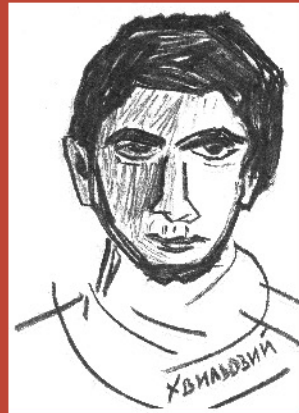


**Олег СОЛОВЕЙ**

**Рання проза Миколи ХВИЛЬОВОГО  
в літературній критиці 1920-х років**



**Олег СОЛОВЕЙ**

**Рання проза Миколи ХВИЛЬОВОГО  
в літературній критиці 1920-х років**

*(з хрестоматійним додатком  
і питаннями для самоконтролю)*

Рекомендовано до друку Вченою радою  
філологічного факультету Донецького  
національного університету

Протокол № 5 від 13.03.2003 року

Донецьк–2003  
Донецький національний університет

У процесі вивчення творчості письменника не зайвими виглядають рефлексії його сучасників із легендарних 1920-х років. Цей матеріал є фактично недоступним для студентів і викладачів, будучи розпорошеним у періодиці того часу. Тому одним з головних завдань Посібника є ознайомлення студентів з рецепцією творчості Миколи Хвильового у літературній критиці 1920-х років.

Місце і роль Миколи Хвильового у літпроцесі 1920-х осмислюються Упорядником у двох статтях, які мають допомогти студентові у праці з емпіричним матеріалом. З метою самоконтролю пропонуються питання. А у сенсі перспективи — можливі теми курсових і дипломних робіт.

Даний посібник є одним з перших в Україні і створений з метою реальної допомоги студентові у процесі вивчення творчості Миколи Хвильового. Для студентів, вчителів, для всіх, хто цікавиться літературою Червоного ренесансу 1920-х років.

Рецензенти: доктор філолог. наук, проф. В.В.Федоров  
кандидат філолог. наук, доц. Р.В.Мельників

Відповідальний редактор:  
доктор філолог. наук, проф. С.В. Мишанич

**ISBN 966-639-123-6**

© Олег Соловей, текст, упорядкування, 2003  
© Вальтер Отто Драг, графіка, 2003  
© Донецький національний університет, 2003

## ВСТУПНІ ЗАУВАГИ

Без перебільшення, Микола Хвильовий (1893–1933) є центральною фігурою української літератури 1920-х років. Зрештою, це ім'я не дає спокою дослідникам і нашого часу. Зазвичай, в епіцентрі найширшої читацької уваги бувають його гостро-сатиричні памфлети, що мають присмак футурологічних передбачень. Загально відомі його слова «Геть від Москви!» з памфлету «Апологети писаризму», які дещо маргіналізують власне мистецьку вартість творчості Миколи Хвильового, — причому, новелістичну, романну. На брак осмислення Хвильового, власне, з мистецьких позицій указував ще Юрій Шерех далекого 1953-го року у своїй статті «Хвильовий без політики»: «Про політика Хвильового написано стоси паперу. Вартісного — мало. Про письменника Хвильового за двадцять років після його смерті не написано фактично нічого».

Творчий доробок і сама харизматична привабливість «Людини 13 травня» (Ю. Шерех) гарантують Миколі Хвильовому одне з чільних місць в історії української літератури. З іншого боку, до сьогодні не має системної монографічної праці, яка б ґрунтовно осмислила творчість письменника. Десятки статей останнього десятиріччя присвячені передусім тематиці та проблематиці творів письменника і лише поодинокі спроби намагаються розкрити «таємницю» індивідуального стилю

прози М. Хвильового. А саме стиль уявляється нам найпікантнішою і найскладнішою складовою мистецької постаті Миколи Хвильового. У процесі вивчення творчості письменника не зайвими виглядають рефлексії його сучасників із легендарних 1920-х років. Цей матеріал є фактично недоступним для студентів і викладачів, будучи розпорошеним у періодиці того часу. Тому одним з головних завдань Посібника є ознайомлення студентів з рецепцією творчості Миколи Хвильового у літературній критиці 1920-х років.

У хрестоматійному додатку подані найвиразніші зразки осмислення творів письменника в критиці. Матеріали подаються за першодруком і супроводжуються примітками. Місце і роль Миколи Хвильового у літпроцесі 1920-х осмислюються Упорядником у двох статтях, які мають допомогти студентові у праці з емпіричним матеріалом. З метою самоконтролю пропонуються питання. А у сенсі перспективи — можливі теми курсових і дипломних робіт.

Даний посібник є одним з перших в Україні і створений з метою реальної допомоги студентові у процесі вивчення творчості Миколи Хвильового.

## Рання проза Миколи Хвильового в літературній критиці 20-х років

*Серед сучасних наших  
молодших белетристів  
ми Хвильового не  
вагаючися можемо  
назвати найвидатнішим.*

О.Дорошкевич

1923 року в молодій українській повоєнній прозі з'явилася новелістична книжка Миколи Хвильового «Сині етюди». Важко переоцінити значення цієї книжки для молоді української прози початку 20-х років. «Сині етюди» привернули до себе пильну увагу як читача, так і критики. Критик О.Білецький в своїй статті «Проза взагалі й наша проза 1925 року» назве автора «Синіх етюдів» «основоположником справжньої нової української прози» [3, с. 64].

А одним з перших критиків, хто відгукнувся на появу першої книжки М.Хвильового, був Юрій Меженко. Його міні-рецензія відзначається стислістю та лапідарністю вислову (можливо, це якийсь певний іронічний натяк на характер рецензованої книги), а також і своїм стилем, що характеризується грою слів, що їх читач може трактувати залежно від свого світогляду чи переконань. Рецензія відзначається також високим рівнем прогностики та глибиною (як на такий обсяг) проникнення в художній світ рецензованих творів. Критик виділив імпресіоністичний стиль новелістики М.Хвильового, актуальність та гостроту тематики, глибокий гуманістичний пафос. З огляду на майже недоступність цієї рецензії сучасному читачеві, наводимо її текст у повному обсязі:

«Від першого до останнього слова свіжа сильна книжка. Теми — наше сьогодення, революція і людська душа. Хвильовий не винен в тому, що людська душа не завжди є такою, як того вимагає революція.

Великих, але непомітних в своїй величності він помітив, побачив, відчув і показав («Кіт у чоботях»).

Але «всефедеративне мішанство» знайшло собі почесне місце в цій книзі, повній неприязні та огиди до життєвого болота, що намагається згасити революційне полум'я.

Світогляд — революціонера пролетаря з високою і чистою душею, з серцем, повним горіння, і з розумом, ясным та прозорим.

Метод вислову стислий, імпресіоністичний, лапідарний і надзвичайно економний. Тому жодного слова не можна навіть переставити, не те, що викреслити.

Мова — рідкісно (для наших сучасних письменників) чиста і виразна, шляхетно-проста, прозора.

Висновки — революція створила письменника, що сягнув найвищу літературну техніку і який в короткому часі буде відомий всім, хто читає на будь-якій мові.

Той, хто хоче знати революцію не в теорії і не в цифрах, а в житті, такою, як вона була в людській масі, обов'язково звернеться до «Синіх етюдів», бо вони є людські документи нашого часу запеклої боротьби великих змагань» [14, с. 49].

В цей же приблизно час (в січні 1923 року) Юрій Меженко знову звертається до новелістики М.Хвильового у своїй статті «Творчість М.Хвильового». Це була найперша спроба літературної критики осмислити творчі грані письменника, тематику та проблематику його творів, особливості стильової манери.

Перша частина статті присвячена Хвильовому-поету, якого критик категорично протиставляє умовному дореволюційному поету-мрійнику. Критик говорить, що дійсність змусила Хвильового перейти від лірики до прози. Він називає письменника «чистим імпресіоністом», виділяючи такі риси його стилю, як лапідарність оповіді, незакінченність думки, часте вживання трьох крапок, недомовленість речень та «загальна розхристаність». Змінився світ навколо, прийшли будні, які докорінно змінили учорашнього палкого революціонера, який «зараз ходить в непоганому френчику й працює в повітнаркомі» [15, с. 58].

Тематику прози М.Хвильового, на думку критика, складають саме ці постреволюційні будні, або — «побут, створений революцією». Ю.Меженко називає Хвильового «ретельним і уважним хронікером», що «занотовує щодня всі психологічні риси життя». Критик говорить про те, що негативні моменти сучасного життя, і, насамперед, це тема міщанства, посідають важливе місце в творчості письменника, який «з ланцетом надрізає і відкриває покришку, що дає форми, а закриває таємний механізм великої машини. Він залазив в саму глибину» [15, с. 59]. Принагідно Ю.Меженко зауважує, що про Хвильового-прозаїка, який ще розвивається, ще в пошуках, писати не просто. Критик слушно припускає, що письменник від «ескізів-новел» «має перейти до якоїсь іншої форми» [15, с. 59].

Того ж 1923 року з'явилася стаття О.Білецького, присвячена «Синім етюдам» Хвильового. Щодо мети своєї статті О.Білецький відразу зауважує в першому розділі: «Я не маю претензії дати критичну оцінку книзі; мої замітки — результат безпосереднього враження, торкнутися «Синіх етюдів» лише яко факта в житті сучасної худож-

ньої прози; мені хочеться сказати декілька слів лише про повістярську техніку Хвильового, про його форму — не більше» [2, с.8]. Критик зауважує, що твори Хвильового, вперше зібрані в окрему книжку, «являються неабиякою подією в українській літературі, особливо для читачів, що загрузли «в лабетах просвітянської літератури», що виховали свій смак на прозі Франка або Грінченка і лише в недавній час добралися до Коцюбинського і без осібної втіхи розгортають книжки Винниченка. Далі вони, мабуть, і не пішли б; а до Хвильового від Винниченка путь ще не мала, і цих читачів «Сині етюди», особливо з першого погляду, збентежать і зіб'ють з тям» [2, с. 8].

О.Білецький наголошує, що М.Хвильовий цікавий саме формою «Синіх етюдів». Ніби перевтілюючись в невідготовленого читача, критик ставить ряд питань: «Чому «сині»? Чому у багатьох оповіданнях начебто нема ні початку, ні кінця? На якій підставі автор втручається щохвилини в хід оповідання, розбиваючи у читачів всяку ілюзію? І що це за оповідання: ні звичних, закруглених описів природи, ні характеристики дійових осіб, ні змалювання їхньої «психології»... Якось-то нарочито неохайна, незв'язна, до зухвалості невимущена розмова, що починається з середини, обривається там, де начебто почав щось розуміти і зацікавлюватись. Ніякої стрійності, ніякої «гармонії»: тільки що повіяло неясним і глибоким ліризмом від сердечних рядків про природу, про музику, про темну, але багатообіцяючу «батьківщину» — і без усякого переходу і попередження вас кидають в смердючі подробиці повсякденного життя, в різкі натуралістичні деталі побуту. Чи не глузує з читача автор?» [2, с.9]. Критик пояснює, що автор, мабуть, передбачав усі ці питання, тому під час однієї своєї появи в своєму ж таки творі («Редактор Карк») так звертається до читача: «Мої любі читачі... Я боюсь, що ви мою новелу не дочитаєте до кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю. Та кожному свій час. Творити є творити. Да... Пересіпувати — не творити, а малпувати. І читач творець, не тільки я, не тільки ми, письменники. Я шукаю, і ви шукайте...» [2, с. 9].

Першу свою увагу автор статті зупиняє на сюжеті творів, що складають «Сині етюди». Перед цим він зауважує, що «елемент чисто повістярський поступово сходить нанівець в європейській художній прозі кінця XIX-початку XXст.» [2, с. 10]. Критик говорить, що у Хвильового небагато оповідань із чітко розвиненим сюжетом: «Цілком зрозуміло: бо ж це не оповідання, а «етюди» [2, с. 10].

О.Білецький розглядає твори Хвильового з боку зменшення їх «сюжетності». За більш-менш «сюжетними» новелами «Бараки, що за містом», «Солонський яр», «Юрко», він ставить ті твори, в яких «ситуацію лише намічено...» [2, с. 10]. Розглянувши таким чином «Життя», «Синій листопад», «Кімната ч. 2-е», критик приходять до таких

висновків: «Це зменшення сюжету — результат свідомого наміру автора. Сюжетність в старій її концепції йому противна. Люди, їхні думки і почуття — під знаком революції, на фоні революційної повені, — не можуть вимальовуватися так, як малювали їх старі повістярі» [2, с. 11]. В третій групі творів, що її виділяє дослідник, «про сюжет в старому розумінні слова говорити вже не приходиться» [2, с. 11]. До цієї групи віднесено такі твори, як «Кіт у чоботях», «Свиня», «Чумаківська комуна», «Шляхетне гніздо», «Колонії, вілли...». Ось що говорить критик про новелу «Редактор Карк»: «І нарешті — останнє (в нашій групі) оповідання — «Редактор Карк», де деструкцію звичної повістярської форми доведено вже до крайніх меж» [2, с. 11].

Далі автор статті звертається до «питань будівлі і способу вислову в «Синіх етюдах», і помічає ту саму лінію «поступового відходу од старих, заповіданих традицією форм, як намітилась вона в області сюжетній — від «Легенди» до «Редактора Карка». Тут ще яскравіш, — зауважує О.Білецький, — поступове зречення автора від заповітів чисто імпресіоністичної поетики і його шукання іншої, більш динамічної...» [2, с. 11-12]. Критик розгортає цю думку, стверджуючи, що М.Хвильовий відходить від традиційної імпресіоністичної поетики: «Мистецький спокій, якого вимагає імпресіоністська манера, не до характеру нашого художника» [2, с. 13].

Міркуючи про повістярську техніку М.Хвильового, зокрема, про авторські відступи (або інакше — «оголення прийому»), критик порівнює українського письменника з російськими письменниками із групи «Серапионовы братья», в першу чергу з Б.Каверіним, а ще з Б.Пільняком: «Художні шукання М.Хвильового являються повною паралеллю до експериментів нової повістярської прози в названих мною російських письменників, особше в Бориса Пільняка і Вс. Іванова» [2, с. 15]. Але О.Білецький далекий від думки, що М.Хвильовий виступає як плагіатор чи механічний наслідувач російських прозаїків (на відміну від В.Поліщука або інших звинувачувачів автора «Синіх етюдів»). Натомість О.Білецький говорить про те, що кожна доба в розвитку літератури витворює «відомий запас сюжетних схем, відомий круг композиційних прийомів, відомий поетичний словник, і особистий почин письменника, навіть з дуже різко викресленою індивідуальністю, обмежений цією традицією... Літературна і художня традиція виростає на ґрунті загальної ідеології епохи...» [2, с. 15].

Принагідно, зауважимо, що Б.Пільняк, з яким найчастіше порівнювали М.Хвильового, свою «Повість непогашеного місяця», сказімо, створив і видав пізніше, ніж М.Хвильовий свою «Повість про санаторійну зону». І знову слово О.Білецькому, який говорить в кінці своєї статті (ймовірно, передбачаючи вже напади на Хвильового з боку поліщуків): «Нічого зменшуючого його (М.Хвильового — О.С.) таланти я

не бачив би в тім, що він цим новаторам іноді, може бути, і свідомо припадає, як вони, руйнуючи трафарети старої композиції, оголюючи свої прийоми, пронизуючи своє творіння тремтінням безпосередньої емоції, як вони, безтурботно граючи з ілюзією свого читача, захоплюючись випадковими асоціаціями слів, історичних і літературних спогадів. Для нього це один з шляхів вирвати з лабет просвітянської літератури своїх читачів, із яких багато спутані цим безвихідно. Сам автор все одно вийде на самостійну дорогу: «це нічого: від новаторів — щоб далі можна» [2, с. 16].

Фактично, цією своєю статтею О.Білецький відкриває прозу М.Хвильового як нове та дуже своєрідне явище в українській літературі 20-х років. І в наступних статтях, присвячених проблемам української прози, критик багато уваги буде приділяти М.Хвильовому — одному з найпопулярніших українських прозаїків пожовтневої пори.

В іншій своїй статті-огляді української художньої прози 1925 року О.Білецький назве М.Хвильового не менш-не більш, як «основоположником справжньої нової української прози» [3, с. 64]. Зрештою, ще в 1923 році цей критик не приховував своїх позитивних емоцій від автора «Синіх етюдів»: «Свіжим весняним духом віє від «Синіх етюдів» Миколи Хвильового» [2, с. 8]. В своєму огляді «Проза взагалі й наша проза 1925 року» О.Білецький заперечує тим критикам, що стверджували, ніби не існувало на той час ще української прози: «Українська художня проза пожовтневої епохи існує, і зовсім не така вона бідна, як здається найближчим її опікунам та дбачам» [3, с. 52]. Розмірковуючи про початки пореволюційної української та російської прози критик доходить такого висновку: початок російській прозі поклав Пільняк, а «початок українській революційній прозі поклав М.Хвильовий, письменник-комуніст, з міцною, хоч і не елементарною ідеологією» [3, с. 59].

