з свого життя на селі: „У хуторі лисячім мене одвідав гість із люлькою в зубах і пойнтером Нероном", Корякові все видається підозрілим: „Пан-п о м і щ и к частує гостя, а ввечері нотує в своєму мемуарному альбомі..." [1] Хоч правду мовити, що́ аристократичного в лисячім хутрі і що́ феодального в оповіданнях провінціонального „філософа, мисливця і брехуна", про акул у знаному лише з мапи Бенгальському заливі? І коли після таких довільних тлумачень Рильський оказується якимсь голосом з-під землі, „феодалом" і разом з тим е п і г о н о м б у р ж у а з н о ї української літератури, — як не подумати тут: чи не спіймав поет свого критика на принаду середньовічної зброї, і чи не треба вважати В. Коряка за одну із жертв його літературної вудки?

Коли ми хочемо уявити собі справжній образ поетового світовідчування і громадської його суті, а віршовані його речі ображають наш погляд „прийняттям старого інвентаря", то звернімося краще до прозового його оповідання „Коли копають буряки" (Ж. і Р. 1925, кн. 9). Можливо, наші фахові прозаїки не задовольняться цими неефектними „сторінками з щоденника", знайдуть їх несконденсованими, рідкими, писаними „від руки" — uno tenore, — але Рильський в них весь, вдумливий і ласкавий, без жадного феодального жалю за світом минулим, без тіні ворожости до світу нового, міцний і свіжий, як повітря тої доби, „коли буряки копають". Такий неподібний до того портрету, що, конкуруючи з Гоголівським ковалем Вакулою, малює неприхильна до нього критика.

Трудно погодитись з О. К. Дорошкевичем, коли він в хороших реторичних фразах говорить про нечутливість поета до ритмів нашого часу. „Ритми сучасности", „сучасні ритми" — це легко сказати, але як і де знайти об'єктивні підстави, щоб розрізнити ритми „сучасні", від „несучасних"? Блок у своїм „Катиліні", наприклад, відчув тривожні ритми доби першого тріюмвірату в галліямбах Катулла,— де, на нашу думку, виразно видно лише схеми Олександрійської поезії. Валеріянові Поліщукові здається так само, що найкраще віддають ритми нашого часу його засновані на „хвилядах" верлібри, а нам, скільки не перечуватимем їх, все увижатиметься замок Ретлер Пушкінської пародії:

Послушай, девушка, мне каждый раз,
Когда взгляну на этот замок Ретлер,

[1] В. Коряк. Організація жовтневої літератури, стор. 134—140.

Приходит в мысль, что если это проза
Да и дурная...

Щождо знаменитої несучасности настроїв, — то дозволю собі один приклад. 1920 рік. Місто вимирає: „Заслабло місто. Кашель, кров. На труп — ворони, галки", як прекрасно малює П. Тичина. У Филиповича — голодні ночі і готовість віддатися чортові: „А серед вулиць купи — Всіх заведе одчай"... Український інтеліґент, що зберіг якісь зв'язки з селом, виїздить з півзамерзлого міста, осаджуючи на провінції „училищные колонии" старого Києва. Сидить на селі і Рильський, робить він роботу потрібну і корисну (знаємо про неї з „Чумаків": „Рядок чорнявих і рудих голів — Вікно зимове у затишній школі..."), а коли його кличуть кудись інде, де йому треба поступитися цією новознайденою гармонією з оточенням, він одповідає негативно, бо дорожить хвилиною спокою і самоупорядкування:

Отак собі пролинуть, друже, роки...
Нехай минають.
Ходи собі шумливими стежками
Гукай, кричи, роби акторські жести —
А я б хотів у тиші над вудками
Своє життя непроданим донести.

Що несучасного (не питаю, що примітивного) в цій поезії? Минає три роки, кінчиться пора „исхода" інтеліґента з міста — тягне з сільського затишку і Рильського. „І він прийшов у город" — відразу читаємо в поемі „Крізь бурю й сніг". Чим несучасно? Я маю єретичну думку, що в двох цих поезіях, одній — процитованій і другій — згаданій, далеко більше рисок, по яких колись можна буде пізнати нашу добу, аніж в усіх „виробничих" віршах і в усім віршованім виробництві X, Y і Z-тів. Покищо прийнято тих рисок не помічати, але вони ставатимуть всім навіч видимі в міру того, як роки 1920—1925 відходитимуть в історію.

Як формули: „Сладок свет" і „геть від сучасности" зовсім не виявляють ідеологічного обличчя М. Рильського, так ім'я „неоклясик", імпресіоністичне і випадкове, не характеризує його мистецької манери і поетики.

Правда, декілька шукачів марної ерудиції, спираючись на збірники літературних маніфестів, порівнюють український „неоклясицизм" з нікому невідомими ближче російськими поетами-неоклясиками, і виходячи з спільної назви (там, у Москві, повсталої з ініціятиви самих поетів, а тут накиненої) пробують визначити поезію Рильського в її „неоклясичній" істоті, — але хто рахуватиметься серіозно з такими ерудитними методами?

Навряд чи має рацію і О. К. Дорошкевич, коли характеризує український „неоклясицизм", а значить і манеру Рильського, наявністю клясичних розмірів при відсутності верлібру. Може колись це була і правда, але не тепер. Вільні ритми і витончені асонанси не чужі поетові: „Папуга", „Прочитавши Містралеві спогади" і інші вірші показують, що з Рильського майстер не тільки в сонеті, октавах, елегічних дистихах, — очевидно, поетові строгому і вибагливому до себе нетрудно опанувати химерною красою vers libre'y і, не виписуючи його на своєму прапорі, прийняти його, як одну з віршових форм, як законний відпочинок після власних ямбів, пересаджених, як одважно свідчить В. Поліщук, із силябічної, отже без'ямбної, поезії поляків.[1]

Але автор „Літературного авангарду" помиляється, коли виводить Рильського від польських клясиків та Пушкіна Поетові властиві й інші мистецькі тенденції, тенденції символізму і навички символістичної техніки.

Не показать, а заховать я хочу —

пише він у „Осінніх Зорях" —

В моїх словах душі моєї цвіт,
Моїх бажань чутливість півжіночу
І рідних душ надзоряний привіт,
Не сяєвом, а димом фіялковим
У присмерковій музиці зітхань
Я пропливу незрозумілим словом
За дальню грань.

Це нечітке, незрозуміле віще слово („Есть речи: значенье темно иль ничтожно" — Лермонтов), одягнене в хвилюючий ритм, показує, що Рильський, подібно нашим символістам, не лишився поза впливом російської і французької поезії символізму. Візьмемо такі його поезії, як „Музика" („Уночі налетіли вони"), „Наша зустріч єдина була", „Я б склав тобі молитву...", „Немає слів", „Катеринка на вулиці грає", деякі строфи „Вікна говорять". Логічна схема віршу ніде не викристалізовується; рядки чіткі і виразні змінюються рядками, що вражають перш за все звуковою своєю вимовністю, притягають і мучать увагу химерним асоціятивним матеріялом, несподіваними епітетати, якимись, психологічним мотивом продиктованими, паралелізмами. От зразок:

Я натомився од екзотики,
Од хитро вигаданих слів, —
А на вербі сріблиться котики
І став холодний посинів.

Нехай я щастя не знайшов того, —
Його весна несе струнка

1 В. Поліщук. Літературний авангард, стор. 105.

І держить свічку воску жовтого
Її мережана рука.

Іще осніженою лапою
Зима на груди налягла, —
А свічка капає і капає
Над смутком білого села.