Ніби відповідаючи на численні закиди на адресу М.Хвильового про впливи на нього Б.Пільняка, критик пояснює: «Що писати, це українські белетристи знали, може, краще, як їх російські товариші, але як писати, в цій питанні вони були залишені самі на себе, не маючи позад себе нічого, крім ветхих традицій і індивідуалістичного модернізму. Орієнтація на російську революційну прозу була неминуча. Чергові проблеми мистецтва художньої прози були приблизно однакові. І коли можливо тут говорити про «учеництво», треба визнати, що учні досить хутко емансипувалися від безпосереднього впливу вчителів і на наших очах починають перемагати вплив, що були зазнали» [3, с. 59].

Зовсім випадково згадавши про літературну дискусію, що саме набирала обертів, критик проте і тут відзначає роль М.Хвильового, яку вже в 1925–26 роках важко було переоцінити. Говорячи про новаторство письменника, О.Білецький зазначає: «Наука *ділом* завжди пока-

зовіша, ніж викривання та напучування» [3, с.65]. В 1926 році критик вже чітко усвідомлював роль М.Хвильового в організації літературного процесу, його конструктивний вплив не тільки на однодумців, але навіть і на опонентів з «Плугу», які під його впливом починають критичніше та вибагливіше ставитися до своєї власної творчості.

Далі критик говорить про вплив Хвильового-художника на своїх сучасників, молодих українських белетристів, наголошуючи, що вплив цей відбивався в першу чергу в зовнішній побудові твору, натомість щось глибинне, найсуттєвіше засвоїти значно важче, якщо взагалі можливо.

«Про вплив Хвильового вже й писалося, й говорилося чимало. Його зазначувано і в способах будови оповідання, і в ліричних вибухах, і в доборі імен, осіб, і в назві місць, і в конструкції фраз і т.д. Він досить виразно, насправді, впадає в очі в деяких творах П.Панча, в давніших творах О.Копиленка, у І.Сенченка й у В.Вражливого, у І.Микитенка й С.Жигалка, не називаючи багатьох інших. Засвоюються попутно і ті способи, що їх сам Хвильовий узяв у «новаторів», зокрема в Пільняка (з останнім у нього так багато облудної схожості при глибокій і часто непомітній поверхховому поглядів різниці). Такі, приріром, історичні ремінісценції Пільняка (від революції — до усобиць XVII ст. і далі до сарматів та гунів), вдало засвоєні Хвильовим, але вже малопереконанчі в белетристів іншого складу, що підлягли лише впливові автора «Синіх етюдів», — стверджує О.Білецький [3, с. 65].

Розгортаючи свою думку про вплив М.Хвильового на молоду українську прозу, дослідник, зокрема, відзначає, що вплив цей був не лише технічний, відбився не лише на формі, але книги Хвильового «Сині етюди» та «Осінь» «по суті, визначили все коло тем нашої революційної белетристики, і випадки виходу з цього Хвильовим накресленого кола почалися порівняно недавно» [3, с. 65].

Критик визначає три основні жанри, що їх накреслила проза Хвильового: героїка революції, революційна сатира на новітнього обивателя, і, нарешті — «сатиричне, що іноді переходить в елегію», зображення колишніх героїв громадянської війни, що в умовах мирного життя, в умовах непу зміщанюються або ж приходять взагалі до моральної смерті. Зокрема, в першому «жанрі» критик особливо відзначає новелу «Я», «що силою своєю не має собі аналогій в новітній прозі» [3, с. 66]. Тут же О.Білецький знову говорить про тотальне наслідування молодими прозаїками Хвильового, і вже не тільки технічне, але й тематичне, згадуючи в цьому зв'язку Панча, Копиленка, Сенченка, Вражливого. І так само констатує, що це наслідування було досить механічним і не сприяло розвитку наслідувачів, які не помічали того головного, що складало суть прозових творів М.Хвильового: «Механічне засвоєння техніки Хвильового починає ніби йти на зменшення, але в белетристиці 1925 ро-

ку його ще досить. Знаменита своєрідна «Свиня» починається, як ми всі пам'ятаємо, цитатою з зоології: «Має 44 зуби. *Sus domesticus*» і т.д. Коли така сама, тільки ботанічна, цитата, і не одна, а цілих дві разом в'їжджають в текст невеличкого оповіданнячка І.Сенченка «Тирса», вам здається, ніби автор хотів дати пародію на Хвильового, тільки ця пародія чомусь не вийшла чудною» [3, с.65].

Вплив М.Хвильового виявився певною мірою навіть в прозі тако-го своєрідного прозаїка, як Ю.Яновський, про що цілком слушно говорить О.Білецький.

Наприкінці статті критик робить спробу спрогнозувати подальший розвиток української прози: «Стилістично, очевидно, художня проза і далі буде йти визначеними двома шляхами. Один, зміцнений традицією, шлях ліричної повісті-рапсодії, з інтродукціями і фіналами, з переходом ритму на вірші, з піклуванням про звукову інструментовку, з музичністю композиції. Цей тип встановився в літературі досить тривало. Сучасний критик, маючи його на увазі, вважає, приріром, що «український імпресіонізм є трохи що не расова риса». (О.Білецький тут цитує слова М.Доленга зі статті «Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі» — О.С.). Щодо «расових рис», ми міркувати не будемо, але для кінця XIX та початку XX віку ця риса справді характеристична. Другий шлях — до прози як до особливої стихії словесного мистецтва, до прози, яка «потребує думок та думок» (Пушкін), яка одмітна проти лірики самим способом сприймання дійсності, особливо «іронічною» (іронія може бути і співчутлива) об'єктивністю, особливим ритмом, несхожим на ритм віршів, — до чіткої, точної «класичної» прози» [3, с. 90].

Ми дозволили собі таку широку цитату, маючи на меті звернути увагу на певну сміливість і об'єктивність О.Білецького. Бо критики 20-х років, як правило, обстоювали право на життя лише реалізму, в той же час художня практика засвідчувала панування ліричних, імпресіоністичних форм.

Олександр Білецькому належить ще одна стаття, яка є передмовою до видання: Альманах современной украинской литературы, — Л., 1930. — с. 5–22. Ця стаття О.Білецького є, мабуть, першою спробою широкого узагальнення здобутків української радянської літератури більш ніж за 10 років її існування. Цей огляд починається зі своєрідного вступу, в якому йдеться про український модернізм початку століття та його відмінність від європейського та російського модернізму: «Український модернізм так і не усвоил до конца ни лозунгов о самодовлеющем искусстве, ни настроений крайнего индивидуализма и эстетического безразличия» [5, с. 133]. Далі критик ще більш конкретизує цю відмінність українських модерністів: «Мечтатель-эстет Вороний, романтик-революционер Олесь, индивидуалист Вин-

ниченко могли відходити в своєму творчестві від специфічно-народних тем, ніколи не змінювали мрії про національне визволення, мрії своєї соціальної групи...» [5, с. 133–134].

Після огляду здобутків в царині української поезії, критик переходить до прози. Появу перших книг М.Хвильового О.Білецький ототожнює з завершенням першого, суто поетичного, періоду в історії української радянської літератури. Про ранню прозу Хвильового критик говорить: «С формальної сторони це був дерзкий виклик всьому, встановившися ще з часів народницького реалізму» [5, с. 139]. Критик згадує попередників Хвильового — Коцюбинського, Стефаніка, Винниченка, але зазначає при цьому, що «український модернізм був в області прози обережний і нерішучий і нічого подібного «симфоніям» Андрія Белого, прозі Ремізова і Замятина, підготовивших в Росії явлення Пильняка і серапионовців, українська література не знала» [5, с. 139]. Натомість один з когорти «перших хоробрих», М.Хвильовий, «дал образчики неслуханної раніше «орнаментальної» прози. Формою своєю, бути може, він зобов'язаний був урокам російської літератури. Але своєю революційною ентузіазмом він отримав не з сторони» [5, с. 139].

В цій статті О.Білецький згадує про літературну дискусію в Україні 1925–28 років, слушно відзначаючи роль в її організації Миколи Хвильового, а також той факт, що дискусія швидко переросла з літературної в політичну. Під тиском вульгарно-соціологічної критики автор статті мусив зазначити, що «в разгарі полеміки справа дійшла до заперечення зв'язу з російською пролетарською літературою, до випадків проти «Москвы» і провозглашення націоналістических лозунгів» [5, с. 142]. На тлі тогочасного тотального цькування М.Хвильового та його однодумців з ВАПЛІТЕ та з кола неокласиків ці зауваження О.Білецького можна назвати більш ніж толерантними. Щодо роману М.Хвильового «Вальдшнепи», за який письменнику дісталася чи не найбільше після заборони та конфіскації його другої частини, то критик згадує про нього лише принагідно, обережно і навіть дещо погрішивши проти істини, як йому здається, на користь зацькованого Миколи Хвильового: «Сам Хвильовий в кінці цілком визнав помилковість своєї точки зору і своєю полемічною тактикою, *приостановив публікацію свого роману «Вальдшнепи»* (виділення наше — О.С.), найбільш отчетливо виразивши його уклон, і на деякий час замолк» [5, с. 143].

Микола Хвильовий часто потрапляв в коло зацікавлених О.Білецького, навіть коли йшлося про зовсім інші літературні постаті. Зокрема в статті «Петро Панч» О.Білецький знову звертається до постаті М.Хвильового, зокрема до його «Синіх етюдів», що мали неабиякий вплив на молоді радянську прозу і на П.Панча зокрема [4, с. 153].

Далі критик вкотре вже дає надзвичайно високу оцінку новаторським новелам М.Хвильового: «Сині етюди» руйнували всі встановлені навички, скам'янілі традиції, вони були нечуваною до революції формальною звагою, що подібною до неї не було на Україні навіть за часів модернізму» [4, с. 153]. Далі попри зауваження про те, що Хвильовий, певно, формою своєю зобов'язаний науці у російських «серапіонівцях», О.Білецький говорить, що «Хвильовий зробив «Синіми етюдями» *переворот у літературі*. І, хоч-не-хоч, за його «орнаменталізмом» у галузі форми, за його темами — романтичною героїцею в революції та протиміщанською сатирою — потяглася вся фаланга молодих письменників» [4, с. 153]. (Підкреслення наше. — О.С.).

Цікавою, на наш погляд, є оцінка ранньої творчості М.Хвильового Сергієм Єфремовим, критиком із неонародницького табору, який свого часу дуже гостро виступив проти художніх експериментів перших українських модерністів — О.Кобилянської, молодомузівців та інших. Міркування свої щодо поетичної та ранньої прозової творчості Хвильового Сергій Єфремов висловив наприкінці своєї «Історії українського письменства», в її четвертому виданні, що з'явилося 1923–1924 рр. у Києві-Ляйпцігу. Критик, досить високо поцінуючи поетичний хист автора «Молодості» та «Досвітніх симфоній», в той же час відзначає: «Дуже нерівний ще Хвильовий як поет — може, тому, що пробує змішати оливу з водою й роздвоюється між романтикою й занадто тверезими вимогами життя, між глибоким розумінням справжньої краси та нав'язаними впливами...» [10, с. 671]. Таке саме роздвоєння С.Єфремов помічає у Хвильовому-прозаїкові. Ще до появи «Я (Романтика)», до появи другої книги новел, критик зумів помітити найсуттєвішу рису людської та творчої особистості М.Хвильового: «Але уявімо, що романтика і практика живуть в одній і тій самій людині — сама ця людина стане тоді ареною завзятого бою» [10, с. 671].

С.Єфремов зазначає, що Хвильовий є творцем героїчного епосу революції, в своїх творах відбиває початки нового життя і нового побуту. Його герої — звичайні «муралі революції», що і в буденному житті здатні на подвиг, самозречення. Але поряд з цими «муралями революції» раз-у-раз, і все частіше, вириває на поверхню «харя непереможного хама», що є часткою «старого мотлоху-спадку», і Хвильовий не може не помічати ці вирази свого часу, і в галереї його образів разом з новими твердо посідають своє місце ще гоголівські герої. Ось як про це говорить критик: «Любовно збирає Хвильовий окрушини нового побуту й пробує укласти їх у цілий образ життя. Але... це ж героїчний епос революції — і в тому всьому лиху. Бо героїчні хвилини — тільки хвилини. Бо окрушини — то крапля в морі звичайної людської гидотності. Минулися святкові хвилини — гиденький мотивчик перемагає. І нові



пісні гинуть у ньому, як гинуть і крушини нового побуту серед непереможної заливи старого мотлоху-спадку» [10, с. 673].

Критик відзначає, що «Хвильовий зовсім не сатирик, у нього наскрізь лірична вдача, але така вже дійсність, що як тут не писати сатири» [10, с. 674]. С.Єфремов аналізує новелу «Заулок» і робить такий висновок: «Змінилась декорація, інші висять портрети, але дух той самий лишився, що й за часів Гоголя... І ця зразкова компанія — то вже не одинока легенда, що гидотне повертає на величне, навіть не крушини героїчного епосу, — це мікрокосм гидотності, в якому одбився весь космос, цебто новий лад...» [10, с. 674].

Згадавши Карла Йвановича, Хаю та їх оточення із новели М.Хвильового «Свиня», Єфремов констатує: «Видно, справді-таки по-осінньому вже сіро, туманно і тільки по-агітаційному бадьоро, коли романтик, мрійник, лірик до сатири береться...» [10, с. 675]. В цьому зв'язку критик наводить поетичні рядки Хвильового із «Зеленої туги»:

*Куди звернуся я — доці, доці! і мряка!*

*Куди дивлюся я — запорошило, ніч.*

І закінчує ці свої міркування таким влучним спостереженням: «Характерно, що мало не кожне його оповідання кінчається отаким смутним, повним безвісті й безнадії та невідомості акордом» [10, с. 675].

В цих своїх коротеньких нотатках критик називає письменника «найталановитішим з пролетарських белетристів», зазначаючи, що він сповнений «ще тієї глибоко-совісної широти та безбоязності, що тільки у справжніх бувають талантів і люблять правду над усе, хоч яка вона буде колюча» [10, с. 675]. Зазначивши силу письменника в змісті його творів, критик так само підкреслює і його художні особливості, які рельєфно вирізняють М.Хвильового серед численного гурту його сучасників: «Хвильовий, безперечно, цікава постать саме з художнього погляду: ще не вироблена, не вирізьблена, не докінчена навіть, але сильна. У нього широкі можливості: бистре око меткого спостережника разом з незалежною об'єктивністю художника, вміння різко й рельєфно, без страху зачеркнути контури, вложити в них промовистий образ, знайти відповідне слово без зайвої розволікості, округлити цілу картину яким-небудь загальним штрихом. Люди у нього здебільшого живі в дії, в описах багато руху, широкого захвату, повітря, синіх просторів, — і тому так радісно і весело його читати, дарма що фон оповідань тьмяний, а події — як от «Бараки, що за містом» — іноді просто жажливі» [10, с. 676].

В своєму останньому абзаці, присвяченому Хвильовому, С.Єфремов говорить про вади його стилевої манери. Вадами він вважає авторські «одбіги», «вишуканість», «загравання з читачем», вважає все це навіяним російською белетристикою і для Хвильового зайвим та шкідливим, натомість вважає, що письменнику «треба додержуватись

раз-у-раз власної манери — писати просто. Бо тоді виходить і сильно» [10, с. 676]. Сергій Єфремов, звичайно, відчуваючи природну силу Хвильового, енергію його слова, хотів би бачити його зрозумілим ширшим верствам українських читачів, але відвертий «модернізм» Хвильового не завадив критику дати чесну й об'єктивну оцінку його творчості. Можливо, після перших полемік про український модернізм, змінилися дещо і погляди самого Сергія Єфремова.

Так само цікавою видається думка про ранню творчість Хвильового ще одного критика, якого важко запідозрити в особистій прихильності до письменника. Йдеться про Олександра Дорошкевича, що часто полемізував з Хвильовим, ваплітянами, М.Зеровим. Тим вартіснішими та об'єктивнішими є його оцінки прози Хвильового, які знаходимо в його «Історії української літератури» (Харків, 1927): «Перейшовши на художню прозу, Хвильовий дав у своїй збірці «Сині етюди» та пізніших оповіданнях (як «Заулок», «Пудель», «Санаторій-на зона», «Лілолі», «Я», «Силуети», потім об'єднаних збіркою «Осінь» — 1924) високоталановиті зразки, з мистецьким охопленням радянської дійсності, радянського побуту. Серед сучасних наших молодих белетристів ми Хвильового не вагаючися можемо назвати найвидатнішим. Широкий розмах його творчості, що базується на художній синтезі нового оточення, раз-у-раз виступає поруч з упертим, глибокозворушливим і талановитим шуканням нової словесної форми, нових стилістично-композиційних можливостей. Ось чому *Хвильовий у своїй прозі видається нам правдивим реформатором, може навіть — революціонером, що сміливо рве, хай і за іншими поетичними зразками, традицій і утерті довершення української літератури*» (підкреслення О.Дорошкевича. — О.С.) [9, с. 323].

Говорячи про сюжет Хвильового, критик відзначає деяку шаблонність, указує на певні запозичення у М.Коцюбинського та В.Винниченка. Щодо героїв Хвильового, то О.Дорошкевич зауважує, що вони «при всій своїй реальності, інколи навіть циничності, нечіткі в своїх психично-побутових контурах, вони *в основі символічні*, рішуче позбавлені кайданів деталізованого натуралізму» (підкреслення О.Дорошкевича. — О.С.) [9, с. 324].

Говорячи про другу прикметну рису прози Хвильового, критик зазначає, що «етюди Хвильового густо офарблені ліризмом, що інколи перетворює «етюд» у типову «поезію в прозі» (як «Дорога», «Ластівка», або чудова лірична мініатюра «На глухій шляху»)» [9, с. 324-325].

Про новаторство Хвильового в першу чергу свідчить композиція його творів, — вважає О.Дорошкевич. Критик акцентує увагу на таких елементах композиції у Хвильового, як показ «внутрішньої лабораторної роботи» митця, динамічний, рваний темп оповіді,

фрагментарність, перекладання значної частини творчої роботи на читача, часто даючи тільки вступ до головних подій («Життя»), або свідомо не подаючи кінця оповідання, а лише натякаючи на нього («Редактор Карк»). Також критик говорить про обрамлення новел Хвильового, що буває «типовим», «серйозно-трагічним» або ж «сатиричним». Говорячи про обрамлення, О.Дорошкевич вважає, що «ці особливості композиції у Хвильового безперечно запозичені в сучасних російських белетристів, і в першу чергу в Б.Пільняка» [9, с. 326]. Вкотре вже зустрівши подібну думку, висловлену загалом чесним та об'єктивним критиком (інша річ — строкатий та нудотно дружній хор малоосвічених плужан та вуспівців з цього ж приводу), хочеться принагідно пригадати слова самого Хвильового, який у «Одвертому листі до Володимира Коряка», мабуть, зачеплений безпринципністю та пересмикуванням фактів своїм опонентом, звертає його увагу на такий промовистий факт: «Ви пишете, що «подібність моїх» мандаринів і мигдалю з «анемонами й лимонами» Пільняка вас «вражає рабським копіюванням»? Я вам дуже співчуваю, але, на жаль, нічого не можу зробити, бо «мандарини й мигдаль» появились вперше в січні 1923 року (саме в «Шляхах Мистецтва») — в тому журналі, який ви редагували), а «анемони й лимони» Пільняка, здається, в кінці 1924 р. — будь ласка, провірте» [19, с. 165].

О.Дорошкевич звертає увагу і на таку особливість Хвильового, як відчуття слова «в його музичному, образному й змісловому змісті». Але зауважує водночас, що «інколи ця словесна музичність навіть перетворюється на самоціль, на формалістичні експерименти, як ось тут: «І тоді дзвональна звена веснальної дзвими блакитнить на душальній душі поета» («Лілюлі»)» [9, с. 326]. Так само влучно критик відзначає ще одну рису письменника — постійний пошук, постійну спрагу оновлення як своєї творчості, так і всієї української літератури.

Михайло Доленго у своїй статті «Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі» характеризує національні особливості імпресіоністичної поезики, зокрема зазначаючи, що «український імпресіонізм є трохи що не расова риса...» [7, с. 39]. Але водночас наголошує на відмінності українського імпресіонізму від європейського: «На відміну від європейського він якийсь... непосидячий. Наш імпресіонізм є мистецтвом натяків — суб'єктивних і нервових, а зовсім не академічним умінням відокремлювати й підкреслювати якісь певні лінії в натурі» [7, с. 39].

Критик відзначає відмінність Хвильового від російських белетристів, і наголошує на такій рисі, як «тон твору»: «В глибові художніх візій у Хвильового, виявляючись чи зникаючи, мерехтить постійний емоційльний тон синіх, похмуро бадьорих настроїв, визначаючи собою характер і зміст всіх образів поета, що їх утворено ним з «об'єк-

тивного» матеріялу спостережень. Емоційльний тон чи — не зовсім точно — настрої автора є, в якості одного з найвразливіших факторів психіки, певним сейсмографом для зворушень соціального ґрунту... » [7, с. 40].

Торкаючись проблеми традицій та новаторства, М.Доленго називає Хвильового «безумовно новатором» і говорить, що «Хвильовий не стоїть на еволюційній лінії розвитку української прози. Між ним і Винниченком є перерва — прірва, тоді як у серапіонівців був предтечею Ремізов і вони мають патрона — Гофмана. Специфічно-українського селянського етнографізму немає у Хвильового, хоч того добра досить і в хронологічних попередників автора і в його наступників — плугатарів, що тепер «українізують» поволі «імпресіоністичну манеру» першого» [7, с. 39].

Критик відверто виокремлює М.Хвильового з-поміж інших белетристів, і кількома штрихами створює його творчий портрет, намагаючись відразу згадати і про стиль, і про тематичну палітру, і про індивідуальні особливості поезики: «Він чудово відчуває інтимність, блискуче знає сучасно-міщанський *interieur*. Харківський побут у його передано з документальною об'єктивністю, хоч і суто-об'єктивним стилем. Тем Хвильовий шукає, бо все життя є для поета темою, а наш автор є в прозі більшим поетом, ніж у поезії. Ряд стилістичних ознак, що властивими є творцеві ритмованих рядків, надають своєрідно-капіричної ароми етюдам і стилістично відокремлюють їх автора від російських прозаїків» [7, с. 39].

Третій розділ новели М.Хвильового «Редактор Карк» М.Доленго називає «ключом од усієї творчості нашого автора, бо в решті решт, хоч воно і є «приємом», як любить зазначати читачеві Хвильовий, а все ж сказано цілком... серйозно» [7, с. 38].

В іншій своїй статті «Нотатки до історії жовтневої прози та епосу» М.Доленго говорить про природу походження ранніх новел М.Хвильового: «У фундатора побутово-революційної новели, М.Хвильового, форма новели виникла через поезію в прозі чи безпосередньо з поезії, залишивши собі навіть деякі ритмічні осібності віршованих творів автора» [8, с. 51]. В іншому місці критик додає: «Імпресіоністична новела Хвильового виникла з його поезії і впливів неореалістичної російської школи прозаїків» [8, с. 51].

Серед інших рецензій та критичних статей виділяється глибоке й об'єктивне дослідження Миколи Чиркова «Микола Хвильовий у його прозі». Автор відразу ж наголошує на складності проблеми нових засобів літературного мистецтва, які відповідали б новим життєвим реаліям, які виникли після революції. Дослідник відзначає зв'язок М.Хвильового з минулим поколінням українського письменства — зі школою М.Коцюбинського, в художній творчості якого «ми маємо

щось закінчене й досконале для цілого періоду літературного розвитку, синтез цілої доби літературного руху» [20, с. 39]. Не забувши згадати «Блакитний роман» Гната Михайличенка, критик говорить, що він бачить «народження нової художньої прози в особі М.Хвильового, що засвоює собі головні наслідки літературного розвитку передреволюційної і революційної доби, вбирає в себе есенцію головних літературних течій ХХ століття» [20, с. 39]. Дослідник відзначає тісний зв'язок письменника з його добою: «Самий нервовий, напружений, з перебоями ритм революційної боротьби вдається схопити нашому письменникові в його невеличких «етюдах» [20, с. 40].

М.Чирков відзначає імпресіоністичні контрасти в прозі М.Хвильового: «Контраст буденщини і романтики революції є один з найулюбленіших контрастів у творах М.Хвильового» [20, с. 41].

Цей же дослідник — один з перших відзначив, що феномен Хвильового полягає не тільки в темах його творів, а, головним чином, у новаторській поезиці. Бо все інше не мало б «жодного художнього значіння, коли б вони не були переведені через визначену конкретну систему художніх прийомів, через виразно-загострену художню форму. І тут сила Хвильового в тому, що він зв'язав українську художню прозу з тою особливою традицією будування форми, яка саме і відрзнялась порушенням літературної традиції... » [21, с. 38]. Говорячи про традиції в прозі Хвильового, М.Чирков стверджує, що «коли вже підводити історичну підставу для творчості Хвильового з боку художньої форми, то можна перекинути міст од Хвильового навіть до перших європейських символістів ХІХ віку» [21, с. 38]. Що саме пов'язує М.Хвильового з ними? М.Чирков відповідає, що це принаймі дві речі: «Це — гостре почуття грізної катастрофічності тієї доби, що неодмінно насувається і, в зв'язку з цим, переконання в необхідності цілком перебудувати всю систему художніх прийомів, у необхідності відкрити новий художній метод, який би відповідав грандіозному розміру і зовсім новому темпу близьких великих подій» [21, с. 38].

М.Чирков, як і більшість критиків того часу, відзначає зв'язок М.Хвильового із Є.Зам'ятиним та Б.Пілянком. Ось що говорить критик про композицію та сюжет творів М.Хвильового: «Перше, що кидається в вічі при розгляді творів М.Хвильового — це майже піднесена до принципу уривчатість форми: вона дає себе знати і в сюжеті, і в образах, і навіть у зовнішньому суто словесному стилі». І далі, розвиваючи цю думку, дослідник говорить: «Здається, у Хвильового ми маємо повне порушення сюжету; нема того, що ми звикли вважати за фабулу; в кожному разі — нема рівного поступового розвитку фабули, як це ми бачили в літературі попередньої доби. Фабула розвивається якимись-то вистрибами, окремими яскравими шматками, різкими фарбованими плямами, між якими нібито нема зв'язку, в кожному разі

цей зв'язок навмисне ховається і словесно до кінця не виявляється. Іноді зустрічаються цілі фрази, навіть уривки, які на перший погляд здаються цілком випадковими, зайвими і тільки потім починають якось вгрузати в живе тіло твору» [21, с. 38–39].

Цілком справедливо М.Чирков указує також на принципову відмінність М.Хвильового від українських імпресіоністів початку століття, говорячи, що на відміну від старших письменників, проза яких «схилилась до ідеї, як центру художньої єдності, — проза Хвильового, як її російських родичів і батьків, згідно з законами мистецтва, намагається скупчувати художню єдність твору навколо моменту емоціонального» [21, с. 39]. З іншого боку, цілком справедливо стверджують А.Лебідь та М.Рильський, що «шукання Хвильового почалися там, де урвалися шукання Коцюбинського» [13, с. 350].

Цікаві спостереження Миколи Чиркова щодо композиції творів М.Хвильового: «Суто-словесний, зовнішнє зафіксований ритм у М.Хвильового переходить у ритм композиції твору — в цьому полягає своєрідний характер будування речей у М.Хвильового» [21, с. 39]. За приклад Чирков бере етюд «Синій листопад», і показує, що композиція новели являє собою «низку уривків, максимально стислих, логічно не розгорнутих», «взаємовідносини дійових осіб даються тільки натяками; все досить хаотично» [21, с. 39]. Але, відзначає критик, — «твір дає зразок художньої суцільності, емоціональної насиченості, і це досягається за допомогою композиційного прийому «лейт-мотивів». Вся річ складається з де-кількох «лейт-мотивів». І дійсно це — «лейт-мотиви» в повному значінні слова, бо вони виконують чисто музичну функцію і одночасно компонують етюд» [21, с. 39–40]. І далі: «І всі ці «лейт-мотиви», емоціонально-близькі один до одного, зливаються в щось єдине і зліплюють окреми образи й уривки твору в щось одностайне й суцільне» Також критик відзначає роль звукопису в творчості М.Хвильового, і вважає, що «можна говорити про інструментовку всієї художньої речі і фрази у Хвильового. Звуки мають у письменника часом самостійне значення, виступають як самоцінний засіб малювання». І далі дослідник зауважує, що Хвильовий часто йде від звуку до значення. В цьому критик бачить навіть зв'язок Миколи Хвильового з футуризмом. [21, с. 41].

Фелікс Якубовський в статті «Майбутнє належить підземним річкам», що видрукована була 1925 року в журналі «Життя й революція», говорить про Хвильового як про визнаного метра української літератури, який мусить допомагати творчому зростанню молодших поколінь [26, с. 79].

І.Айзеншток у своїй статті також відзначив розклад «сюжету і взагалі вузько логічного кістяка словесної штуки на первісні елементи-вražіння і звідси — композиція його речей по аналогії з композицією

творів поетичних (віршових), звідси — доречність особливого тону розповіді автора — лірика...» [1, с. 78].

Статтю Є.Перліна присвячено проблемі «автор-герой». Дослідник виділяє три типи оповідань у М.Хвильового: монологічне («Кіт у чоботях», «Арабески»), поліфонічне («Життя», «Мати»), безсуб'єктне («Іван Іванович»). Ця класифікація ґрунтується на авторській позиції в сюжеті: «Якщо в монологічній структурі автор весь час керує читачем,... втручаючись у хід оповідання, то в поліфонічній структурі він говорить устами багатьох персонажів і лише «в оповіданні безсуб'єктному він зовсім не вважає за потрібне втручатись...» [16, с. 9]. Досить детально критик аналізує і природу авторських коментарів у новелах.

Критика початку 20-х років досить прихильно ставилася до появи як поетичних творів М.Хвильового, так і його ранньої прози. Хвильовий був найпопулярнішим письменником за опитуванням його колеґ. Хвильовий певною мірою відволік увагу як читача, так і критики навіть від таких талановитих прозаїків, як Гр. Косинка, А.Головко, В.Підмогильний. Скрізь говорили лише про Хвильового. Його сучасники намагалися писати «під Хвильового», за винятком найбільш обдарованих митців. Але суспільство 20-х років, надзвичайно заполітизоване та заідеологізоване, так само швидко зреагувало на натяки партії щодо ворожості та шкідливості Хвильового. Один з перших каменів у письменника кинув (і це — символічно) малоосвічений плужанин Г.Яковенко. В своїй статті «Про критику і критиків у літературі» гостро зачепив Хвильового, «розглянувши» новелу «Я». Яковенко називає героїв Хвильового «дегенератами» і дуже сумнівається, що вони могли «революцію робити». І ось яким був висновок автора статті: «Яку ж вартість має цей твір?.. Хто його читатиме?.. Читатимуть його міщани, дегенерати, для яких революція була прикладом найгострішого душевного садизму. Нашо ж його друковано?..» [24]. Звичайно Хвильовий відповідав не лише через цю особисту образу. Хвильовий, на якого рівнялися усі найталановитіші митці того часу, побачив загрозу для цілого Відродження 20-х років. «Непереможний хам» був здатний знищити перші паростки нової української культури, що лише зароджувалася. В наступній статті Г. Яковенко ставить під сумнів талант Хвильового як письменника, указуючи на те, що одну з його повістей вміщено в журналі «Червоний шлях», одним з редакторів якого є Хвильовий. Одним з висновків Яковенка було положення, що вчитись у т. Хвильового нічому [25].

За статтями Г. Яковенка з'явилася злива лайливих, відверто неохватних статей, метою яких було знищення Хвильового. Він, в свою чергу, не залишався в боргу, відповідаючи дотепно-талановитими гострими памфлетами. Вульгарно-соціологічна критика користувалася досить стандартним набором звинувачень, спрямованих на

Хвильового: відхилення від політики партії, паплюження героїв революції, дружба із російським «попутником» Б. Пільняком, нерозуміння задач, що стоять перед «пролетарським мистецтвом», також дружба із неокласиками та заклики до орієнтації на «психологічну Європу»...

Наведемо лише декілька характерних уривків з тієї зливи звинувачень та паплюження, яких зазнав, починаючи з 1925 року, М. Хвильовий.

Відразу після диспуту, що відбувся 24 травня 1925 року, і під час якого йшлося про статтю Хвильового «Про сатану в бочці...» та актуальні проблеми української літератури, з'явилася стаття П. Кияниці «Замість рецензії». Основним висновком П. Кияниці є таке положення: «Атмосфера диспуту була надто розпечена, а для процесу вивчення літературної ситуації це не пішло на користь» [12, с. 59]. Тези зі статті Хвильового критик називає «помилковими» [12, с. 62].

В цьому ж числі журналу вміщено ще одну рецензію на друкований звіт диспуту. Автор, В. Гадзинський, говорить, що «один з інтересніших книжечок, що появились на українському книжному ринкові в 1925 році» [6, с. 63].

Ще однією відповіддю Кияниці стала стаття М. Зерова «Євразійний ренесанс і пошехонські сосни». Критик говорить, що і прихильники, і противники Хвильового, «всі, хто тільки мислить і почуває» мусять визнати за статтями Хвильового «турботу й тривогу за майбутнє нашого письменства» [11, с. 67]. Автор відкидає закиди на адресу Хвильового, нібито той плазує за Зеровим: «всі думки Хвильового вирости в ньому і одстоялися в формулах ще тоді, коли ні Зеров Хвильового, ні Хвильовий Зерова не знали» [11, с. 71]. І до «Камо грядеши» Хвильового Зеров у цій статті долучив своє «Ad fontes!» «тобто йдімо до перших джерел, доходьмо кореня» [11, с. 69].