Враження зимового узору гіллячок, весняного сонця („свічка воску жовтого") і першого розтавання снігу сплітаються в один клубок, якимсь психологічним зв'язком в'яжучись з настроями зимової втоми і радісного дожидання весняного оновлення.

Сліди символічної техніки у Рильського можна знайти скрізь, — перш за все вони в непереможній владі звуків, що один одного підказують, нанизуються один на один, утворюючи цілі узори внутрішніх рим, анафор і інш. „повторів":

У глибінь твоїх синіх осінніх огнів...
О, блажен, хто в такому безсиллі,
Хто в такому безсиллі умре...

У людській переспіваній зграї
Ти одна, ти одна, ти одна...

І стане лан, як стан злотопоясний...

Ідуть і йдуть. А на порозі мати
Залатаним махнула рукавом
І пада сніг лапатий, волохатий...

Разом з тим уже в другій книзі „Під осінніми зорями" помітно прагнення іншої поетики й іншого слова, твердого й гострого, без ліричного тремтіння, зате чіткого ясною лінією.

Морозе! чи душа Парнаського співця.
Так як вона, ховаєш ти в кришталі
І подих вод і трав завмерлих жалі
І все, від чого міняться серця.

І хто вгадає за спокоєм ліній
Та непорочних тонів голубих
Глибокий спів розливів весняних
Чи літні грози і одчай осінній?

Парнасизм не зразу дається поетові, збуджуючи в ньому лише спрагу і заздрість („Завидую тобі, морозний супокою"). Але поволі з дозріванням хисту із мішаної манери „Осінніх зір" виформовується, коли хочете, клясичний стиль, з його зрівноваженістю і кляризмом, мальовничими епітетами, міцним логічним побудуванням і строгою течією мисли. Місцями він досягає вершин Леконта де Ліля („Звірі", „Ловці"), часами еднає безпосередність Гомера з витонченим різцем Ередія („Анхізів син вклонившися богині...

І ряд очей прихильних і ворожих. На них дивився із чертогів божих"); то розіллється по віршованих рядках капризним потоком майже розмовної синтакси Міцкевича („Човен"); то візьме мотив Франка і до непізнання здекорує і „розбарочить" строгу архітектурність його монументальних мас („Мандрівники").

Цей неоклясицизм, як у нас кажуть, це прагнення високого мистецтва (grand art) цілком виявилось лише в п'ятій книзі, відсуваючи на другий плян і молоде пушкініянство і навіяння символічної маніри. І певне невипадково воно збігається з тридцятиліттям поета, з його вступом у „пишне творче літо" та останніми вибагливими оглядинами своєї юности, що так сильно відбилися на його „Фальстафі":

Коли Уельський принц зійшов на батьків трон,
Він, як наказує традиції закон,
Перед підданцями промову мав поважну.
Нараз, густу юрбу розсунувши одважно,
З'явився товстий дід. Його червоний ніс
На масному виду, неначе квітка, ріс,
А з-під навислих брів блищали очі хитрі.
Піднявши шапочку високо у повітрі,
Він крикнув: „Принце мій, як я за тебе рад!
Це ж я, твій вірний друг, супутник твій і брат,
Фальстаф! Привіт тобі від хересу й дівчаток..."

Та мови п'яної і хриплої початок
Об голос Генріхів розбився, як об щит.
Принц, не бажаючи давати відповіт
На крики й вигуки безесні і шалені,
Промовив: „Геть, старий, іди собі від мене,
Тебе не знаю я! Такий колись мені
За віку юного в туманнім снився сні."

Так молодість моя, мов невиразна пляма,
Встає й безесними кричить мені устами:
„Це я, твій вірний друг!" — Але її привіт
У мій щоденний труд вдаряє, як у щит,
І я на вигуки охриплі і шалені
Кажу суворо їй: „Іди собі від мене!
Тебе не знаю я! Така колись мені
Приснилась у тяжкім, давно забутім сні."

Ясно: в авторові відбувається перелім; роки юности, що подарували читачеві „Під осінніми зорями" та „Синю далечінь", уже минулися. Поет доходить мужньої дозрілости хисту, торує стежку, на якій має стати майстром — у ч и т е л е м.

AD FONTES

I.

ЕВРОПА — ПРОСВІТА — ОСВІТА — ЛІКНЕП

Обидві статті М. Хвильового, присвячені нашим літературним справам, викликали найжвавішу дискусію. Давно вже ні одно питання не зачіпало нашого читача так гостро і так повно, як це — поставлене статтями про „Сатану в бочці" та „Про Коперника з Фрауенберґу" — питання про дороговкази наших мистецьких прямувань — про „Европу" та „Просвіту".

І разом з тим ні одне питання не викликало такої сили непорозумінь. Винуватять у цих непорозуміннях найчастіше самого М. Хвильового. Справді, винуватий! Замість сформулювати в першій своїй статті, ч о г о с а м е хоче він від нинішньої української літератури, він волів просто просиґналізувати читачам свої настрої в одному слові „Европа", протиставляючи її „гопачно-шароваристій" „Просвіті". Чи не сподівався Хвильовий, що ми такі догадливі? Та що його попередня творчість, його загально-визнане місце „первоприсутствующего" від української літератури забезпечують його думку від фальшування та перекручень, від накидання йому того, що він не збирався казати?

Тим більше, що висловлені в статтях думки — то його давні, не вперше висловлювані думки. Справді, хіба про халтуру не писав він ще в „Редакторові Каркові":

...Великій соціялістичній революції завжди бракувало на талановитих поетів-агітаторів, а халтурила всі, за гонорар. Як мені тяжко писати про халтуру, я дивлюсь в майбутнє, я звертаюсь до нащадків: — з а п л ю й т е т е м н у т і н ь м о ї х с у ч а с н и к і в в і д х а л т у р и!

Хіба не виявив він своєї віри в революцію, як початок нового відродження Сходу, в своєму „На глухім шляху": „Велика істина землі: сонце підводиться на сході". — Чому ж тепер так кричать про „попутництво" Хвильового (страшні слова!), про те, що „революцію в його оповіданнях роблять дегенерати", що він сам „по-олімпійському (?)

ненавидить" літературний молодняк і, як каже С. Пилипенко,[1] „хихикає" з нього: „Куди лізете, сопливі? Ви ж не геніяльні... не розумієте, що грядуть ренесанси: азіятсько-пролетарський, африкансько-пролетарський і що треба вчитися у Зерова не любити Просвіту" і т. д. С. Пилипенкові вторять його „вихованці": Чи ви чули? Хвильовий безоглядно (звідки це видно? М. З.) приймає Европу. А Европа — всім відомо — то є „розклад і загнивання". „Запитайте у трьох гартованців, що бачили те на власні очі."[2]

Всі ці розмови про попутництво та олімпійство, про азіятсько-пролетарські та африкансько-пролетарські ренесанси, про гниття Европи та про трьох свідків гартованців— викривають цілі склади таких поржавілих упереджень, таких диких і давно не перетрушуваних забобонів, що криком хочеться кричати про потребу вітру та сонця.

Ні, таки Хвильовий занадто понадіявся на нашого читача — „масовика"! Він, очевидно, не сподівався такого марновірства.

Хоч би й ці знамениті слова про „розклад і загнивання Европи..." Хто тільки не говорив про те і далеко доречніше, ніж у нас. Говорили слов'янофіли офіціяльної марки, як Погодін та Шевирьов, близький часом до тих думок бував Герцен, про „передсмертне спрощення" Европи писав Константин Леонтьев, хоронив її Достоєвський. А Европа живе, росте, набуває сили, і — хто знає — чи підточені її життьові ресурси, чи виснажені її творчі сили, чи, може, ми стоїмо тільки перед кризою певної соціяльної формації, перед внутрішнім вичерпанням Европи буржазної, що свою пору квітування мала наприкінці XVIII в. Чому б не гадати, що в Европі ще багато є джерел соціяльного та ідеологічного оновлення? Джерел, що може і не помітиш їх підчас місячної подорожі?... Але нехай Европа і зогнила, як це твердять робфаківці та основники Харківського ІНО, — чи ж значить це, що вона втратила для нас всякий інтерес? Її душа (Фавстівська, як визначає Шпенґлер) живе в її культурному набутку. Хіба опанувати цей набуток не є наше завдання? І чи справді цей набуток такий нам непотрібний?... Хвильовий, наприклад, знає, що „Европа — це досвід багатьох віків", його Европа — це „Европа грандіозної цивілізації, Европа Ґете, Дарвіна, Байрона, Нютона". Знали це і російські слов'янофіли; Хомяков, наприклад, писав:

Как грустно, грустно мне! Ложится тьма густая
На дальнем Западе, стране святых чудес.

[1] С. Пилипенко. Куди лізете, сопливі? „Культ. і Поб." 1925, ч. 22.
[2] Лист групи робфаківців та основників ХІНО (Хар. Інституту Народн. Осв.) — „Культ. і Поб." 1925, ч. 20.

Розумів це і Константин Леонтьєв, котрий, як ніхто може, ненавидів „европейського буржуа", „благодушествующего индивидуально и коллективно... на развалинах прошлого величия". І так яскраво це подвійне відношення до Заходу відбив Достоєвський в своєму цитованому й перецитованому монолозі Івана Карамазова:

Я хочу в Европу з'їздити, Альоша. Звідси і поїду. Адже ж я знаю, що поїду лише на кладовище. Ось що. Дорогі там лежать небіжчики, кожний надгробок над ними каже про таке гаряче минуле життя, про таку пристрасну віру в свій подвиг, в свою істину, в свою боротьбу і в свою науку, що я знаю заздалегідь, впаду на землю і буду цілувати ці надгробки і плакати над ними, в той же час переконаний усім серцем моїм, що все це давно вже кладовище і ніяк не більше.

От що говорили люди, що задовго перед Хвильовим, принотовуючи „Молчит сомнительно восток", проте були певні, що „сонце підводиться на сході" і що скоро

...во всей
Незмеримости эфирной
Раздастся благовест всемерный
Победных солнечных лучей.

Але всього цього не знають, всіх цих відтінків, всього цього емоціонального багатства, покладеного в ці формули, не підозрюють робфаківці Харківського ІНО. Простосерді і щирі, вони готові з дитячою радістю засвітити ліхтарі і піти в похоронній процесії Европи... Що їм Гекуба! Троє гартян запевнили їх, що Европа то є „гниття і розклад". Їх наївна певність трохи нагадує віру старих людей у домовиків та відьом: „Як же не вірити, коли мій батько (чи дядько) на власні очі бачив?.."

Пишу це не без болю сердечного. Як мені запевнити С. Пилипенка, що в моїх словах ані трохи немає інкримінованого: „геть з Олімпу, сопливі!" (як немає його і в Хвильового). Але мені б хотілося, щоб Харківські робфаківці та і вся „молода молодь" справді замислилась над цими многоповторюваними формулами, дійшли їх джерел, збагнули їх ґенезу й тривалість, їх різну в різні епохи, але завжди сильну емоціональну напруженість. І тоді: я може не мислитиму, як вони, але я не зможу не поважати їхнього переконання; я знатиму тоді, що то справжнє переконання, а не забобон, що то слова мислячої людини, а не голос (прошу дарувати цей вираз) наученого шпака. Досить уже „повторяти зади". Ближче до джерел! — от що має стати нашим гаслом... Колись Драгоманів говорив, що він не розуміє культурного діяча на Україні без знання мов, безсилого на власну руч зорієнтуватися в здобутках Заходу... Вимоги Драгоманова не втратили своєї слушности і по цей час...

Але упередження і забобони спотворили не тільки проблеми полеміки, а також і її методи.

С. Пилипенко вважає, наприклад, що М. Хвильовий робить смертельний гріх, коли радить молодій молоді учитися в Зерова ненависти до „Просвіти". Чому ж це такий гріх? Відповідь читач може знайти в доповіді Пилипенка,— цитую з допису Блюмштейна в „Більшовику" (ч. 128/1323). „Хто такий Зеров? Український кадет (хоч може й не діяч партії). Висловлює думки середньої буржуазії". Вдячний за полегкість (досі про мене писали, як про ідеологічного представника буржуазії „крупної" і „непманства"), змагатися проти цього означення не буду. Знаю, що всі супереч ки на цю тему, нічого не з'ясувавши, можуть тільки нагадати ту сцену з „Ревізора", де читають знаменитого листа Хлестакова до Тряпічкіна:

Коробкин (продолжая читать), Смотритель училищ протухнул насквозь луком.

Лука Лукич (к зрителям). Ей-Богу, и в рот никогда не брал луку.

Але навіть припустивши, що Зеров (чи хто інший) і справді кадет, справді виразник якоїсь буржуазії (дрібної, середньої, великої), чи сказали ми що проти його аргументів? А чи, приліпивши до нього яку ту чи іншу етикету, ми справді показали тим, що його вказівки і міркування ані трохи не можуть стати в пригоді початкуючому письменникові сучасному? — Диво дивне, але вище писані слова Пилипенка по суті становлять не що інше, як слабеньку модернізацію давнього, 1900 років тому сформульованого упередження: Що може бути доброго з Назарету?.. Після статті Хвильового, сподіваюся, не треба наводити доказів для тої простої думки, що і не мавши певних даних про соціяльне походження Коперніка, можна пристати на його геліоцентричну систему світу. А хто перечитував основоположників марксизму, той добре знає, що клясовою точкою погляду ніколи не можна користуватися, як знаряддям проти загально-обов'язкової логіки.

Такі методи полеміки зводяться кінець-кінцем до простого одмахування.

Чим же живляться всі ці забобони, через що вони набувають такої сили? Дуже просто. В наших літературних обставинах все ще мало справжньої культури. Мало знаннів, мало освіти і „наука не в авантаже обретается". Трактуючи речі з чужого голосу, не стикаючись з теоріями, яких додержуємось, віч-на-віч, незнайомі з джерелами, ми утворюємо собі різні фантастичні уявлення і живемо серед них, не помічаючи їх потворної неправдоподібно-

сти. — От як пишуть, напр., студенти і робфаківці Харківського ІНО про Шпенґлера і Хвильового:

Тут Хвильовий солідаризується з фашистським мислителем Шпенґлером, що висунув брехливе твердження про те, що деякі тези мистецтва — аритметична аксіома для всіх часів, націй і кляс.

Ні, товариші, ніколи таких тверджень Шпенґлер не висував. Навпаки. Він завжди розглядав історію людської культури, як зміну своєрідних, замкнених у собі, сказавши висловом іншого мислителя, „культурно-історичних типів". Кожний із тих типів має свою вдачу, свою психіку, не розкриваючи до краю своїх таємниць перед іншими. Шпенґлер пробує навіть показати, що така наука, як математика, в античному світі є щось органічно чуже, щось в істоті одмінне від ново-европейських народів... Про мистецтво ж і говорити не доводиться.

„Т. Хвильовий", — обурюються далі студенти і робфаківські слухачі Харківського ІНО, — „радить поетам ховати свої твори під десять замків, поки не напишуть чогось дійсно цінного й талановитого". Що ж, — рада непогана. Хвильовий має рацію: перед широким читачем молодим паросткам літературним не варт виступати принаймні доти, доки вони не зліквідують своєї неписьменности в тій області, в якій хотять працювати, — поки не навчаться основ свого фаху.