Чи не найбільше цькували Хвильового С. Щупак, В.Поліщук, А. Хвиля та його колишній товариш — В. Коряк, у «Одвертому листі» до якого Хвильовий, врешті-решт, у 1927 році, підписався — «Не ваш — Микола». Самійло Щупак у статті «Пролетарські письменники й попутники» звинувачує Хвильового в тому, що він «об'єктивно відбивав настрої тої частини дрібно-буржуазної інтелігенції, що боїться поширення діапазону української культури на пролетаріят, що боїться, коли хоче, українізації пролетаріяту» [22, с. 321].

А ось як закінчує С. Щупак свій виступ: «Марксієвська ж критика повинна бути протее бойова, чітка й консеквентна. Вона повинна прочитати шляхи для української пролетарської літератури, безціадно критикувати всі хитання попутників...» (підкреслення С. Щупака — О.С.) [22, с. 326].

В. Поліщук в своїй книжці «Пульс епохи. Літературні назадники чи конструктивний динамізм» піддає М. Хвильового нищівній кри-

тиці, а разом з ним П. Тичину, і навіть Микитенка. Ось зразок «критики» В. Поліщука: «Усі ці Копиленки, Микитенки, Епіки, Жигалки й інші дмуть під Хвильового, який дме під Пільняка. Всі вони, заразившись од Хвильового, геркотять розтлінним міщанським стилем і лексиконом задрипанських естетів із ліричними провалами та змалованням бридкого міщанства або переходових до нього інтелігентських груп. Літературний мінор нашої літератури весь бере заразу від літературної моди Пільняка-Хвильового» [17, с. 28].

Цей автор не шкодує лайливих слів для Хвильового: «пільнякі-вське болото Хвильового», «ідея провінціального хохлізму в переложенні з Пільняка», «безсюжетна буза», «огидлива бурда пільняківщини» й тому подібне. Поліщук вважав, що «теми творів Хвильового й їхня розробка годиться лише для нашої міщанської провінції без спрямованості на широкий європейський розмах і ринок» [17, с. 68]. Героїв Хвильового критик називає «недовговічними, як нетривкі клубочки диму». Композиція творів Хвильового, за В. Поліщуком, є «безсюжетною бузою», яка «механічно зшивається з окремих шматків побуту, а в тих місцях, де й не клеїться, — сюжетні провали затикаються ліричними екскурсіями» [17, с. 70].

Подібно до В. Поліщука, В. Юринець називає героїв Хвильового «людьми, які нічого свідомо не роблять» [23, с. 260], а також «маріонетками». Новелу Хвильового «Я» В. Юринець назвав «величезною психічною помилкою» [23, с. 266].

Варто згадати тут і статтю І. Сенченка «Спіралі і петлі», в якій він захищає М. Хвильового від несправедливої критики В. Поліщука. Автор указує, що центром «всіх зусиль Поліщука, як і слід було сподіватися — викриття літературного «я» М. Хвильового. Гвоздь — же цього викриття в свою чергу полягає у компромітації згаданого автора, як «українського пільняка» і т. д.» [18, с. 202].

І. Сенченко іронічно зауважує, що «наукова метода у В. Поліщука дуже і дуже проста. Взяти два тексти, підшукати аналогічні шматки, кількох випадково взятих мотивів, співпоставити і — справа в шляпі» [18, с. 202]. Автор говорить, що знайти аналогії у творчості Хвильового та Пільняка дуже просто, але це ще нічого не доводить. Сенченко пояснює Поліщуківі, «що поводитись з так званою впливологією треба аж надто обережно. Бо є впливи, і є аналогічності, які викликаються, чи вірніше, обумовлюються надзвичайно складною системою різних психологічних, побутових, соціальних факторів» [18, с. 203]. Автор доводить це на простих прикладах — появі імпресіонізму в російському малярстві, та постановки Л. Курбаса і Мейерхольда в Росії. І наводить слова Курбаса: «В певні часи, при певних умовах, навіть у найвіддаленіших місцевостях діячі мистецтва можуть не тільки ставити однакові завдання, а й однаково їх розв'язувати» [18, с. 204]. Сенчен-

ко нагадує, що «своєю прозою Хвильовий заклав першу цеглину під будову нової жовтневої прози. І це визнали не тільки Поліщук із Коряком. Із далекої Галичини, із глухого і вбогого Покуття старий Стефаник простяг свою руку назустріч М. Хвильовому. Так говорять факти історії» [18, с. 205–206]. Автор спокійно і впевнено спростовує всі «положення критики» В. Поліщука. Пояснює і природу стилю, і навіть окремі фрази як, скажімо, «хуртовини-вітри», які Поліщук використовував як неспростовні докази шкідливості Хвильового.

Після цього коротенького огляду матеріалів критики 20-х років, що стосуються М. Хвильового, можна зробити висновок, що амплітуда критичної думки щодо ранньої прози Хвильового була досить широкою: від визнання за письменником домінуючої ролі в літературному процесі того періоду (О. Дорошкевич, О. Білецький, І. Сенченко, Ю. Меженко) — до нищівної критики, яка більше схожа на зведення особистих чи групових рахунків (В. Поліщук, Гр. Яковенко та інші).

Але сьогодні, на відстані кількох десятиліть, чітко помітна уся несерйозність «претензій» Гр. Яковенка і особисті «мотиви» В. Поліщука. Як, до речі, і прозорливість Ю. Меженка чи О. Білецького. Єдине можна стверджувати після ознайомлення з творчістю М. Хвильового, це — його неминущість для української літератури та його непроминуність. Хвильовий пролетів, як метеор, через тьмяне небо Батьківщини, і став легендою, що назавжди залишиться в пам'яті його народу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Айзеншток І.* Еволюція письменника // Червоний шлях. — 1928. — № 5–6.
2. *Білецький О.* В шуканнях нової повістярської форми // Літературно-критичні статті. — К., 1990. — С. 8–17.
3. *Білецький О.* Проза взагалі й наша проза 1925 року // Літературно-критичні статті. — К., 1990. — С. 51–91.
4. *Білецький О.* Петро Панч // Літературно-критичні статті. — К., 1990. — С. 151–161.
5. *Білецький О.* Украинская литература послеоктябрьской поры // Літературно-критичні статті. — К., 1990. — С. 132–151.
6. *Гадзинський В.* Шляхи розвитку сучасної літератури. (Замість рецензії) // Життя й революція. — 1925. — № 9. — С. 63–65.
7. *Доленго М.* Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі // Критичні етюди. — Х., 1925. — С. 37–45.
8. *Доленго М.* Нотатки до історії жовтневої прози та епосу // Критичні етюди. — Х., 1925. — С. 46–58.

9. *Дорошкевич О.* Микола Хвильовий // Історія української літератури. — Х., 1927. — С. 323–327.
10. *Єфремов С.* Історія українського письменства. — К., 1995. — С. 671–676.
11. *Зеров М.* Євразійський ренесанс і пошехонські сосни // Життя й революція. — 1925. — № 11. — С. 67–72.
12. *Кияниця П.* Замість рецензії // Життя й революція — 1925. — № 9. — С. 59–62.
13. *Лебідь Ан., Рильський М.*, За 25 літ: Літературна хрестоматія. К., 1926.
14. *Меженко Ю.* [Рецензія на: Микола Хвильовий. Сині етюди. Х., 1922] // Книга. — 1923. — № 1, січень-лютий. — С. 49.
15. *Меженко Ю.* Творчість М. Хвильового // Шляхи мистецтва. — 1923. — № 5. — С. 55–59.
16. *Перлін Є.* Організація прози в М. Хвильового. // Сучасна українська проза. — Х.-К., 1930. — С. 7–31.
17. *Поліщук В.* Пульс епохи. — К., 1927.
18. *Сенченко І.* Спіралі і петлі // ВАПЛІТЕ. — 1927. — № 4. — С. 202–222.
19. *Хвильовий М.* Одвертий лист до Володимира Коряка // ВАПЛІТЕ. — 1927. — № 5. — С. 158–174.
20. *Чирков М.* Микола Хвильовий у його прозі // Життя й революція. — 1925. — № 9. — С. 38–44.
21. *Чирков М.* Микола Хвильовий у його прозі // Життя й революція. — 1925. — № 10. — С. 38–44.
22. *Щупак С.* Пролетарські письменники й попутники // Життя й революція. — 1927. — № 3. — С. 320–326.
23. *Юринець В.* Хвильовий як прозаїк // Червоний шлях. — 1927. — № 1. — С. 253–268.
24. *Яковенко Г.* Про критику і критиків у літературі // Культура і побут. — 1925. — № 17, 30 квітня.
25. *Яковенко Г.* Не про «або», а про те ж саме // Культура і побут. — 1925. — № 19, 25 травня.
26. *Якубовський Ф.* Майбутнє належить підземним річкам // Життя й революція. — 1925. — № 10. — С. 77–80.

## Микола Хвильовий та модернізм української прози 20-х років ХХ ст.

Впродовж останнього десятиліття проблема модернізму в українській прозі перманентно постає в статтях науковців. Видано кілька монографій, присвячених цьому питанню. Найголовніші з них – “Українська імпресіоністична проза” В.Агеєвої, “Суворий аналітик доби: Валер’ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст.” В.Мельника, “Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – поч. ХХ ст.” Ю.Кузнецова, “Дискурс раннього українського модернізму” Т.Гундорової, “Дискурс модернізму в українській літературі” С.Павличко.

Але, як слушно говорив на ІІІ Конгресі українців Володимир Мельник, “чим більше говоримо, тим більше дискусій, полемік” [16, с. 430]. І це цілком природне явище, бо десятиліттями українське літературознавство не мало змоги розглядати український літературний модернізм з позиції власне науки, а не ідеології, до того ж – ідеології єдино можливої – комуністичної. До поняття “модернізм” обов’язково додавався прикметник – “реакційний”, “буржуазний”, “загниваючий” тощо.

Ранньому українському модернізму кінця ХІХ – початку ХХ ст. присвячені монографії В.Агеєвої [2], Ю.Кузнецова [14], С.Павличко [19], Т.Гундорової [8]. В цих працях значною мірою осмислено природу, поетику та естетику раннього українського модернізму. З’ясовано роль першої генерації українських модерністів (Л.Українка, М.Коцюбинський, В.Стефаник, О.Кобилянська, Г.Хоткевич, М.Яцків, В.Винниченко, молодомузівці, “хатяни”) у подоланні попередньої рустикальної традиції в українській прозі.

Натомість з наступним етапом модернізму – 20-ми роками, виникає досить широкий спектр поглядів, які відображені в численних статтях та окремих монографіях (В.Агеєвої [2], В.Мельника [15], С.Павличко [19]). Проблема “Микола Хвильовий та модернізм української прози 20-х років” ще більш дражлива, бо тут маємо цілковито протилежні погляди – від повного заперечення модернізму М.Хвильового (С.Павличко [19]), до досить стійкої його апологетики (у статтях О.Вечірко [4], В.Агеєвої [1], О.Гриценка [6], Г.Хоменко [23], В.Мельника [16], Т.Гундорової [7], в монографіях В.Агеєвої [2] та В.Мельника [15], у дисертаційному дослідженні І.Констанкевич [12]).

На жаль, як в Україні, так і в діаспорі, склалася подиву гідна у своїй одностайності традиція – розглядати М.Хвильового лише кризь

призму політики. Зрозуміло, що Хвильового важко розглядати поза політикою, враховуючи, який резонанс мали його памфлети (від “Сатани в бочці...” починаючи і аж до статей періоду ПРОЛІТФРОНТу), а також і художні твори (“Я (Романтика)”, “Вальдшнепи”), і який вплив мала ця особистість на своїх сучасників. Але все-таки пора поглянути на цього письменника неупередженим, об’єктивним поглядом, досліджуючи власне художню творчість митця, без чийх сміливих експериментів у галузі форми важко навіть уявити українську художню прозу першої половини ХХ століття. Ю.Шерех справедливо зазначив з цього приводу ще в 1953 році: “Про політика Хвильового написано стоси паперу. Вартісного – мало. Про письменника Хвильового за двадцять років після його смерті не написано фактично нічого” [25, с. 166].

М.Хвильовий не був власне політиком, але, як справжній син свого народу, не міг лишатися осторонь тривожних процесів, які відбувалися в українському суспільстві, починаючи з 1925 року. Але сьогодні його політична діяльність ні в якому разі не повинна затуляти від нас великого митця, реформатора української новітньої прози.

Отже, і сьогодні, говорячи про Миколу Хвильового та модернізм української прози 20-х років, доводиться починати зі з’ясування загальних рис та тенденцій української прози цього періоду. Без сумніву, модернізм в українській літературі ХХ століття є однією з найважливіших проблем сучасного українського літературознавства. Всебічне ретельне вивчення цієї проблеми дозволить зняти серйозні питання, зокрема про другорядність або відсталість української прози ХХ століття. Як слушно зауважив колись В.Мельник, існує деяка проблема із самою категорією, “що на сьогодні привела до ототожнення *модернізму* й *модерності*, що рівнозначне у відповідних параметрах *реалізму* й *реальності* – тобто змішування художнього явища з навколишньою буттєвістю” (виділення В.Мельника. – О.С.) [16, с.431]. Модерність відповідає поняттю сучасності. В цьому сенсі література завжди є модерною, такою, що шукає теми та ідеї, відповідні сучасному суспільству, в якому вона виникає. А модернізм має свої більш менш чітко означені межі у часі, так само як і ренесанс, бароко, романтизм, реалізм.

Модернізм, як у світовій літературі, так і в українській, є одним із закономірних етапів її розвитку. В українській літературі модернізм зароджується наприкінці ХІХ століття і стверджується як елемент загальноєвропейського літературного процесу з певними національними особливостями. До такої суто національної риси українського модернізму можна віднести його помітну соціальну заангажованість. Сьогодні це так само є прикметною рисою сучасного українського постмодернізму, на що справедливо указує зокрема Б.Рубчак [21].

Очевидно, український літературний модернізм треба розглядати, виходячи з іманентності розвитку літератури. Слід пам’ятати, що література бездержавної української нації концентрувала в собі і світогляд, і історію, і політику, і багато ще інших речей. І тут, як слушно зауважує Д.Наливайко, “слід брати до уваги, що на зламі ХІХ і ХХ ст. не просто відбулася зміна літературних напрямків, а розпочався глибокий переворот, за своїми масштабами й наслідками рівний переворотам на переході від античності до середньовіччя й від середньовіччя до Нового часу. Йдеться про кардинальну зміну естетичного світогляду, творення нових парадигм художнього мислення та нових форм і структур творчості” [18, с.44]. Дослідник справедливо застерігає від механічного переносу західних моделей літератури в наше літературознавство. Українська література завжди відзначалася особливою заангажованістю, митець, будучи плоть від плоті від опослідженого століттями народу, мусив в першу чергу бути оборонцем прав цього народу. Це з часом призвело до утилізації художньої літератури, до обмеження та консервації в темах та в художніх засобах. Лише швидка капіталізація імперської Росії в другій половині ХІХ століття призвела до появи великих міст і на теренах України, серед міського населення народилася нова українська інтелігенція, яка ставила перед українською літературою нові завдання, постановки нових тем та пошуків нових художніх засобів для їх розв’язання.

Український літературний модернізм існував у вигляді трьох хвиль. Перша хвиля зародилася на межі ХІХ–ХХ століть і розробляла нову концепцію людини під впливом ідеалістичної філософії А.Шопенгауера, Ф.Ніцше, А.Бергсона, З.Фройда. Саме в цей час в українській прозі з’являються такі стилістичні течії, як імпресіонізм, експресіонізм, символізм. Найяскравіші постаті раннього літературного модернізму в українській прозі – О.Кобилянська, В.Стефаник, М.Коцюбинський, М.Яцків, Г.Хоткевич, М.Черемшина, О.Плющ.

Перша хвиля модернізму (90-ті роки ХІХ – 10-ті роки ХХ ст.) перейшла у другу – 20-ті роки ХХ ст., коли на зміну раннім модерністам прийшло зовсім інше покоління, яке, продовжуючи головні засади своїх попередників, водночас йшло ще далі. Як зазначив В.Мельник, ця друга хвиля українського модернізму “виявилася помітно масштабнішою і ціліснішою. Це вже був потенціал не окремих яскравих особистостей, а цілого покоління...” [16, с. 34]. Подібну ж думку про модернізм другої хвилі висловив і Д.Наливайко: “Як на мій погляд, найбільш масштабний і серйозний прорив до модернізму мав в українській літературі кінець 10-20 рр., коли в ній набули значного розвитку авангардистські течії...” [18, с. 48].

Динамічний розвиток модернізму в 20-ті роки був насильницьки перерваний з початком 30-х років, коли усі письменники спочатку були

зібрані в єдиному літературному колгоспі, а невдовзі й знищені. Друга світова війна уможливила велику еміграцію творчої інтелігенції з України, саме ці письменники-емігранти в рамках Мистецького українського руху в Німеччині (МУР) складають третю хвилю українського літературного модернізму (1945–1948 рр.)