Така самоосвітня праця буде першим кроком на шляху до того, що Хвильовий умовно назвав Европою. Перебороти її ми можемо тільки опанувавши її здобутки. Хочемо ми, чи не хочемо, а з часів Куліша і Драгоманова, Франка і Лесі Українки, Коцюбинського і Кобилянської — щоб не згадувати імен другорядних — европейські теми і форми проходять у нашу літературу, розташовуються в ній. І вся справа в тім, як ми цей процес обевропеювання, опанунування культури переходитимем: як учні, як несвідомі провінціяли, що помічають і копіюють зовнішнє, — чи як люди дозрілі і тямущі, що знають природу, дух і наслідки засвоюваних явищ і беруть їх з середини, в їх культурному єстві.

Очевидно, наш інтерес полягає в тім, щоб іти в чолі, а не в „хвості", припадати до джерел („juvat integros accedere fontes"), а не брати від передавачів, розглядатися в нотах, а не переймати, як малі діти, з голосу. А це вимагає праці і щирости в навчанні... Поки цього немає, наші письменники фатально пастимуть задніх, і скрізь, і завжди повторюватиметься яскрава сценка з Чехівських „Господ-Обывателей".

Вартовий на каланчі (кричить вниз). — Ей! тартак горить! Бий на сполох!

Вартовий внизу. — А ти лише зараз побачив? Народ уже півгодини біжить, а ти, дивак, тільки тепер спохватився?

Хвильовий мав мужність сказати ці, здавалося б, прості і зрозумілі речі щиро і не криючись. І коли навколо них загорілася боротьба, то це не тому, що ці думки в устах Хвильового нові (їх можна знайти, як на диспуті 24 травня на це вказував П. Филипович, іще в „Синіх етюдах"), а тому, що висловлені на цей раз в статті (не в оповіданні, не між іншим), вони виразніше виявили справжній бо ляк нашого літературного життя.

II.

ЕВРАЗІЙСЬКИЙ РЕНЕСАНС І ПОШЕХОНСЬКІ СОСНИ

„Крик серед півночі в якімсь глухім околі" — я не знаю слів, які б краще характеризували нашу літературну суперечку цього року, а власне — листи Хвильового, що дали їй привід.[1] Можна ще сказати інакше, — як сказав на диспуті Могилянський: „В кімнаті, де було так душно, що дихати ставало важко, раптом відчинено вікна, і легені разом відчули свіже повітря". Правда, поміж першим і другим означенням різниці по суті немає. Але щб найцікавіше: так почуваємо не тільки Могилянський і я, якого Ю. Якович ласкаво, хоч і безпідставно, відносить до літературної правої[2] (в наших безнадійно заплутаних відносинах літературних — „правая, левая г д е сторона?"). Так почувають і інші люди, що зачисляють себе до найлівішої лівої. В статті Гадзинського, видрукуваній в ч. 9 „Життя й Революція", читач може побачити ті самі слова („Рятунку! душимось! свіжого повітря!"), сказані вже від імени „живіших елементів" сучасного письменства.

Не можна не назвати цього явища знаменним. Це значить, — що хоч як говорять і ще, певно, говоритимуть про те, що Хвильовий впадає в єресь, і, „в унісон з правими", виявляє невір'я в „творчі сили робітничо-селянського молодняка"; що Хвильовий уважає, „ніби письменником може бути геній" і тому: „тисячоголові сопливі, не суйтеся до літератури!",[3] — а одно за тими його статтями мусять признати всі, хто тільки мислить і почуває: це їх турботу й тривогу за майбутнє нашого письменства. І треба в запалі боротьби остаточно придушити в собі дар орієнтації і почуття справедливости, щоб назвати невірою письменника, перед очима якого стоїть, породжена подіями революції, виношена в схильованій свідомості активного її робітника,

1 М. Хвильовий. „Камо грядеши?", Харків, 1925, стор. 64.
2 Ю. Якович. Жовтнева критика. „Культура й Побут", ч. 41.
3 С. Щупак. На літературні теми. „Прол. Правда". ч. 25 (1256):

картина культурного ренесансу. Що ж то за невіра, що відкриває такі широкі перспективи і з такою тугою простягає до них руки: „Приходь, наставай, нове відродження!..” І навіть, коли б Хвильового находили часом хвилини сумніву й вагання, то, гадаю, мої опоненти ласкаво погодяться зо мною, що це й є та проба, в якій завжди гартується переконання і що сто раз вище стоїть людина, в якій вічна тривога думки плодить інколи сумніви, аніж ті люди, пласкі і впевнені, що вивчили катехізу і тим раз назавжди визволили себе від небезпеки сумніву та шукання.

Але вищезгадані напади на Хвильового тратять під собою всякий ґрунт ще й тому, що всі його сумніви ані трохи не захитують ґрунтової підвалини наших революційних літературних угруповань — їх віри в культурно-творчу потенцію нових суспільних груп, що вже прийшли і мають ще розгорнутись. Радісний і світлий обрій культурно-історичних видінь Хвильового лише часово захмарений одною обставиною — чи справляться нинішні літературні угруповання, при нинішніх методах їх роботи, з безмежно складними завданнями, які повинні вони розв'язати? Чи зможемо взагалі ми, люди переходової доби, не змінивши умов літературного життя, взяти той тон, якого вимагає наша роля і наша відповідальність? — „Глибокими борознами” лягають літа, зруйновано багато набутків, і багато чого потрібного поросло травою забуття. Валиться стара школа; культурний сосняк, посаджений коло неї, розрісся на справжню тайгу і закрив краєвид навіть на чумацький шлях Сагайдак; „до повіту — 60, до станції 80”, і в учительській помешканні самогонний апарат, — і все таки цей глухий шлях виходить десь на широку дорогу історії. Незмінною лишається „стара істина землі — сонце підводиться на сході”. І цілина наша таїть в собі великі сили, треба лише знати, як ті сили збудити до життя.

Досі, здається, нічого не сказано такого, що могло б викликати ґрунтовні заперечення, і всі голоси проти цієї позиції Хвильового можна трактувати тільки, як плід засліплення й непорозуміння.

Думки розійшлися, головне, в тім, як цю цілину підняти, хоч би в спеціяльній галузі мистецької роботи... Тургенєв в епіграфі своєї „Нови” виписав був фразу з агрономічного порадника, що цілину треба підіймати глибоким і важким плугом, а не старосвітським дряпалом-ралом. З подібних міркувань виходить і Хвильовий. Ми повинні широко і ґрунтовно зазнайомитися з культурним набутком інших народів, з усім, що може поширити і запліднити наш власний досвід. Ми повинні засвоїти найвищу культуру нашого часу не тільки в останніх її вислідах, а і в її осно-

вах, бо без розуміння основи ми лишимося „вічними учнями", які ніколи не можуть з учителями зрівнятися. Ось що говорить сам ініціятор дискусії імпресіоністичним своїм натяком на Европу і пізнішими до свого гасла коментарями.

Це питання встало і на київському диспуті 24-го травня 1925 р. У той час, як одні боялися, що гасла Хвильового (тоді ще не з'ясовані другою його статтею) наша примітивність зрозуміє, як заклик до позверхового малпування Европи, а другі, озброївшись молодечим завзяттям, збиралися ту Европу завоювати, — я спробував показати, що Европа у Хвильового „фігурує, як символ поважної культурної „традиції" і як стимул до підвищення „нашої власної кваліфікації". Цю думку потім ствердили і розвинули дальші статті Хвильового. Мені незрозуміло, чому так іронізує П. Кияниця: „Зеров з'ясував Хвильового до краю".[1] Перечитуючи „Камо грядеши" Хвильового, я бачу, що моя інтерпретація ніде не виходить поза межі висловлених його думок. Тільки через край підозріле чуття П. Кияниці може вбачати в моїх тодішніх словах якісь „подвохи".

Особливу позицію в нашій київській суперечці зайняв О. Дорошкевич своєю статтею „Ще про Европу" („Життя й Революція", ч. 6—7). Вважаючи гасло „Европа" все ще нез'ясованим і абстрактним, він побажав його сконкретизувати, висловившись про те, яка саме Европа нам потрібна: — „минула"-сучасна, буржуазна-пролетарська, „вічна"-„мінлива". О. Дорошкевич заперечує Европу минулу для сучасної (Дюамель, Ромен Роллян і т. д.), зрікається греко-римських спадків („викоханих, до речі, в атмосфері рабства"), відмовляється від Европи буржуазної задля пролетарської і застерігає проти психологічного прийняття першої. Але чи не заплутує він справи з'ясувальними своїми спробами? Звернімося хоча б до прославленого втілення Европи передової, сучасної, опозиційної — Ромена Ролляна та його протестуючого „Жана Крістофа". От уступ з 5 тому епопеї: „Foire sur la Place".

Одного погожого вечора, коли „ніжне небо, як східний килим, витканий з гарячих, трохи линявих фарб, простеляється над посутенілим містом" — Жан Крістоф, німець-композитор, закинутий до Парижу, іде надбережжям Сени від Nôtre Dame до Пляцу Інвалідів.

В сутінях ночі, що вже надходила, вежі собору підносилися, як руки Мойсея, зведені до бою. Золотий шпиль „Святої Капелі", як розквітлий терен, світився над купами будинків. На тому березі Лювр розгорнувся всім своїм королівським фасадом і в його знуджених очах відблиск заходу розпалив останній огник життя. В поважній

[1] П. Кияниця. Замість рецензії. „Життя й Революція", 1925, ч. 9.

глибині „Пляцу Інвалідів", за ровами та гордовитими мурами, у величній самотності пливла на висоті темнозолота баня, немов симфонія далеких перемог. А на горбі Тріюмфальна арка, немов у героїчнім марші, відкривала нелюдський похід легіонів Імперії.

В Крістофові раптом постав образ мертвого велетня, що незмірним своїм тілом вкрив усю долину. Серце стислося від жаху, і він мимохіть спинився, розглядаючи велетенські останки казкового роду, що вже зійшов з землі, але колись тупотом своїх кроків виповнював світ; останок люду, що мав шоломом баню на соборі Інвалідів, а поясом Лювр, що охопив небо сторуччям своїх церков і наступив на світ тріюмфальними стопами Наполеонівської арки, що тепер коло п'ят її комашився Лілїпут.

Правда, яка сувора критика европейського ладу. Але разом з тим — хто цей народ, що ступив на світ стопами Тріюмфальної арки, як не героїчний bourgeois великої французької революції? Що ж це значить, — Ромена Ролляна одмести й ім'я його більше не згадувати? Сподіваюся, О. Дорошкевич на це не зважиться. Але тоді він мусітиме сказати інакше. Так, то була героїчна доба третього стану в Европі, доба величного революційного його піднесення. Неминуче, фатально зростаючи, „четвертий стан" повинен її і всі її здобутки використати по психологічній лінії, поширюючи свій культурний і політичний досвід. А гимнографа цього героїчного bourgeois — Ромена Ролляна сучасний творець не відкине так само, як сучасний історик, певно, не відмовиться від старого Оґюстена Тієрі, що з гордістю зв'язував себе з героями середньовічних спілок, борців проти тогочасних феодалів. М. Хвильовий вірно говорить про внутрішнє споріднення Бебеля і Лютера, як людей, що зміцняли кожен свою суспільну групу. стоячи в її авангарді; а Рильський у „Чумаках" дотепно зазначає, що „не сором Гракхові подать братерську руку". І мусів же мати якусь рацію Плеханов, коли радив антирелігійникам виходити, а як де, то і в основу своєї роботи класти буржуазних libres penseurs та атеїстів XVIII в. — О. Дорошкевич уважає неприймовним для нас, через їх „соціяльну чужорідність", письменників греко-римської давнини, „викоханих, — каже він, — в атмосфері рабства і насильства". Як же тоді бути з Пушкіном, якого тепер так проповідують критики марксисти? Як з'ясувати, що ні Троцький, ні Маяковський, ні молоді пролетарські поети не цураються Пушкіна, дворянина і душовласника? Очевидно, є якась людська созвучність, якесь чисто психологічне споріднення, що переступає соціяльні перегородки і впливає незалежно від клясової фізіономії творця.

Значить, не уникаймо і старої Европи, і буржуазної, і навіть феодальної. Не лякаймось її психологічної зарази (хто знає, може пролетареві краще вже заразитися клясовою

окресленістю західно-європейського буржуа, аніж млявістю російського „кающегося дворянина"), освоюймо джерела європейської культури, бо мусимо їх знати, щоб не залишитися назавжди провінціялами. І на звернене до молодої молоді „Камо грядеши" Хвильового відповідаємо: „Ad fontes!" Тобто, йдімо до перших джерел, доходьмо до кореня.

Розуміється, вимога знати джерела безмірно ускладняє учення. Для письменника вже мало сільської чотирирічки. Йому потрібно цілого „університету на дому". Але ж доки ми будемо „ліниві і нецікаві!.." Зате знання перших джерел приведе до того, що замість по-дитячому копіювати Хвильового, Винниченка, Пільняка, наші прозаїки вчитимуться ще й на Едшміті та Ж. Ромені, на Стендалі та Анрі де-Реніє, на Золя і, може, навіть на італійських новелістах XV віку, — і вчитимуться не тільки передражнювати їх, а й спостерігати, як вони, і узагальнювати, як вони, і працювати над собою, як вони, — працювати, як працював „дурень" Фльобер, по „20 літ сидячи над однією повістю". Студіювання великих майстрів завжди переймає свідомістю власної своєї малости („Poeta semper tiro", говорив Франко, вирісши, як мистець і, мабуть, забувши свою юнацьку фразу про „дурня" Фльобера) — а ця благодатна свідомість великою мірою ослаблює ту самозакоханість, на яку хворіють здебільшого „невизнані генії". Тобілевичівський Матюша у „Суєті" уважає себе за генія, може, тільки тому, що ні разу ще не бачив людини, яка б вивчила до краю „Гуси" Крилова. Що з атмосферою учеництва у нас негаразд, це визнає і цитована вже стаття Щупака. „Найкращий спосіб збільшити ролю наших письменників — пише він — це вдосконалити і збільшити продукцію цих письменників".