Наразі нас цікавить проза М.Хвильового та другої хвилі українського літературного модернізму (20-ті роки), яку С.Павличко називає “захраним” модернізмом. Ця дослідниця говорить лише про “неокреслений, ніким не названий модернізм інтелектуальних романістів 20-х років” [19, с. 20]. С.Павличко абсолютно виключає Миколу Хвильового з модерністського дискурсу 20-х років [19, с. 173]. Водночас дослідниця цілком слушно говорить, що всю літературу 20-х років треба читати, пам’ятаючи про її двозначність. Здається, авторка не відмовляє у цій двозначності й М.Хвильовому, але в той же час називає його чи не найбільшим апологетом антимодернізму того періоду. Це, справді, засвідчив сам письменник у офіційних заявах та у статтях. І це зрозуміло, якщо пам’ятати, що він був пролетарським письменником, а по-друге, надто сильним був тиск комуністичної партії на літературу вже з літа 1925 року, тому М.Хвильовий, прикриваючись вульгарно-соціологічними заявами, творив проте цілком модерністську прозу. Своєю художньою практикою він цілковито заперечував свої теоретичні висловлювання. Тому можна швидше погодитися з думкою В.Мельника, який вважає, що з 1924–25 рр. “М.Хвильовий, В.Підмогильний та М.Зеров безкомпромісно стали по один бік “барикад” [15, с. 147]. Саме Хвильовий одним з перших не лише помітив загрозу усій українській культурі у вигляді “червоної халтури”, але першим відкрито повстав проти профанації та політизації української літератури. Ще до початку літературної дискусії 1925–28 рр. М.Хвильовий у своїй новелі “Редактор Карк” (“Сині етюди”, 1923) так звертається до читача: “Я боюсь, що ви мою новелу не дочитаете до кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури”. Цілковито слушно зауважує дослідник І.Михайлин: “М.Хвильовий виступив не проти конкретного “енка”, а проти засад естетики соцреалізму. Його погляди, наприклад, не сумісні з концепцією статті “Партійна організація і партійна література” В.І.Леніна, де вождь російських більшовиків виголосив: “Геть літераторів надлюдей!”, тобто талановитих митців, за якими лише з боку М.Хвильового визнавалося право художньої творчості” [17, с. 13–14].

І саме М.Хвильовий вивів з “ГАРТу” найталановитіших письменників, утворивши в кінці 1925 року нову літературну організацію – ВАПЛІТЕ (Вільну академію пролетарської літератури), яка мала протистояти войовничому невігласові, який лише нещодавно здолав абетку та письмо і думав, що “справжня художня література це та, що на паркані” [22, с. 462].

В означенні модернізму 20-х років дослідник Г.Грабович пропонує шукати такий спільний знаменник як художнє новаторство [5, с. 582]. Саме тотальна спрямованість на новаторство в області форми в українській прозі 20-х років свідчить про цілісний та цілком повноцінний модерністський дискурс. Ця література стверджувалася через свою самодостатність. Про новаторство в формі творів М.Хвильового писали ще численні його сучасники – О.Білецький [3], М.Чирков [24], М.Доленго [10] та ін.

Новаторська форма творів М.Хвильового оформлює новий зміст, що в прозі письменника пов’язаний з новою концепцією людини і світу. Утвердження нового характеру відбувається через деструкцію, через знищення старого у власній душі. “Десакралізовані фрагменти, уламки здобувають нову святість у новій революційній моделі. Можна стверджувати, що цей принцип (революція – творення через руйнування) набуває в поезії М.Хвильового значення універсального” [13, с. 97–98].

Модерністський дискурс конструює нову комунікативність через процес створення нового читача і нової сугестивної комунікативності. З цього приводу Н.Шумило говорить: “На відміну від прихильників естетичних принципів XIX ст., модерністи або зовсім не зважали на реципієнта, або, програмуючи дієвість свого художнього слова, велику частку “роботи” перекладали на уяву читача” [26, с. 442]. Ця “робота” читача ускладнювалася ще й тим, що письменники мусили говорити між рядків, або взагалі говорити натяками. Виняткової ваги в творчості модерністів 20-х років і у Хвильового зокрема набуває алюзія. Алюзія є характерною ознакою як модерністської літератури взагалі, так і радянської української прози, що відчуває тиск з боку режиму. Варто лише пригадати смислове та художнє значення алюзії в новелах М.Хвильового “Редактор Карк” або “Я (Романтика)”.

Виразною алюзією є епіграф з П.Тичини до новели “Редактор Карк”. У ньому є звернення до Росії і емоційна констатація “сторозтерзаного Києва”. “Двістарозіп’ятий” ліричний герой з вірша Тичини указує на криваві події недалекої революційної дійсності. Лише короткий натяк на Г.Сковороду, якого вже й могила поросла бур’яном, викликає ланцюг асоціацій. Росія з її “північною упертістю” і “калузькими нетрями” протиставляється Україні. Легко в уяві виникає “московська сила – велика, велетенська, фатальна”. Коротко натякнувши на махновщину як на “трагедію інтелігенції Лівобережної України”, письменник пропонує читачеві підключити свої власні знання та враження від складних та кривавих, воїстину трагічних для України подій 1917–1920 рр.

Цікаві алюзії в новелі “Я (Романтика)”. Автор нарочито не указує місця, навіть країни, де відбуваються події, так само і з часом. В жор-



стокій останній битві зійшлися інсургенти та версальці. Називаючи саме такими іменами протидіючі сторони, письменник підкреслює жорстокість і перших і других. Так само і згадка про ніж гільйотини указує на безжалісність, якою характеризувались усі революції та реформації. Згадка про “новий синедріон” підказує, що цей суд є повністю несправедливим, таким же, як той, що судив Божого сина. Не маючи змоги говорити прямо, М.Хвильовий, використовуючи алюзії, значно посилив емоційність своїх творів, динаміку, експресивність, вплив на свідомість читача.

Модерністська проза 20-х років прагнула універсальності, виходу за межі історичної конкретики, до розімкнення часу й простору, до відтворення глибинного світу людської підсвідомості. Так, в новелі М.Хвильового “Я (Романтика)” створюється універсальна есхатологічна картина Світу, справжній апокаліпсис нашого часу, що виходить за межі драми однієї людини, однієї родини, і, навіть – за межі трагедії однієї нації. Так в творах Хвильового відбувалося “подолання однозначного й одновимірного читання образів, що практикувалося міметичними художніми системами ХІХ ст.” [18, с. 46].

Це подолання одновимірності відбилося і на створенні складного синкретичного стилю прози М.Хвильового. Письменник витворює надзвичайно складне стильове поєднання з елементів імпресіонізму, неоромантизму, а часом – символізму і навіть сюрреалізму. Але домінують елементи імпресіоністичної поетики. На початку 20-х років найактивніше розвивається неоромантизм з широкою амплітудою героїки (А.Головка – М.Хвильовий – Ю.Яновський – Г.Косинка). Активно розвивається, або навіть панує в прозі 20-х років ліричний, імпресіоністичний стиль, що найвиразніше виявився у творчості А.Головка, М.Івченка, М.Хвильового, Г.Косинки.

Новелістика М.Хвильового 1921–1922 років виразно експресивна, неоромантична. Імпресіоністичні елементи посідають значне місце, але в творах цього періоду (“Редактор Карк”, “Бараки, що за містом”, “Солонський Яр”) домінують лірико-експресивні елементи. В таких творах часто з’являється сам М.Хвильовий і говорить “не на тему”, авторські відступи займають декілька розділів поспіль (як в новелі “Редактор Карк”). Автор говорить з читачем про перспективи української літератури, і стверджує, що прагне написати агітаційного листка. З експресивними елементами пов’язана також складна асоціативність цих творів, вільне поводження з часом і простором. Після 1923 року в новелістиці М.Хвильового посилюється значення поетики імпресіонізму. Такі твори, як “Пудель”, “Синій листопад”, “Заулок”, позначені домінуванням імпресіонізму.

Імпресіонізм в творчості М.Хвильового еволюціонує, він сполучається з елементами неоромантизму та експресіонізму, витворюючи

зовсім іншу якість. Це імпресіоністична проза із поглибленим психологізмом, емоційністю, динамікою. Цей новий стиль прози М.Хвильового можна назвати психологічним імпресіонізмом, наголошуючи на його синкретизмі.

Модерністська проза формувалася через усвідомлення кризи, тотального зламу всіх основ життя. В прозі 20-х років і М.Хвильового зокрема дивним образом поєднується оптимізм нового класу та відчуття гострого розчарування пореволюційною дійсністю. Сучасна дослідниця С.Павличко вбачає в прозі М.Хвильового лише нездоровий оптимізм та ледве чи не апологетику радянської системи, проте ще С.Єфремов помітив глибокий песимізм письменника: “Характерно, що мало не кожне його оповідання кінчається отаким смутним, повним безвісті й безнадії та невідомості акордом” [11, с. 675]. Справді, важко говорити про оптимізм письменника, прочитавши такі його твори, як “Редактор Карк”, “Я (Романтика)”, “На глухім шляху”, “Заулок”, “Синій листопад”, “Повість про Санаторійну зону”, “Бараки, що за містом”... Вся художня проза М.Хвильового позначена особливою мінорною тональністю, передчуттям близького апокаліпсису. Увесь світ опинився “на глухім шляху”, і виходу з цієї ситуації письменник не бачив. Не додавав оптимізму і тиск з боку тоталітарного режиму, що увесь час посилювався, і зрештою довів М.Хвильового до самогубства.

Соломія Павличко цілком слушно визначає кілька провідних компонентів, з яких складається дискурс модернізму: “Загальний дискурс модернізму включає ряд окремих дискурсів: європеїзму, або західництва (адже модернізм як інтелектуальна система завжди зорієнтований на Захід), сучасності (адже модерність співвідносить себе насамперед з часом), інтелектуалізму, антинародництва, індивідуалізму, фемінізму, зняття культурних табу, зокрема у сфері сексуальності, деканонізації, формалізму в критиці й інтересу до формальної сторони твору та ін.” [19, с. 22].

Якщо розглянути творчість М.Хвильового, то можна легко знайти всі ці дискурси в його доробку. Про європеїзм або західництво М.Хвильового багато говорилося ще у 20-ті роки, і це тоді ставилося йому на карб, про потребу орієнтації на “психологічну Європу” говорив у своїх памфлетах сам письменник. Це питання було одним з центральних у дискусії 1925–1928 рр., одним з найактивніших учасників якої був М.Хвильовий. Дискурс європеїзму у Хвильового водночас породжував і дискурс антинародництва, заперечуючи утилітарність та законсервованість української літератури. Імпресіоністична традиція прози М.Хвильового сягає творчості таких європейських письменників як брати Гонкури, Г.Мопассан, К.Гамсун, М.Пруст. Т.Пушкаренко недвозначно говорить про зв’язок прози Хвильового

з творчістю французького модерніста М.Пруста; майже ототожнюючи їх стильові манери (що, на нашу думку, дещо ризиковано), дослідниця стверджує, що “за імпресіоністичною манерою з’ясування сутнісних ознак своєї доби Пруст близький Хвильовому настільки, що новели, оповідання та повісті українського митця імпресіоністичної тональності об’єднані в окремих циклі, могли б мати назву, перефразовану з Пруста, – “У пошуках утрачених ілюзій” [20, с. 11].

Проте, європеїзм Хвильового чи не найбільше виявляється у прагненні змоделювати тип нової людини, - як у літературі, так і в житті. З цим пов’язана його теорія “романтики вітаїзму”. Йдеться про відкритий ним “фаустівський дух”, дух неспокою та вічного творчого пошуку, притаманний європейській людині. З відкриттям цього духу у творчості Хвильового завжди лишається місце для останньої надії; письменник моделював героїв, які були здатні творити себе самих та нове життя. “Хай живе дух неспокою!” – проголосив Хвильовий, дух, що був характерний ренесансовій європейській людині, що мала допитливий розум та могутню волю до життя. Саме цим духом хотів запалити письменник рідну Енківщину.

Щодо дискурсу сучасності, то сам стиль творів М.Хвильового був тісно пов’язаний із його добою. Сучасність вимагала нової концепції світу й людини. І Хвильовий цю концепцію дав, створивши тип “новітнього конкістадора”, перетворювача життя.

Інтелектуалізм – органічна риса прози М.Хвильового. Його складне, асоціативне, насичене алюзіями та ремінісценціями письмо вимагало підготовленого читача. Письменник за короткий час самотужки, завдяки наполегливій самоосвіті, освоїв не лише праці Леніна та Плеханова, але й грандіозну за обсягом українську, російську та європейську літературу. Він був знайомий з найголовнішими досягненнями тогочасної філософської, соціологічної, економічної думки. Широка ерудиція письменника помітна як у його статтях так і в художній творчості. Від своїх читачів крім “духу неспокою” постійно вимагав класичної європейської освіченості. Від перших своїх кроків в українській літературі М.Хвильовий намагався вирвати українського читача із “лабет просвітянської літератури” (назадницької, примітивної, за Хвильовим). М.Хвильовий став автором першого в українській прозі ангажованого роману (роману ідей) “Вальдшнепи”. Цей роман-полеміка став непересічною подією в літературно-громадському житті України другої половини 20-х років.

Індивідуалізм М.Хвильового полягає перш за все в новій неоромантичній концепції людини, яка є безкінечно самотньою. Таким індивідуалістом є редактор Карк з одноіменної новели. Таким є Анарх із “Повісті про Санаторійну зону”. Ці герої приречені на самотність, бо їх мрії про нове життя після героїчних революційних змагань розби-

ваються об “непереможного хама”. Такою є і Марія із “Синього листопаду”, Мар’яна з новели “Заулок” не знаходить себе у новому суспільстві, і вирішує піти з життя. Деякі герої прози Хвильового виступають як alter ego самого письменника, висловлюючи його думки про українське суспільство 20-х років.

Микола Хвильовий був досить помітним і в процесі зняття культурних табу. Це і міркування його героїв про Т.Шевченка (Д.Карамазов у романі “Вальдшнепи”), і його власні думки про І.Франка у памфлетах та листах до М.Зерова, і його послідовна нищівна критика “просвітянської літератури”, її нападництва, культурного епігонізму, рабської психології.

Щодо дискурсу фемінізму, зняття табу у сфері сексуальності, то С.Павличко чомусь доходить такого висновку: “Для Хвильового любов була передовсім сексом, тобто феноменом низької сфери буття” [19, с. 223]. Важко погодитися з цим категоричним твердженням. Поділяємо думку Інни Долженкової, яка говорить про “сексуальність” у прозі М.Хвильового так: “Звернімо, до речі, увагу, як обережно, з якою ніжністю, любов’ю і співчуттям пише про сексуальну трагедію палкої жіночої душі і прекрасного жіночого ж таки тіла Хвильовий...” [9, с. 104]. Додамо, що Хвильовий зі своєю пильною увагою до жіночої проблеми, зокрема і до “полового питання” (за термінологією 20-х років), виступає чи не найбільшим феміністом усієї української прози ХХ ст. У цьому легко пересвідчитись, звернувшись до текстів письменника. Жінка в прозі Хвильового далека від уявлень попередньої народницької традиції. Це вже не Шевченківська Катерина, це не героїні творів І.Нечуя-Левицького чи П.Мирного. Образ жінки суттєво еволюціонує у Хвильового навіть у порівнянні з ранніми модерністами – О.Кобилянською, М.Коцюбинським, В.Винниченком. Жінка в творах Хвильового – це сильна, вольова особистість, що в екстремальних умовах творить саму себе і впливає на навколишню дійсність, як товариш Жучок з новели “Кіт у чоботях”.

Образ Аглаї з роману “Вальдшнепи” виступає чи не найбільш емансипованим. Ця жінка належить до категорії надлюдей. Її не обходить думка міщанської громади, старі неписані закони, за якими жінка була лише додатком до чоловіка. Аглая – інша, вона здатна боротися не лише за своє особисте жіноче щастя, але й запалювати та вести за собою таких як Карамазов. Більшість жінок у прозі Хвильового напружено шукають себе, намагаються максимально реалізувати себе в громадському житті. Під час революції вони беруть активну участь у боротьбі, причому часто знаходяться на найбільш небезпечних ділянках цієї боротьби – на службі в чека. Саме жінку зробив М.Хвильовий своїм alter ego в романі “Вальдшнепи”. Саме їй довірив відстоювати свої власні ідеологічні позиції. Все це свідчить про те, що письменник надавав неабия-

кого значення жінці у своїй прозі, показавши її високі злети на крилах романтики і неймовірно болісні падіння серед сірих буднів.