Ці слова, як симптом виразного перелому, повинен вітати кожний, кому дорога майбутність українського слова. Але — чи справді так легко удосконалити творчість зорганізованих письменників, що про них говорить голова „Київ-Плугу"? Де гарантії, що можливе справжнє і щире учення? Чи є засновки для серіозної праці письменника над собою? І чи не треба спочатку розвіяти атмосферу літературного протекціонізму, що молодого автора псує? Для мене ясно, що зібрати кілька сот таких-сяких віршовників і менш ніж початкуючих прозаїків з сіл і хуторів, дати їм титло літераторів, друкувати, не перебираючи, їх перші, ще позалітературні твори, які лише обтяжатимуть полиці книгарень, — ще не значить утворити масового селянського п и с ь м е н н и к а. Це значить — збити з скромної життьової стежки тисячу юнаків, прищепивши їм певність, що вони мають те, чого справді не мають. Отже — вибагливість критики,

підвищення технічних вимог, уважне пересіювання поданого до друку матеріялу! Без цього не обійтися: нова література може зміцнитись тільки способом добору. Тому потрібно: а) Членів „Плугу", „Гарту" і „Жовтня" по журналах і взагалі по часописах поставити в такі самі умови, як і письменника позаорганізаційного. В порядку підтримання талановитих дітей села і заводу, їм можна видавати стипендії, засновувати студії, не допускати, щоб вони гинули з сухот і мистецької самотности, але для друку брати в них тільки речі, варті друку. І б) критичні відгуки на їх твори зробити ще строгішими: вони повинні писати краще, як хто інший, вони ж мають репрезентувати культуру майбутнього. Такий зміст вкладав я в свої слова про потребу мистецької конкуренції. І я радий, що мої думки всіма берегами спадаються з §§ 14—15 московських резолюцій („Правда", № 1471/3078).

Тепер я запитаю моїх опонентів, чи певні вони, що в нашій провінції (бо й Київ і Харків по суті провінція, і культурні цінності одержують з других рук), чи певні вони, що §§ 14—15 московських резолюцій втратили для нас всяку актуальність? Я гадаю, не втратили, — і наявність засуджених ними явищ в першу голову перешкоджатиме розвиткові студійної атмосфери.

Для доказу пошлюся на статтю П. Кияниці. В якому розумінні говорю я про потребу літературної конкуренції, здається, всім ясно. А Кияниця *без найменших доказів* твердить, що я обстоюю „свободную торговлю" та інші тзв. „буржуазні забобони", і слова „свободную торговлю" бере в лапки, так наче це мої слова, хоч, запевняю П. Кияницю, питаннями фритреду я не цікавився ніколи і ніколи їх ні усно, ні на письмі не торкався. Яке ж нормальне співробітництво можливе межи різними групами літератів, співробітництво, до якого закликають резолюції,— коли, з такими порушеннями елементарної етики, кривотлумачитиметься кожне слово? — Далі. Високі літературні вимоги до наших літератів я вважаю потрібними перш за все *в інтересах сучасної літератури*. Я б ставив їх завжди і навіть щороку їх би підвищував. Навіть припускаючи, що X або Y, члени „Плугу" або „Гарту", мають певний хист, я б не дарував їм ні одної неохайности: „Довольно людей кормили сластями, у них испортился желудок, — нужны горькие лекарства". Але чи є в цих „гірких ліках" що образливого для революційного письменника? І невже це значить, як пише Кияниця, „відкидати масового письменника", вимагати, щоб усі були геніяльні? Невже це значить „відмовлятися від чулого відношення до учеництва молодих авторів"? Зосібна щодо „геніяльности".

Чи ж треба говорити, що геніяльности ніхто від молодих плужан чи гартян не вимагає? Я певен, що коли б запитали Хвильового про його власну геніяльність, то він би тільки весело засміявся на відповідь. Ні для кого бо не тайна, що та геніяльність, якої вимагає Хвильовий, зветься просто „грамотність!" — А потім, де і коли я або Могилянський, або Филипович виявили ворожнечу до пролетарських письменників? Могилянський признався публічно, що любить Хвильового і Сосюру, Йогансена й Еллана; нікому з нас закидувана нам нераз „клясова ворожість" не заваджала захоплюватись, скажемо, промовами Бебеля або „Віденськими шукачами золота" П. Ампа. Розуміється, сповідатися божитися і бити себе в груди, щоб запевнити П. Кияницю, ніхто з нас не буде. Може вірити, може не вірити. Але коли він закидає нам упереджену злобу й ворожість до пролетарського мистецтва, то мусить свої твердження обставляти доказами.

Маніра читати в серцях — інакше цього способу полеміки назвати не можна — може привести П. Кияницю (і приводить) до справжніх куріозів. Візьмім такий казус: плужатин А пише невдалий твір; рецензія на нього, розуміється, неприхильна... ах, цей Зеров (чи то Могилянський, чи Филипович) ненавидить пролетарське письменство, не має чулого відношення до... і т. д. Той же плужанин А пише твір талановитий; рецензія — прихильна... і знов: ці „неокляси ки" — вони рішуче розкладають революційний молодняк... і т. п. Смішно, але мені, напр., довелось раз почути, що Зеров „розложив" Хвильового, письменника самостійної і затаєної мислі, — дарма, що всі думки Хвильового виросли в ньому і одстоялися в формулах ще тоді, коли ні Зеров Хвильового, ні Хвильовий Зерова не знали.

Але пора зібрати висновки. Такі прості вони і так давно сформульовані. Гадаю, що для розвитку нашої літератури потрібні три речі: 1. Засвоєння величного досвіду всесвітнього письменства, тобто хороша літературна освіта письменника і вперта систематична робота коло перекладів. 2. Вияснення нашої української традиції і переоцінка нашого літературного надбання (цієї думки я ще гадаю торкнутися іншим разом) і 3) Мистецька вибагливість, підвищення технічних вимог до початкуючих письменників.

Революція відкрила широкі перспективи українському культурному розвиткові. Після 1917 р. не вдавалася ні одна спроба загнати його в тісніші межі. І тепер, коли гасло українізації звучить повним звуком, нові суспільні сили, покликані ліквідацією старого ладу до загального проводу, мусять нашу культурну творчість поставити в такі

умови, щоб раз назавжди відійшли в минуле колишні, такі влучні слова Семенка:

Взагалі — чого я прибув сюди, в Київ?
Місто досить нудне...
І не знати, чи це ти в парк попав,
Чи десь в селі між чумаків...
Нема нічого більш прекрасного,
Як сьогоднішній день.
Я не дожену його тут,
Кожного дня я зостаюсь ззаду
Тут, між своїми.

Це було влучно і сильно в 1918—1919 рр., коли і в сусід була павза в культурній творчості. Оскільки ж слушніше це тепер, коли у росіян, напр., — про поляків не згадую за браком хороших інформацій — так широко розвернулась книжна продукція, театр, музика і т. д. І так прикро, коли подумаєш, що нам трудно з ними рівнятись. І то не тільки тому, що в нас менше людей і запасу, а й тому, що у нас ще не створено відповідної культурної атмосфери. Справді: сонце підводиться на сході і не можна не вірити, що ми вийшли на широкий шлях історії, а тимчасом скрізь — сліди застарілої „малоросійщини", провінціяльности — і „галици свою речь говоряхуть" (риса запустіння: провінціяльне місто, зачинені віконниці, тихо, — і тільки галки кричать). І рівним шумом тужить „не сибірська тайга", що виросла з культурного колись сосняку:

„Ох, ви сосни мої — азіятський край".

III

„ЗМІЦНЕНА ПОЗИЦІЯ"

Моя стаття про „Евразійський ренесанс" викликала на сторінках „Життя й Революції" жваву, але неслушну щодо суті, під старих українських полемістів стилізовану своїм заголовком, відповідь О. К. Дорошкевича „Моя апологія альбо оборона". В ній мій несподіваний опонент (із диспутових союзників) заявляє, що, оглядаючись на кілька моїх уваг з приводу його статті „Ще про Европу", він мусить „зміцнити свою позицію згідно з вимогами полемічної стратегії". Моя стаття видається йому а н а л ь ф а б е т и ч н о ю (гірка пілюля, позолочена кількома компліментами!), а літературна дискусія, репрезентована такими, як моя, статтями — теоретично безплідна.

Справді бо, — пише Дорошкевич, — хто з людей, які ще не зсунулись з глузду, не пристане на думку М. Зерова: „Ми повинні широко й ґрунтовно зазнайомитися з культурним набутком інших народів... і т. д.?" У такій загальній формі це є цілковитий, вибачте, а н а л ь ф а б е т и з м, що його не відкидав жодний з опонентів (?), навіть робфаківці Харківського ІНО. Особливо тепер, коли орієнтація на технічну Европу помічається по всіх галузях нашого життя (переважно економічного), коли десятки талановитої молоді їдуть на виучку до Німеччини, коли нарешті відбуває своє турне по Європі не тільки ж В. Поліщук, але й П. Тичина, і коли, читаючи рукописні твори молодих белетристів, ви ясно відчуваєте вплив останньої прочитаної книги видання Ленгізу[1] з серії світової бібліотеки.

1. Відповідаючи на цю тираду, мушу, поперше, щонайрішучіше відкинути, як невластиво ужите, слово а н а л ь ф а б е т и з м.

Що безграмотного в моїй пораді початкуючим письменникам „широко й ґрунтовно знайомитись з культурним набутком інших народів, з усім, що може поширити досвід' цих письменників — „сего никтоже вѣсть", за винятком одного О. К. Дорошкевича. Додам ще, що в моїй статті, трохи нижче, зроблено спробу надати якнайбільшої вираз-

[1] „Ленинградское Государственное Издательство".

ности моїм, як Дорошкевич свідчить, занадто загальним формулам. Я кажу: „Ми повинні засвоїти найвищу культуру нашого часу не тільки в її останніх вислідах, але і в її основах, бо без розуміння основи ми залишимося „вічними учнями", тобто такими, які ніколи не можуть з учителями порівнятись". І потім двічі повторюю старовинне, але і в наших умовах доречне: ad fontes! — Я охоче погоджуюсь, що все це елементарно, навіть дуже елементарно, що це стоїть на межі того, що годиться лише говорити в підготовчій клясі... але все таки що тут анальфабетичного? Це ж інші не знають альфабету, а я мушу їм ту альфу-бету проказувати. Так само, „з огляду на об'єктивні, від нього незалежні умови", певно, і О. К. Дорошкевич мусить часом, покинувши свій стіл до писання і наукову працю, повторяти ex cathedra багато речей елементарних (пригадую, напр., уступи про літературну етику з його промови на диспуті 24 травня), але хто дозволить собі міряти взагалі мисль Дорошкевича, критика і літературного діяча, його „до посполитого вирозуміння" пристосованими словами? Мало до чого не приневолить часом „сумна дійсність!" Франко, наприклад, ладен був іноді благословити найелементарніший, ніякою думкою не ускладнений, крик:

Блаженний муж, що в хвилях занепаду,
Коли заглухне й найчуткіша совість,
Хоч диким криком збуджує громаду
І правду й щирість відкрива, як новість.

2. Не можу я погодитись з Дорошкевичем і в його перебільшеній оцінці славетного турне трьох гартян по Європі. Та невже один факт подорожі кількох письменників робить зайвими всі слова про потребу „доходити джерел" і засвоювати в ґрунті? Невже таку вагу має ця позверховна „смичка?.."— Що вона могла поширити і поглибити рідчування сучасности у Тичини, — припускаю, вірю і з нетерпінням жду від того „цвіту і плоду". Але що вона нічого не дала нашому авангардному Вал. Поліщукові, це також ясно. Варт лише кинути оком на його подорожні нотатки, щоб дістати виразне, ясне, невиводне враження, що він „нічого не навчився і нічого не втратив". Чому? На це відповість нам один письменник, що вмів гостро спостерігати і досить тонко формулувати:

В Европу можна їхати з порожнім серцем: тоді в ній нічого не побачиш. Ця сукупність ресторанів і вуличної юрби не становить нічого цікавого, як і в нас... Праця, задоволення і взагалі елементи людського життя — однакові скрізь під сонцем, відрізняючись лише в фарбах і розмірах. І не треба виїздити з батьківщини, щоб подивитися на це в Італії чи Німеччині.[1]

[1] В. Розанов. Итальянские впечатления. СПБ 1909, стор. V.

Пригадую ще, як один із наших музейних діячів нарікав на своїх петербурзьких знайомих, культурних росіян, що приїхали в Київ і виїхали звідси в певності, що тут немає нічого цікавого, крім Володимирського собору та Володимирської гірки. Старе місто з його кількавіковим українським минулим лишилося поза їх сприйняттям. Валеріян Поліщук теж не зумів ускладнити свою „ресторанно-бульварну" цікавість історично-культурним інтересом до „тієї дивовижної енергії, де відклалися шари великої праці, подвигів, задумів, генія, надій і розчарувань", і тому в цілій Європі побачив лише „Володимирську гірку".

Але припустімо навіть, що наші мандрівники використали свою подорож певною мірою та що від В. Поліщука ми діждалися прекрасної книжки,

Где все Европой дышет, веет...

навіть і тоді ми б були тільки на порозі „зачапки", як цитує Дорошкевич з Вишенського, „глупого русина з мудрим латинником". Треба, мабуть, щоб за кордон поїхало не три, а триста представників української літературної громади, щоб поїхали вони не на місяць, а на рік і на два, і поїхали не „вояжувати", а вчитися. Як „одна ластівка ще не робить весни", так і подорож трьох літератів за кордон ще не порушує нашої культурної провінціяльности, що межує сливе з повною одірваністю від справжніх центрів.

3. Те, що деякі з початкуючих письменників пишуть під впливом останньої книжки Ленгізівського видання, на мій погляд, ще не є ґрунтовне зазнайомлення з культурним набутком інших народів. Щоб засвоєння назвати ґрунтовним, потрібно якраз протилежного, — щоб остання книжка не занадто вже відпечатувалася на нашому обличчі (бо ж письменницьке лице — не рекляма про нововидані книжки). Інша річ, коли б О. Дорошкевич міг посвідчити, що молоді письменники пильно, по-студійному, працюють над великими зразками европейської літератури, беручи їх в оригіналі.

Де ж та — поспитаю я тепер у мого опонента — де та певна „настанова", про яку він пише — „настанова здорова, зцілюща, надійна"? На жаль, її немає.

Продовжуючи ту саму фразу (про „настанову"), Дорошкевич говорить: „даремно М. Зеров гадає, що цю настанову появив Хвильовий, прорубавши „вікно до Европи" з країни неекономних шаравáрів і варварських галушок", і, научаючи мене, обставляє свою думку низкою історично-літературних справок: і сучасники Вишенського обстоювали потребу „латинської культури Заходу" (мусів старий попереджати людей „извещением кратким" про латинські

спокуси та про „хороби смертоносного мудрування"), і генеральний хорунжий Ханенко висилав сина до німецьких університетів, і Куліш обстоював „долговременное изучение таких писателей, как Гомер, Данте, Шекспир" (і певно, в первотворі, а не в Ленгізівських — додам — перекладах). Всі ці факти мені відомі, і я сам, рискуючи інколи попасти під докори Дорошкевича,[1] люблю взятися до Вергілієвих „Георгік" та Гораціївського „Ad Pisones" (не самого ж Шкловського, хоч і який талановитий він, читати)... І так само я знаю, що вікно до Европи прорубав не Хвильовий.