Окремої уваги заслуговує мова М.Хвильового. По-перше, письменник зруйнував логічний синтаксис, замінивши його новим – емоційно-психологічним. Слова тепер уже не лише називають речі, але й максимально виражають їх сутність. Мова персонажів – уривчаста, нервова – виразно відбиває їх внутрішній світ. Мова героїв фіксує інтелектуальні, політичні, людські риси. Хвильовий часто вживає кальковану мову, сленг партійних чиновників, суржик міщанства та мову пролетарів. Це надзвичайно колоритна, емоційна суміш. Проза Хвильового часто алітерована, звукопис має велике значення для створення особливого настрою в творі (“Синій листопад” та ін.). Звук може виступати засобом характеристики як окремого персонажа, так і цілої суспільної верстви. Так, звук самовару виразно характеризує міщанство, підкреслюючи сталість їх ситого існування: “Увечері в тихому затишкві міщанського добробуту шипить самовар: – Ш-Ш, і зимою – Ш-Ш-Ш і восени – Ш-Ш-Ш”.

Модернізм в українській прозі, що зародився в творчості О.Кобилянської, М.Коцюбинського, В.Винниченка та ін., продовжує свої традиції в творчості прозаїків 20-х років – М.Хвильового, Ю.Яновського, Г.Косинки, А.Любченка, В.Підмогильного та ін. М.Хвильовий витворив оригінальний неповторний стиль, що склався на межі імпресіоністичної, експресіоністичної та неоромантичної стильових систем. Стильова домінанта змінюється не лише в різні періоди творчості, але й у різних творах, написаних майже водночас. Стиль новелістики М.Хвильового характеризується складним синкретизмом, примхливим звукописом, значним послабленням сюжету. Деструкції зазнає також мова творів Хвильового, зокрема синтаксис, який швидко еволюціонує від логічного центру – до емоційного. Хвильовий створив нову концепцію Світу і людини. З цією концепцією пов’язаний новий хронотоп. Час і простір найчастіше стиснуті до однієї кімнати та кількох годин, але завдяки численним алюзіям хронотоп творів Хвильового розгортається і зникає десь у далеких синіх далях. Так, у новелі “На глухій шляху” йде паралельне зіставлення сучасності та минулого. Безбарвна сучасність протиставляється бурхливим сторінкам далекої історії. В новелі “Редактор Карк” так само протиставляється героїчне минуле України сірим будням сучасності, міщанському побуту, чашкам, які хазяйка Карка зуміла зберегти серед бурхливих революційних подій.

Проза Миколи Хвильового була помітним кроком українського літературного модернізму вперед в освоєнні нової тематики, проблематики та художніх засобів. В центрі прози Хвильового стоїть ренесансна людина, що пізнала радість бунту проти старого та

запліднилася фаустівським духом вічного пошуку. Людина в творах Хвильового стає мірою усіх цінностей, призмою, крізь яку письменник пізнає світ і людину у світі.

Небачений до того ренесанс в українській літературі 20-х років був брутально зупинений тоталітарною більшовицькою системою уже в кінці 20-х. Вульгарно-соціологічна критика утверджувала єдино можливий напрямок – соціалістичний реалізм. Обнадійливі парости модернізму були знищені. Твори письменників-модерністів ретельно вилучалися з хрестоматій та бібліотек, на десятиліття зникала навіть пам’ять про них. Так було і з прозою М.Хвильового, який був зацькований і покінчив життя самогубством. І цей його останній крок так само був гостро засуджений, а ім’я яскравого реформатора української новітньої прози аж до кінця 1980-х років зникло з історії української культури.

Нині Хвильовий повертається. Глибоке осмислення його творчої спадщини попереду, як і ґрунтовне дослідження модернізму в українській прозі 20-х років. Лише осягнувши це грандіозне художнє явище, можна зрозуміти логіку розвитку української новітньої літератури – від перших пореволюційних років – до нашого сьогодення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Агєєва В. “Зайві люди” у прозі М.Хвильового // Слово і час. – 1990. – № 10. – С. 3-9; Автор і герой у структурі новели М.Хвильового // Слово і час. – 1993. – № 12. – С. 16–21; Мотиви й варіації // Слово і час. – 1996. – № 3. – С. 32–40.
2. Агєєва В. Українська імпресіоністична проза. – К.: Наукова думка, 1994. – 160 с.
3. Білецький О. В шуканнях нової повістярської форми // Білецький О. Літературно-критичні статті. – К.: Дніпро, 1990. – С. 8–17.
4. Вечірко О. Правда про замкнений простір (М.Хвильовий та Б.Пільняк) // Слово і час. – 1992. – № 12. – С. 33–36.
5. Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму // Грабович Г. До історії української літератури. – К.: Основи, 1997. – С. 571–585.
6. Гриценко О. Логіка бунту проти логіки // Вітчизна. – 1991. – № 7. – С. 152–157.
7. Гундорова Т. Руйнування романтичної метафізики // Слово і час. – 1993. – № 11. – С. 22–29.
8. Гундорова Т. Дискурсія раннього українського модернізму. – Л.: Літопис, 1997. – 300 с.
9. Долженкова І. “Марія на гранях віків”, або філологічні дослідження з українського сексу // Сучасність. – 1997. – № 2. – С. 94–104.

10. *Доленго М.* Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі // Критичні етюди. – Х., 1925. – С. 37–45.

11. *Єфремов С.* Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.

12. *Констанкевич І.* Проза Миколи Хвильового (еволюція характеру героя): Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. – К., 1998. – 16 с.

13. *Констанкевич І.* Від деструкції – до “конструювання великих систем” (Художня еволюція героя М.Хвильового) // Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наук. праць. – Вип.3 / Редкол.: М.Конончук (відп. ред.) та ін. – К.: Твім інтер, 1997. – С. 94–104.

14. *Кузнецов Ю.* Імпресіонізм в українській прозі кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К.: Зодіак-Еко, 1995. – 304 с.

15. *Мельник В.* Суворий аналітик доби: Валер’ян Підмогильний в ідейно-естетичному контексті української прози першої половини ХХ ст. – К., 1994. – 320 с.

16. *Мельник В.* Модернізм української прози: генеза, розвиток, історичне значення // Літературознавство: Матеріали ІІІ Конгресу Міжнародної асоціації україністів (Харків, 26–29 серпня 1996 р.). – К., 1996. – С. 430–439.

17. *Михайлин І.* Гамартія Миколи Хвильового. – Х.: Лінотип, 1993. – 40 с.

18. *Наливайко Д.* Про співвідношення “Декадансу”, “Модернізму”, “Авангарду” // Слово і час. – 1997. – № 11–12. – С. 44–48.

19. *Павличко С.* Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь. – 1997. – 360 с.

20. *Пушкаренко Т.* Перцепція французького роману в українській літературі // Слово і час. – 1998. – № 8. – С. 9–12.

21. *Рубчак Б.* “ХХІ сторіччя прийшло разом із постмодерністами”, або про літературу, право вибору, дух імпровізації, міт України і не тільки про це // Літературна Україна. – 1997. – 21 серпня.

22. *Хвильовий М.* Твори: У 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2. – 925 с.

23. *Хоменко Г.* Микола Хвильовий: У пошуках інтелектуального безсмертя // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. – Х.: Око, 1994. – Т. 3. – С. 83–99.

24. *Чирков М.* Микола Хвильовий у його прозі // Життя й революція. – 1925. – № 9. – С. 38–44; № 10. – С. 38–44.

25. *Шерех Ю.* Хвильовий без політики // Березіль. – 1991. – № 9. – С. 166–174.

26. *Шумило Н.* Модернізм в художній інтерпретації традиціоналістів // Літературознавство: Матеріали ІІІ Конгресу Міжнародної асоціації українознавців (Харків, 26–29 серпня 1996 р.). – К., 1996. – С. 440–448.

## ХРЕСТОМАТІЙНИЙ

## ДОДАТОК

Юрій МЕЖЕНКО

## ТВОРЧІСТЬ М. ХВИЛЬОВОГО

### I.

Недавно ще серед різних теоретиків мистецтва, та й серед самих майстрів різних фахів панувала думка про відірваність творця від життя.

Власне не відірваність, а відмежованість.

Поет і життя. Це дві стихії, що постійно борються.

Одна стихія буяє й шумує, а друга здалеку спостерігає і перетворює.

Доба романтично-символістична викохувала тип поета з довгим волоссям, з замріяними очима, з зором, піднесеним до небес, поета, що ніколи не бачив землі та всього земного.

Ідеал поета не говорити, а співати.

Теми? Тільки не сучасність!

Минуле? Чудесно; але майбутнє ще краще. І яке майбутнє. Не утопія, а химера.

Ах, як всі модернізовані панночки кохались в тих безтілесних химерах.

Поет – то посланець богів. Він відкриває найтаємніші, найглибші, найтемніші, найстрашніші, найпідсвідоміші зломи душі: він не знає землі, бо на ній забагато матерії.

І цей тип довговолосого містика запанував в передреволюційній літературі, полонив передреволюційну поезію.

Це був час реакції? Ні, не реакції, лише безгрунтового сентименталізму та творчого занепаду.

Шукали бога, потребували молитвами висловлювати свої переживання, а самих переживань не було.

Індивідуум зубожив, не мав сили виплутатись з-під гніту загальноухваленої естетики; брак вражінь (бо життя ж не мусило впливати), а в самому собі виснажений поет теми не знаходив.

Співав про зорі, про кохання,

І про безмежний простір хвиль.

Але життя зламало, перемогло!

Воно одрізало довге волосся, виняло з гаплички хризантему (хоч справді футуристи ще раніш замінили хризантему цибулею або морквою, але це лише формальна заміна, а не революція в самій істоті явища), воно примусило покинути співи і перейти до розмови, зпустило до землі, хоч і залишило їх замріяними.

Поет зараз ходить не шкутильгаючи по нерівних пішоходах, а обминає калюжи (зрозумів суть матерії) і вже не декламує потойбічним голосом:

«Печаль і ніжність,

Печаль і ніжність», а закричав про порепану землю, про гниле стерво, взагалі пішов вчитись у Верхарна.

Таку революцію проробив старий поет.

Новий поет, що прийшов не знаючи тих всіх смаків та традицій, з'явився ще іншим, ще ближчим до життя, цілковитим витвором революції.

Він родився від батька пролетаря та матері революції, і від батька дістав тверезий розум, матеріалістичний світогляд і незрушиму волю, а від матері патос і горіння, величний розмах думок-змагань і нечувану по сміливості й красі мету земного життя.

Цей новий поет не теоретична постать, не риторична фігура, а реальна людина.

Один з тих поетів є Микола Хвильовий.

Поет і новеліст. Подвійний, ріжний, але єдиний в своїй творчій логіці, неподільний і математично-послідовний.

### II.

Хвильовий прийняв світ таким, як це показали п'ять його змислів. Зір, чуття, смак, нюх, дотик.

Є ще шосте — емоціональність. Але це у нього так. Від старих традицій. Емоціональність у нього входить, а самостійно виступає рідко. Це у нього атрофується. Як поет він ще не цілком позбавився, хоч дозволяє своїй емоції мало. Свідомо мабуть.

Але емоція ще панує тоді, коли він буває забуває тримати її в шорах.

Він боїться тої емоції. Не хоче дати їй панувати.

Чиста емоція — це шлях до чистої поезії, шлях до безпредметовності. Стережись, революційний поете.

«За обрієм зіма» (стор. 19).

.....

Це скидається на символізм.

Це власне зразок нової перемоги, це трапляється рідко. Частіш — боротьба.

Емоція повстає проти річей: вони мають намір покрити її.

Зовсім усунути

Ліквідувати.

Ця боротьба, в якій Хвильовий бере бік речей, але умовно, остільки, оскільки є чинником Хвильового поета.

Вона тема головна, тло і творча сила.

Перший відривок «Досвітніх симфоній».  
Це ж поема. Це не моментальний хвильовий настрої.  
Відчуєте цю силу, що керує його асоціаціями.

«Ах, я не зрівняю пахощі своєї блюзи, —  
ані з поглядом синім коханки,  
ані з смаком першого вистріла,  
ані мукою в тих журавлях.  
Моя блюза пахне —  
вугіллям.»

Це все влада речей і без перерви...

«до гавані летіла хвиля  
– віялом і там розбилась  
і потонула над морем.  
Коли це було?  
– Ат!  
То — пахне моя блюза —  
вугіллям.»

Хіба це не замах емоції на предметовість? Хіба це не повстання  
проти логіки?

Тут він встиг швидко вгамувати свою емоцію.  
Буває що вона перемагає на довше. Взагалі ж речі сильніш.  
Аякс... Аякс... (IV част. Досв. симф., стор. 8).  
Шукання творчої сили стає темою.  
«Клавіатурге розум, почуття  
і волю.

Клавіатурге.  
Шукайте метрополію свідомого життя.»

Хвильовий культивує цю свідомість і досягає в цьому великого  
успіху.

Те, до чого він закликає — звичайно інтелектом — те він творить  
сам і творить прекрасно.

Отже зумів знайти свій шлях, зумів направити свої творчі сили зви-  
чайно емоціональні — по накресленому шляху.

Хвильовий знає молитву і любить молитись.

«А сьогодні ваше ізмарагдове слово — на чорта?

На чорта, коли немає молитви?

Молимося тобі, невідомість минулого, сучасного і майбутнього.

Молимося мудрості і віку і секунди.

Молимося тому, чого не знаємо,

Бо наша молитва — жага все — всепознання.»

Вважайте, чому він молиться! Тій самій свідомості, тому, що має  
дати йому владу, бо:

«ми хочемо — без межі  
д'ех без межі!»

І очевидно не випадково поет раз-у-раз починав молитись.  
Молиться на стор. 11 (цитата, що я допіру навів).

Далі: Люблю у полі на могилі співати в вечорах  
і прислухатись і молитись (стор. 18).

І ще раз: Отче наш електричної системи віку (стор 47–48).

І тут навіть форму молитви заховано.

Це в літературному розумінні молитви, а скільки разів він на про-  
тязі 2-х своїх невеличких збірників молитовно звертається до синьої  
блюзи, до засмаженого лица, до гудків, до димарів, словом, до всього  
що творило революцію, що прийшло на зміну старому, що тоді, під час  
писання поетом своїх творів, складало центр життя нашого.

І молиться він як революціонер, не з похиленою головою, не проха-  
ючи милости, а повним голосом, твердо висловлюючи свою волю.

Молитва захоплення, екстазу, що навіяла сила. А сила ця завжди  
свідомість.

Електричний вік — це майбутня сила мудрости, це найвище досяг-  
нення людського інтелекту.

.....

Революція висунула на авансцену життя нових кумирів:  
працю

свідомість

технику.

І ці три дали натхнення Хвильовому.

Революційність Хвильового не в тому, що він закликає до рево-  
люційних вчинків, не в тому, що він пише бойові агитки. Цього у  
нього нема. Плакат і прокламація то не його стиль. Згадайте: про-  
кламації в «Поемі моєї сестри» у нього перетворились у своєрідні  
молитви.

Революційність він відчув як прихід нового світогляду, як прихід  
нового бога — людської сили.

Я не знаю, чи треба наводити цитати, коли цим просякнута кожне  
слово його поезії.

І характерно для поета доби військового комунізму: у нього нема  
живого життя.

Чому? Бо тоді життя, яко певного укладу, ще не було. Руйнували-  
ся старі будівлі і складалися плани нових, але ще не починали будова-  
ти, тільки підготовлювали проекти і плани.

Ті плани, весь їх розмах дав Хвильовий.

Він захоплювався майбутнім і сучасним і ламав, ламав старе.

Вважаю, що сама революційна під поглядом протесту та ламання  
то «Поема моєї сестри».

І от я в Хвильовому поеті вбачаю ще надзвичайно цінну рису.

Уміння заговорити так, щоб промовляло до серця, а не було лише на інстинкт.

Таким був Чумак, таким був Григорук. Революція одбувалась не лише на площах та на вулицях. В кабінетах мислителів та в кімнатах мрійників також був *сен* і мешканці тих кабінетів і кімнат (ті, що прийняли, а не ті, що повтікали) інакше пережили і відчули.

Революція та інтимність — це може бути ще окремою темою і цікавою.

Хвильовий умів бути інтимним.

«Досвітні симфонії» — поема, а не книжка, взірць інтимності.

Кажуть, власне казали, зараз трохи підзамовкли, що цінне для революції те, що властиво масі, колективу, в цілому і лише цінно — решта буржуазна індивідуалістичність.

Революція у творчих виявленнях довела помилковість такого крайнього твердження, але це доведено зараз, а тоді, коли писав Хвильовий ще не для всіх було ясним.

Хвильовий виявив свою індивідуальну психіку, знайшов слова і образи для того, щоб зворушити індивідуальності інші. Він тонко, не яко юрба («Поема моєї сестри» — то юрба), а яко тонко розвинений індивід творив.

«Ах як мертво».

«Моя золота береза».

«За обрієм зима» «Смуток» «Тіні» і майже вся «Молодість».

Гадаєте що це контр-революція? Тоді мабуть де кому і могло так здаватись. Я гадаю що це революція в індивіді і певен в тому, що це не менш цінно ніж революція на фабриці, на майдані, в юрбі.

Цікаво проаналізувати метод думання поета Хвильового.

Чистий імпресіонізм.

Сила образа не в викінченості, а в гострій заточеності асоціації. Свій образ поет не пояснює, лише подає в стислому вислові, характерними знаками його будуть:

Крапка — відрубаність, ляпідарність. Три крапки — незакінченість, недоговореність.

І три крапки він так любить, що часто ставить їх перед реченням — щоб ще більш підкреслити, відокремити, бо поетична логика будується не побутовим синтаксисом.

Він починає трьома крапками, щоб підкреслити, що початок не ухоплено, що він зайвий.

В книжці «Досвітні симфонії» тільки 7 коротеньких віршів, де нема трьох крапок. А є такі вірші де на 15 рядків 5 крапок, 4 знака закликів і раз три крапки перед реченням і тільки одна кома і один раз дві крапки.

Проте на цей раз я не хочу заглиблюватись в цифри, хоч статистика у Хвильового може дати цікаві висновки.

Можна було б сказати, що більш цікавить його: річ чи властивість, тобто предмет чи епітет, і цифри підтвердили б думку мою про прикметність Хвильового.

Можна було б довести точними цифрами, — що у нього мало руху, а лише статичні образи і що вражіння рухливості і динаміки ми дістаємо лише через синтаксичний прийом.

Але це справа монографії, а не короткої статті та ще й, здається, першої, яка має охопити творчість зі всіх боків.

Цікава ще одна риса поета Хвильового: він не любить слова, він в слові не шукає милозвучности, рідко зустрінете такий рядок як: Але вагу я цю носив як сурма срібноструйну пісню.

Частіш: І ти і я

«Чого ж ти ніч не сплянтувала брови».

«Інтимно так колись приплива і відплива».

«В криці пророкую про останню ніч».

«Але й проміння цвіт не намантачить рала».

У нього нема какофонії, але рідко дзвінки та ясні згуки. І це не за браком слуха. Просто не вважає за потрібне.

Не любить він слова як окремий образ. Він образи свої вимальовує не одним словом, те що можливо дати стилю, а розбавляє, «журба, турботи і сум і смуток вклоняюсь вам!».

Часто повторює рядки, іноді навіть цілковито не змінюючи порядку слів, або змінюючи не значно.

«То в композиціях зелених росте мій дух — гармонія істоти.

...В зелених композиціях сьогодні ріс. Це все те, що шкодить імпресіоністичности вислову».

Але може в цьому криється дух тої доби — поетом якої був Хвильовий? Може тут треба шукати гармонії в дисонансах? Гадаю що ні, бо гармонійність у Хвильового величезна. Він і слово це любить. Гармонія. У нього всесвіт гармонійний, людський дух гармонія, людина то найвища гармонія і не просто людина, а революційна.

Природа не є протиставленням людині, це лише матеріал для гармонійного акорду досвітньої симфонії.

Кінчаю про Хвильового поета.

Його зараз читати цікаво, але тяжко.

Чому? Тому що вся психологія його творчости в минулому в недавньому, але в віджитому.

Це для нас ремінісценції, згадки про час високого горіння і творчої руїни.

Я не хочу залазити в душу Хвильовому живому, але скажу з певністю, що він би зараз не написав «Поєми моєї сестри». Просто тому, що життя ту сестру з агітаторки і автора натхненних прокламацій,

які можуть зрушити з місця юрбу, — зробило рядовою робітницею жінвідділа або (може і таке) вихователькою в дитячому будинку.

А Хвильовий живе сьогодні. Прекрасне, гаряче вчора, за яке він рад був віддати життя, вже одгоріло, прийшли будні, натхнення заміняється працею, упертою, буденною і тяжкою.

Ще трохи назад.

Він почав свої Симфонії.

«Аз єсьм робітник» і далі. Да не будуть тобі бозі друзі — тільки моє засмажене обличчя, а потім ще раз в іншому віршові продовжив:

«По діамантовій росі

Йде чоловік».

Він, цей чоловік, був героєм його поезії.

Людина-революціонер.

«Син чоловічий у стихії»

той, що «і сниться йому море

Але він все поборе

Але він все поборе».

### III.

Хвильовий новеліст уже далеко не той, що Хвильовий поет.

Інша психологія, інший підход до світу.

Поет-лірик (а Хвильовий був лірик) ніколи не аналізує і не критикує, а тим більш революційний лірик — той ледве встигає поділитись вражінням, думками.

Немає ані часу, ані потреби.

Переживання остільки інтенсивні остільки багаті, що їх можна і треба подавати так, як вони є.

Критикують нехай тоді, коли є час і психологічна змога.

Отже такий час прийшов.

Гарячі, хапливі бойові часи минулися і темп життя став повільнішим.

З вираження революції та з поеми повстань вже витворились нові форми, мабуть ще не зовсім усталені, але все ж таки ясно окреслені і, навіть, з претензіями на певну традицію.

Вже не летимо як куля, навіть не біжимо, а твердо, хоч і швидко ступаємо повною ногою.

Вже не галасуємо, не б'ємо на гвалт — а солідно і авторитетно говоримо.

І замість інстинктових рухів, вчинків, закликів з'явилась нова свідомість.

Чи то та сама свідомість, яку оспівував, якій молився поет Хвильовий?

Чи прийшла та сама людина, що йшла по діамантовій росі?

Чи це традиція засмаженого обличчя і синьої блюзи?

Чи це й є ті самі нові форми нового, до яких закликала сестра поета?

Питання природні і своєчасні, на них відповідь буде, але це згодом, пізніше. Зараз треба розглянути проаналізувати і критично переверити. Цього вимагає сьогоднішній день.

Це ж так ясно «Поема повстання моєї сестри» вже скінчена.

Сестра зараз працює в жінвідділі, а той робітник, що натхненно прорік:

«Аз єсьм робітник»

і запевняв:

... Я не зрівняю пахоши своєї блюзи —

— ані з поглядом синім коханки

— ані з другим

ані з третім

бо моя блюза пахне вугіллям.

— він зараз ходить в непоганому френчику і працює в повіт парткомі.

Прийшов час, коли можна розглядати і дивитись.

.....

Поет міняє меч на рало. Він вже не патетичний, а спокійно-лагідний.

Бард, співець високих образів, пірнув у побут, бо той побут оточив його.

Перемогли речі, емоція подолала. Перемогла цілковита свідомість, критичний аналіз, навіть, більше від того — скепсис.

Такий Хвильовий автор «Синіх етюдів», Хвильовий новеліст (не казатиму прозаїк бо поетом він лишається і в своїх бездоганно прекрасних новелях).

Теми всіх його новель — побут (я не рахую двох останніх, бо це не новелі, а чистісінькі собі вірші, і, я гадаю, вони випадково увійшли до збірки, їм треба було б бути в «Молодості»). Побут, створений революцією.

Хочу підкреслити одну рису.

По творах Хвильового можна писати розвідку про еволюцію революційної психики.

Він як ретельний і уважний хронікер занотує щодня всі психологічні риси життя. Збирає і збирає, складає і складає і тонко розділяє.

Відю від Же або від Валентини, бо йому ж треба знайти відповідь на те запитання, що я зазначив раніш.

Де-що його захопить так, що він забуде об'єктивність препаратора та дослідувача і складає чудесну поему про «Кота у чоботях», по-



ему, над якою можуть плакати зворушливі і яка може окрилювати тих, що почали стомлюватись.

А здебільшого Хвильовий об'єктивний. «Життя», «Кімната № 2», «Бараки, що за містом», «Редактор Карк». Ідеально об'єктивні етюди.

– А як він добре назвав «етюди». Це засіб, на якому вчать, ще невеличкі технічні моменти, що мають бути підготовленням до великої роботи *вивчання*.

Хвильовий поет відчув революцію ззовні він обхопив її світогляд в цілому, і поетичною силою дав їй загальні форми, ідеї, вказав шлях, яким вона простувала. Революція в цілому.

Хвильовий новеліст з ланцетом надрізає і відкриває покришку, що дає форми, а закриває таємний механізм машини. Він залазить в саму глибину. Підглядає у вікно, підслухує під дверима у життя, — все це для поповнення свого знання, не з простої цікавості.

Не випадково він спинається на тих моментах, що в житті звикли звати негативними.

Він бачить як намул міщанства намагається покрити протестанську психику і мабуть йому це болить, але він не осуджує, бо він лише обсерватор.

Я гадаю, що згодом він скаже своє слово, оцінить і закваліфікує.

А зараз йому так подобається натрапить на якийсь такий випадок, де не доберешся правди (згадайте Валентину з комуни, Вівдю з Кімнати № 2, «Колонії, вілли», весь побут), де оцінка дуже легко може стати протестом проти вчинків, або проти психології, що на них спинається, довго і вдумливо шукає межі між міщанством і бунтарством.

Інтересна і цінна психика. Всі ті прояви зв'язаних (я не кажу буржуазних, бо це надто мало зараз говорить) традицій, які він спостерігає в «Колоніях і віллах» і в «Свині» його не обурюють, він як мудрець знає їм ціну, але тим часом помовчує. Але часто він уже не молиться. Пройшов час молитви.

Про Хвильового новеліста не можна говорити стільки і так як про Хвильового поета. Поет закінчився, він вже в історії, в минулому, його легше розглядати, легше зрозуміти.

Новеліст — наш сучасник, ще не закінчений, ще в перехідній формі, бо для мене нема сумніву, що він перейде до якоїсь іншої літературної форми, ніж ескізи-новелі. Працюватиме над великим полотном.

Отже, оскільки цей момент ще не закінчився, маємо зачекати з присудом.

Тепер трошки що до форми.

Теж саме що і в віршах. Тільки важливе поповнення. Малює природу спокійно, плавно, рівними закругленими реченнями, переважають суб'єктивні епітети. Це, зрозуміло, сама тема вимагає цього.

Місця писань безумовно увійдуть в хрестоматію, як зразок тонкої звязанности наших найдрібніших думок з оточенням, з підсонням, з природою. Певен в тому, що він не випадково вимальовував моменти з природи в «Житті», в «Шляхетному гнізді», це не доповнення, а пояснення до психології персонажів.

Ще одне і останнє.

Чому етюди сині, а не червоні і зелені?

Запитаю:

а чому «Синій листопад»?

Чому «Погляди сині коханки»?

Чому «На серці синій смак»?

Чому «Паланка димарів убранням синім кладе на простір весь похмурою печать» (Д. С. ст. 34).

Чому «Синій пароплав» в «Поємі моєї сестри»?

Чому «Синьоокі сни»?

Чому «Вечір синій» (Мол. ст. 13).

Чому «В очах перстніє синьо» (Мол. ст. 17)?

Чому «Синя ніч» (Синій листопад).

Чому «Світова вічна поезія — синя» (Син. лист. ст. 103)?

Чому «Зі сходу надходить синя гроза»? (Чум. ком. стр. 119).

І ще, і ще, і ще?

Відповідаю:

Тому що

«Уловись синеблюзе лице

У мою журавиную вершу».

1–12 Січень 1923 г.

Сергій ПИЛИПЕНКО

## ПО БУР'ЯНАХ РЕВОЛЮЦІЇ

(Про Хвильового-новеліста).

*Революція творить новий побут, і треба писати революційний побут. Єсть це пролетарська поезія. В українській літературі вона утворює добу, а може епоху. Відчуйте змагання мого класу! Мій клас — пролетаріат — по крові в бур'янах і на шляхах боротьби за волю, рівність і братерство.*

**М. Хвильовий. Сині етюди: «Редактор Карк» стор. 32.**

*Ходить «кіт у чоботях» по бур'янах революції, носить соняшину вагу, щоб висушити болото, а яке — ви знаєте.*

*«Сині етюди», стор. 61.*

«Характерний продукт якраз оцього найновішого часу нашої історії, її раптових переходів, бунтовливого настрою та шукання нових шляхів у житті і письменстві з переоцінюванням старих вартостей... Росклад і руйнування старого життя, соціально-громадські контрасти, народження і формування нових сил пролетаріату, що сміливо йшов на боротьбу за нові революційні лозунги, — ось який зміст перших творів цього надзвичайно сильного реаліста... Стихійно дужий талант з надзвичайно великою здатністю до спостереження, він, мов губка воду, вбирає в себе типові факти й події розбурханого життя і творить з них широкі образи громадського руху й характерні постаті його діячів... Майстер зібрати в одну цілу картину сотні дрібнесеньких, буденних дрібниць, які безліч разів кожен бачив кругом себе й так до них призвичаївся, що вже на їх і не зважає».

Це — не ми про Хвильового. Це — Єфремов про Винниченка. (Історія укр. письм., стор. 427). Але можемо й ми про Хвильового. Тільки, як стверджує проф. Білецький в останній (1923 рік) книжці «Шляхів мистецтва»: «до Хвильового од Винниченка путь ще чималенька». Білецький — про форму, а ми й про зміст, про всього митця в цілому. І битися будемо, коли тов. В. Коряк у маленьких характеристиках «Шість і Шість» у бібліотечці «Гарта» пише: «хімерний характерник, залюблений у слово, у форму, мрійник. Як Дон-Квізано, читаний у лицарських романах, так оцей — у сучасних формалістах, серапіонцях, пільняках, опоязах, практикуючий їхні теорії, занурений у різні вплиології і все шукаючий свого творчого «Я».

Навіщо це — наперед? Чому не про бур'яни революції, не про синій листопад? чому ніби-то він «росклавіатуривав себе і опинився врешті перед обличчям неоспіваного пролетаріату, хоч душа пролетарська, а сила творча, велика», (все — Корякове)?

Хіба не відчули, як бореться за змагання свого класу, що виріс у бур'янах революції, що плутається в цих бур'янах, у голубому димі, у синіх хмарах листопаду післяжовтневого, що, мов глієм, облип примазами, невірами, брудом і гнилотою — а все ж уперто бубонить в «Синьому Листопаді» (стор. 97) — «ми не раби», а політкомка Марія, що її мають солоні вітри занести за Каспій, мусить визнати: «це найвище таїнство»? Ще б пак — це з бур'янів! Це з соняшної ваги.

Але це для інтелігенції, заперечують. А коли їм: «відчуйте змагання мого класу» — це для кого?

І все синє. Чому синє? Запитує Меженко у тих же «Шляхах Мистецтва» (знов формалістика). А тому, каже, що синьоблузій. Наздогад, а виходить ніби й вірно. Бо синьоблузі не тільки йшли тисячами, коли була червінькова революція 17 р. (тоді йшов і редактор Карк — ось, дивись 26 стор.). Меженко перелічує: синій, синя, синє, і ми знайдемо: синій, синя, синє. Ось вам: Виїзжає міщанська погань з колоній і читач знає, що то — погань, бо книжку Бебеля «Женщина і соціалізм» хтось нарочито (це тьотя Бася думає) викинув з її кошика.

«Тоді гудів ліс, ішов листопад» (20). Який? Авжеж синій, бо тільки невгамовний Гіль співає своєї незмінної «Смело ми в бой пайдьом!..»

А редактора Карка питає Нюся. Вона хвалиться: «свідомістю моєї мами життя керує, а моєю ні» (отож і шкода! — це ми). Ну, так питає:

— Вам боляче? Скажіть правду!

Він:

— Не знаю, я дивлюсь вгору. — Там синьо і нічого не видно, а я щось знаю. Ніхто його не бачить, а я почуваю. Налетить вітер, розвіє його — я про дим — і нічого не буде. Загориться будинок і довго на всю вулицю йде дух. Тоді буває тоскно.

Нюся:

— Все так — все дим.

«Дим» — Тургенев. Коли про «Записки охотника» маємо цілу літературу, по кісточках Хвильового треба вівісектувати. Не задушїть «Синіх етюдів» горою критичних аналізів! Не задушать — напише ще. Бо губка. Бо тільки етюди.

І знов про дим. І в Тургенєва інтелігенти диму бояться. Дим навкруги.

А в Винниченка теж «Дим» і от що:

«І мовчки дивився Вперед, як тупо рухались ці люде в клітках своїх, як мляво бились їх думи об стіни цих кліток, безсило падаючи назад у задимлений мозок... А з диму того часами запалювались і гасли вогники одчаю, од яких тільки чаділо. І не бачив Вперед тих ниток вогневих,

що в'язали, вздimalи колись вогонь їх жарин, а були ці люде самотні, кожний сам по собі, кожний чужий до всіх.

І тупо, мляво рухались, кишіли, як черви, ці люде, в яких замість серця були колись у грудях червоні болючі жарини».

Отож недурно про Винниченка. Тільки в нього немає коммольців. А вони в Хвильового не боягузи:

– Мар'яна вбитися хоче, бо все дим, як у Нюсі, знає, «що воскресне всесвітнє велике слово — чека», але не знає, що робити в синьому листопаді. —

«Мар'яна вийшла на ганок. Дошч прибив жовті листя (було б черв'яків С. П.) і вони лежали холодні, мертві. Через вулицю блимав огонь і млявим світлом освіщав пустельний заулок. Високо текли потоки сумних хмар.