Вікно в Европу було прорубано раз, „в Петербурхегородке" на початку XVIII століття, коли на російські центри упало снопом европейське світло і так яскраво підкреслило околишню тьму; на Україні ж у нас вікон не прорубували, у нас паростки европейської культури проникалися всюди тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючися помалу, непомітно, але всіма порами соціяльного організму. Ні, заслуга Хвильового інша і формулується вона інакше: „Крик серед півночі в якімсь глухім околі..." „Розбито шибку і груди разом відчули свіже повітря". Це поперше. Але є у нього і друга заслуга. Попробую означити її коротенько. З революцією в українську літературу увійшли кадри молоді, інколи талановитої, задля „не без здібностей", пописалися до організацій, взялися до роботи і от показалося, що в багатьох випадках їх робота є крок не вперед, а назад. І на той час, як ради їх робітничого чи селянського походження одні стали прощати їм вільні і невільні гріхи проти мистецтва, а другі ховатися від рішучого слова за сумнівну і безхарактерну доброзичливість, — Хвильовий не побоявся сказати, що місія утворити нове мистецтво, яку ті молоді автори нерозважно беруть собі на плечі, вимагає від них перш за все упертої праці над собою і великої уваги до питань мистецтва. Нарешті, третя заслуга Хвильового (щоб не здавалося Дорошкевичу, що про „греко-римське мистецтво тепер ч о м у с ь уже не згадують"), та, що вказуючи живущі джерела для нашого літературного оновлення, він, не відступивши перед сакраментальним: н е о к л я с и к ! — звернув увагу і на той давній світ,

коли люди не задихалися під ватнянкою, під книжками, під ранішніми газетами, а вмивали ранком руки в сонячних промінняхі сонце золотило їх смугляву шкіру... І сонце, і люди, і колони храмів — усе зв'язувалось в одно ціле, ще без гріха і заздрости.[2]

Припускаю, що і це у нас не вперше сказано, що Хвильовий і тут не піонер, але мені відомо також, що повто-

1 Пор.: „Вузька база клясичної учености", „Життя і Р.", 1925, ч. 3, стор. 67.
2 Р о з а н о в, цит. твір, стор. VII—VIII.

ряти це — річ у нас не зайва і вимагає деякої громадської мужности.

Останні півтори сторінки в статті О. К. Дорошкевича написано дуже поміркковано і обережно: „всяк человек опасно да ходит". Вважаючи, що поклики до засвоєння чужокультурного досвіду річ давня (ще Куліш...) і повторяти їх не варт (не вважаючи навіть на повне затемнення Кулішівської позиції), Дорошкевич переходить до питання, що власне належить нам прийняти з того величезного досвіду, який зібрали західні народи:

— „От на це конкретне питання — пише він — я жадної відповіді ні від кого не почув". Перш ніж висловити свої міркування, Дорошкевич пробує опертися на авторитети:

...дозволю собі послатися на автора, який для багатьох здається неперевищеним авторитетом. Ось що пише Б. Ейхенбавм, переглядаючи питання про „впливи": „Входячи в чужу літературу, чужоземний автор перетворюється і дає їй не те, що в нього взагалі є і чим він типовий у своїй літературі, а те, що від нього вимагають. Той самий чужоземний автор може служити матеріялом для зовсім різних літературних напрямів — в залежності від того, що від нього вимагають". Пристосовуючи це безсумнівне твердження до нашої української дійсности... я кажу паки й паки: з Европи ми можемо брати далеко не все (та й у кого сили вистачить на все?), а лише те, що відповідає нашим сучасним „вимогам".

Я згоден, з Ейхенбавма критик справді тонкий, обдарований, авторитетний (хоч і не такої вже „неперевищеної авторитетности"), але пристосування його цитати у Дорошкевича не відповідає її безпосередньо уловлюваному змістові. Ейхенбавм говорить тільки, що в процесі засвоєння чужомовного автора, громадянство і письменник, як його частина, свідомо чи підсвідомо, звертають увагу на ті тільки сторони автора, до сприйняття яких мають засновки (Приклад: Байрон, з якого українська поезія взяла в 30-х рр. тільки яскраві своїм біблійним кольоритом східні мелодії). Потім з ростом громадянства і письменника, чужомовний автор може відкритися іншими сторонами (Приклад: Байронів „Каїн", що наводить Франка на людяну ідею його „Смерти Каїна"). Мова йде тільки про літературні впливи. Ейхенбавма ніде не цікавлять літературно-організаторські пляни. Не дає він і інструкцій перекладачам та видавництвам.

Після цього сміливого поводження з Ейхенбавмом у Дорошкевича йдуть дуже несміливі висновки. Він справді болів над питанням: що саме йому з „величезного досвіду" західних літератур взяти? Ясно — ввесь досвід. Коли б хтось захотів перейняти від О. К. Дорошкевича уміння складати історично-літературні хрестоматії, хіба це не значило б:

все уміння? Друге питання: з чого починати? Воно теж не важке. Відповідь на нього вже знайдено в цитованім листі Куліша: Гомер, Данте, Шекспір... Третє питання: Чи можна заходжуватись коло засвоєння такого цікавого письменника, як Ґабріеле д'Аннунціо, коли цей письменник приятель Муссоліні і організатор Фіюмського інциденту? Можна. Київські дидаскали XVII в. не боялися ж учитися у своїх ворогів-латинників. Даваймо ж і ми студіювати, якщо тільки цікаво, Ґабріеля д'Аннунціо, навіть не заглядаючи до його політичного кондуїту. Будьмо певні, що існує якесь соціяльне обумовлення мистецького сприйняття, і італійський фашист не спроможен самою лише красномовністю проповіді навернути когось до своєї віри. Он і Троцький не боїться признатися, що для нього не втратив мистецького значення цар Давид з своїми псалмами.[1] І Володимир Коряк недвозначно вторить рішучим словам авторитетів:

Треба взяти цілу культуру... цілу науку, техніку, всі знання, мистецтво. Як рядовий марксист підношу голос і кажу: досить нам пісного! Пора наздоганяти людей. Гідність української літератури того вимагає.[2]

Ці рішучі голоси О. К. Дорошкевич не повинен нехтувати, коли справді хоче зміцнити свої позиції. Досі його лінії бракувало характеру і твердости. Кожен крок його був хитний. З одного боку — треба учитися, з другого, — говорити про це — анальфабетизм; з одного боку, не можна не визнати, що Хвильовий зробив виступ широкого громадського значення, з другого — по суті він не зробив нічого; з одного боку, треба засвоїти величний культурний досвід Заходу, з другого — треба це запозичення досвіду чимсь обмежити. Навряд чи можна із тверджень неясно сформулованих, хистких, відразу низкою застережень знищуваних, зробити собі міцну літературну позицію.

1 Литература и Революция. Изд. 2, стор. 193.
2 В. Коряк. Калиновий міст (замість річного огляду). Вісті, ВУЦВК, ч. 255 (1544).

ЗМІСТ

	стор.
Вступна стаття І. П.: Микола Зеров, його життя і діяльність	5— 16
Поетична діяльність Куліша	17— 58
„Непривітаний співець" (Я. Щоголів)	59— 84
Анатоль Свидницький, його постать і твори	85—116
Франко — поет	117—148
Леся Українка	149—186
Марко Черемшина і галицька проза	187—217
Вол. Самійленко і український гумор	218—227
Поезія Олеся і спроба нового її трактування	228—237
Літературний шлях Максима Рильського (1910—1925)	238—251
Ad Fontes:	
I. Европа — Просвіта — Освіта — Ліknеп	252—257
II. Евразійський ренесанс і пашехонські сосни	258—265
III. „Зміцнена позиція"	266—271

(Бр. 55 коп)

8,13
РЛ 2229
1936

МИКОЛА ЗЕРОВ — ДО ДЖЕРЕЛ

180

~~38/1668~~

МИКОЛА ЗЕРОВ

ДО ДЖЕРЕЛ

УКРАЇНСЬКЕ ВИДАВНИЦТВО