Зі стріхи одноманітно падала капля на камінь. — Йшла глибока сіра осінь по сірих заулках республіки.

Коли Мар'яна виходила за ворота, з коммольської кімнати вискочив натовп юнаків і з криком і реготом кинувся у туман».

Д'ех! Вони не скажуть, як Вівдя у «Кімнаті ч.2»: «Чого мені сіро?» Це для неї, і для Мар'яни, ще й Юркові, Христі, Марії, редакторові Каркові, Гамбарському, Максові, Нюсі — їм усім сіро. Усім — дим.

І у В. Підмогильного у закордонній «Новій Україні» (січень — лютий 1923 р.) теж редактор і теж дим — від революційного згарища. Все, мовляв, пройшло.

А коммольцям не сіре, а сине. І «Чумаківська Комуна» не боїться синьої грози (119), хоч не всі з неї помічають її. А проте існує серед гоголівського Миргорода, мов той монастир. І от (111):

«Все йде, все минає і відходить, не вертається, а обиватель знову намагається випірнути в бакалейний сон старосвітського галантерейного життя.

Але сон неспокійний буде, сон тривожний буде: чує обиватель — блукає містом хтось невідомий, хтось арештанський.»

І не знає, що то коммольці в туманах весело регочуться і Чумаківська Комуна іде в снігову даль, а монастир — справжній монастир з черницями, на горі, що над міщанським болотом — той монастир одступає все далі й далі.

Да. Марія і Вівдя дивляться сіро, вони без дороги, а от Наталка, що до неї сірий Юрко липне, липне і боїться, липне й нявчить, як блудливий кіт, — Наталка дивиться синьо (64), бо з синьоблузих, бо працюватиме в туманах, висмикуватиметься з бур'янів революції (вона — бур'ян запашний, такий бур'ян, що й у «Солонському яру» росте й «пахне од нього дубовим молодняком» (85). Дубовим, чуєте?)

От і над «Шляхетним гніздом» голубі (хоч голубі, хоч сині) голуби полощуть, бо в шляхтичів: «несвітло на душі — щось минає, щось не вернеться». І хоч молиться бабушка (92):

– Божа мати! Та коли ж ти одженеш цю нечисту більшовицьку силу?

Та нема злоби в її словах, її злоба в минулому, крихкотіла, як сама бабушка.

А в «Бараках, що за містом» живих людей без жалю в братську могилу кидають (не голубі мундири, не шлики і не трупарники Мазій та Юхим, а санітари — бо все їдно помруть). І з могили кволій стогін. А Мазій лізе туди мовчки.

– «Це було тоді, коли міські вулиці сонно прислухались до брудної нічної тиші».

Теж листопад, тільки раніш.

І ви думали б? Десь є люде, що в трупарне місто революційні плакати прислали, і в трупарниках інакше, — але коли живих закопувати:

– Д'ех, не голубіє на душі!

А посиніло б, коли б завод одкрити, бо «котельщики — це тобі не село» (157) і бувшому котельщиківі Юхимові вадить од трупного смороду і хоче він у синьому димові попрацювати.

І знає, що «всяка буває смерть і буває смерть, що від неї смердить трупами» (145).

Не хоче собі — утікає. Не хоче й другому. Каже давню Мазієві:

– «Сволоч ти і квит!»

А зробив «ради солідарности, підсобити треба товаришам» (133). Як — не знає, бо в бур'янах. Приштокати. А тут Мазій.

– Д'ех, не голубіє на душі!

А тим часом «за вікном (це вже в Вадима й Марії) був синій листопад». Він умирав, хоч замість серця мав жаринку, а Марія... Хіба, копірсаючись у власній душі і з презирством ставлячись до «дитячої наївності маси» (101), вона могла чути, як «по тихих оселях бродить комуна у сучасності сірій» (96), хіба могла бачити, як «в синій ночі летять гори» (110). Чуєте? — Гори!

Марія не бачить, а Стенька, роспусна, як кажуть, Стенька, бур'янова неможниця Стенька, та Стенька з «Легенди», що, як прийшли червоні повстанці на село

«...Спалахнула раптом, мов промінь пробився кріз хмари.

– За волю... йдете?

І скрикнули хлопці.

– За волю! — ще й шабляки забрязкотіли.

Зашумували очі в слив'янці (під віями ніби слив'янка кипіла), вискочила Стенька до порога:

– Цю ніч п'ять чоловік присплю... Хто перший? Виходь!

Еге, ця Стенька з цього уривка поеми (бо-ж віддала все, що могла віддати, бо прислужилась ластівкам волі так, як уміла, щиро, одверто, усією душею — не. Тілом потім — на палях).

Оця Стенька знає, що таке синє. Вона кличе голосно:

«Послухайте! Послухайте! Невже ви не бачите, що ми видираємось з провалля? Один крок — і ми в голубій країні, не буде кроку — знову безодня: Темна, склизька, як жаба... Послухайте! Послухайте! Ми кличемо вас огняним, повстанським словом: беріть ножі! Точіть ножі!»

Так пророкує Хвильовий і в «Синьому Листопаді».

– *Завтра розгорнемо голубину книгу вічної поезії світової, синьої.*

А хто почув заклик у синю далечінь? Знов до «Легенди» (181).

«Йшли чевонігвардійці — з заводів, з шахт, з Донеччини, з Криво-ріжжя. А далі (Хвильовий знає хто, коли) йшли повстанці — чабани, байстриюки, голодранці, (відтіля, де на ставок верби похилились). Проходили вздовж і впоперек чорнозем, міста, піски, ліси, байраки...»

Усі, хто: «ми не раби». Усі, щоб завтра розгорнути голубину книгу вічної поезії — світової, синьої.

І не спинився Хвильовий «перед обличчям неоспіваного пролетаріяту», як казав — дивись спочатку.

Але опинився він перед сірими розгубленими обличчями «попутчиків». Це не він назвав і не Кавтський.

Ось ідуть разом Остап і він, Юрко, пише листа товаришеві, заприсягається, що комуніст, тільки в Райрибі не може і на заводі теж не може — бо синьо, бо не жовтень вже, а листопад, перемогу тяжкою марудною працею, терпляче, кавалочку здобувати треба.

Товариш Жучок (про цього «походного Леніна» теж не Кавтський і ніхто з мудрих — згодом і любляче) ото ж товариш Жучок заклопотано писала товаришеві Миколі Хвильовому, писала, бо в спідниці, а так — товариш. Чому неодмінно товаришка?

– «Словом, ви мене розумієте: нам треба за рік-два вирости не на вершок, а на весь сажень. З комуністичним привітом Жучок».

Юркові байдужки. Юркові сіро всередині. Хлопці-коммольці до нього з заводу бігають, прохають лекцію проказати — лежить, думає про райрибу. А райриба теж потрібна. А він — коли б закордон...

І дрібнесеньким кроком іде, відстає од могутнього вальківника Остапа. Остап, як вип'є, каже:

«подавай мені більшовицьку владу, а хочеш то й у саму ком'ячейку записуй».

Наталка сіла біля Остапа:

– Що в п'яного на язиці, то в тверезого на думці. Товаришу Юрко, запишіть його в ячейку.

Наталка говорила щиро і обличчя її було світле, як синє повітря в осені — ранньої.

... Над заводом знов думало небо — темно, недосяжно.

Секретар сказав:

– Плюю на всіх і вся. Моя влада і баста!

Його спитали:

– А я?

– І твоя.

– А я?

– І твоя.

Наталка взяла за руку Юрка:

– І їхня?

Всі подивилися і подумали, а секретар сказав:

– Це гість.

А Остап п'яно і нахабно засміявся.

– Це той, як його... як ото мітинг був... — попутчик. Ха... Ха...

Юрко спалахнув, а всі зареготали, а секретар похвалив:

– Нічого, хоч попутчик, за те дорогий, — і похлопав Юрка по спині» (67).

А чи дорогий! Чи не вкупі з Карком і чи нема в нього в столі теж бравнінга?

Що бравнінг? От у «Заулкові» Мар'яна, щоб наважитися вбити себе, має спочатку віддатися сифілітику з гнійними пухирями на животі. Треба піти геть — і немає сил піти геть.

А Вівдя в «Кімнаті ч. 2» каже: «щось треба зробити героїчне, а воно і маленьке не сила» (175). І думає, що стане на шлях героїчного, коли віддасться комісарові Вольському і не буде зачиняти дверей, а за дверьми хай стоятиме Макс, про якого наче б співають:

Ципльонк жарений,

Ципльонк варений,

Ципльонк теж хоче жить.

І не хоче такого геройства комісар Вольський (він — витриманий, казав червоноармієць Каптеєв).

І ципльонк Макс бере свого клумка і йде геть від Вівді — це патологія.

Так. Вівдя. Мар'яна. Доктор Фальк. Пшибишевщина. А ще, пам'ятаєте — «Без догмата» Г. Сенкевича. І там в інтелігентів дві душі: одна сіра, друга синя. І не можуть працювати. Прийшла червількова революція — причепились.

І от ідуть (62):

«Юрко, Остап — люди однакові, люди різні (проходили дні — холодні і теплі, близькі, далекі.. Люде однакові, люде різні).

І дивується Остап (65).

– А от тобі й революція: і невидно її і видно її, як ота благодать з неба: щось, десь, а в руки не візьмеш, мов їжак вислизне».

І правда: всефедеративне (у другому виданні — всесоюзне) міщанство в бур'янах дубовий молодняк виростає.

З одного боку «ми не раби», а з другого «революція наша, а слова не наші» (62) — дивується Наталка й бігає до Юрка питати (вона ж до ком'ячейки ходить):

— Товаришу Юрко! Що це таке — емісія? А потім: що це таке — девальвація? (63).

І Остап сумує також:

— Так, як почнеш шукати правди, то гляди, й залізеши у кривду. А чоловік я темний, хоч і пролетаріят (от — пролетаріят не темний: ми від себе). Ну, а Наталка хай ходить до вас, я нічого не імію. Лиш би не в шалапути, не люблю я їх, по свинячому шукають правди, — богородиць нароблюють — одна роспута.

От і до іншої теми: що кажуть — еротика.

І пришла неділя. Наталка сказала.

— Ходімте на берег Торці. (Остап пішов до фабрзавкому).

Юрко:

— Ходімте!

Сказав просто, було не просто (70).

А Наталці було просто (і Остап — аби не в шалапути): «у мене ще не було дітей». (75).

І Хвильовий каже в «Колоніях, віллах» (18):

На вілі (мабуть і в колонії) залітають амури: людське. Буває випадково, буває свідомо, під кущами, коли думає ліс, коли мовчить ліс, тільки тріщить в глибинах — дрібний звір ходить, буває в садках... А через 9 місяців вилуплюється дитина.

Це гарно, природно і людяно.

І в «Житті» буває життя. Так і починається:

Спорсно в повітрі. Того і наші прадіди теж у цей час (на провесні) бігали тічкою, а наша кров праддівська, червона і для злучки теж горить. А от клуні. Так, клуні. В них торішня солома, а на ній зеленіє кохання. І до клунь тріщать тини. Хто знає, як у ці ночі клуні риплять? Солома зітхає, як вона зітхала віки, навіть коли татарські загоони блукали по степах на Україні (8).

... І дві дівчині в Дамаївці з хлопцями спали: Гандзя й Оксана.

Оксана не любила комуністів, усе село не любило комуністів, а у Мишчиних очах стояло кохання, і вона вже любила комуністів (8).

... Каже Гандзя:

— Не випускай: комуніст гарний, може ожениється... Та тільки чорт їх розбере. Мій дід кріпак був, розказував, як колись такі ж паничі встановлювали владу. Було й так, що селянок брали, а бувало й так, що дурили тільки.

І Оксана пішла шляхом шевченкової Катерини. Тим і не тим. Надумалася і пішла до Києва.

— «Було тоскно і було радісно. Згадала гарні батькові цигарки (бо ж батькові навіщо газети) і подумала: це темне життя, а хотілося світлого, молодого, як молодик. Станційні вогні наближались. Зупинилася біля верстового стовпа відпочити. Недалеко прокривав паровик, показалося червоне око. З шумом пролетів потяг і зник в далені.

Оксана підходила до семафора.»

І почувається: через кохання прокинулася, блиснуло їй червоне око й тягне далечінь. Не спиниться на семафорі, піде далі.

А от іде з села не Катерина, а Вівдя:

— От дивіться: все далі, а куди — невідомо.

Він (це Вольський):

— Усе про рейки? Чого ж — невідомо? Далі станція, одна, друга, третя.

Вона:

— Тому невідомо, що може з тих рейок раптом потяг і звалиться. От вам і невідомо.

Він:

— На те єсть семафор. А нещасні випадки завжди бувають — це теж відомо.

Отак само Марія дивується, чому це цим навантаженим людям завжди все ясно?

Ще є про семафори в Хвильового, та ми про тих, що без рейок. От були: і Наталка, Оксана.

А ще є в «Бараках, що за містом» Оришка. Гигикає й борюкається на ліжкові з Юхимом. Живе, робить, чого природа потребує. І Стеньки (під віями слив'янка кипить).

А сором — де сором? — Природньо, людяно.

І, чуємо, лементує Хая в «Свині», не прийнявши Карла Івановича, бо прийшов без подушки (ге, це не солома!)

— «Що мені робити, скажіть, що мені робити... Пропала Ялта!.. Що я буду робити без совнаркомки?

Так і Яблучкина. Так і Христя, що їй та ж Хая «протеже» вишукала. Тіло — засіб. Тіло — крам.

І жіночі хороби. І бруд. А за спиною у Вівді весь час дитина. Дарма! І кортить, і болить, і себе і других дурить.

Знов патологія. Дитина ще й заважає. От:

— Біля Чумаківської Комуни проходять і тіні минулого — черниці чорні (тепер живуть невідомо де, а в монастирі церква й дитячий будинок).

Недалеко й калюжа, а в калюжі вовтузиться сонце, як поросля.

Іноді сонце завершить золотом і тоді на мозок спадає гаптований серпанок.

До Андрія підходить Варвара і оповідає про яму: недалеко яма, куди черниці скидали колись живих, «незаконних» немовлят: опороситься черниця і запричаститься тайни вбивства.

А потім Валентина з Чумаківської Комуни завагітніла, а треба їхати до центра на відповідальну роботу.

«І рішила робити операцію. Але це так противно! Валентина згадувала яму, що біля комуни, і черниць. І ще було *так* противно.

А Же прийшла й сказала:

– Нічого, Валько, то не вбивство, коли цього вимагають інтереси суспільства.

Валентина:

– Не те, Же, ні не те! Ммені нне того!

А чого? може, згадаємо? Наталку?

Отак з жіноцтвом. Проблема. І нехай Меженко каже:

«Хвильовий обсерватор-хронікер». Чогось більшого! На що Хая про Яблочкину каже: «а вона перед ним, як сучка хвостиком» (155).

Чому сучка? Чому хвостиком? Це — автор. Хая, не Хая, чув не чув — однаково автор.

І де розважитися, як не згадати «Кота в чоботях»? Там Жучок — не свята: сказали-б сучки. Свята: сказали-б ми. Було байстря. Повісили козаки на ліхтарі. Але плаче ще й досі. А як же вона сповнена життя для других. І дитина — друга. Хіба була-б для Жучка своя? Коли-б спитали, може, завагалася-б і відповіла (59):

– Це залежить від того, як ви знаєте історичний матеріалізм. Я його погано знаю, а тому й воздержуюся.

Не хоче Хвильовий ідеалізувати Жучка, а хоч би хотів, не вмію, каже, гімнів складати, пишу степову бур'янову пісню цим сіреньким (46).

Але що зробиш, коли він злотистий, коли з нього сонце точиться?

І Ю. Меженко каже — це поема. Вірно каже Меженко. А звідки вона взялась?

– Ах, я знаю: це жовтнева тайна. Відкіля вони вийшли — це жовтнева тайна (46).

І пише Хвильовий свою поему без гудзиків, бо без гудзиків Жучок, без гудзиків уся революція.

Нема красивих рухів, нема зав'язки, нема й розв'язки, «за цим звертайтеся до героїв гітарних поем».

А зав'язка-розв'язка — революція. Так революція. Це — в усіх «Синіх Етюдах».

От і порівняйте.

Хоче Ю. Меженко «Я гадаю, що згодом він (Хвильовий) скаже своє слово, оцінить і закваліфікує». Це до того — обсерватор негативних рис.

Чого хоче? — «Свиня, це для того — свиню підложити», а Жучок — «Кіт у чоботях». Усі інші будуть казати: «Кіт у чоботях». І це згадують: Гапка це глухо, а от гаптований — яскраво.

Еге — «не для пролетаріату, а для інтелігенції». Форма — так. Наслідки, конструкція думки — ні. От: чи треба?

Єсть інтелігенція. Єсть просто міщанство. Єсть міщанство в інтелігенції. І нема інтелігентности в міщанстві.

Всефедеративне міщанство в «Синіх Етюдах». Картає його нещадно.

Онде Анфіса Павлинівна (чи Павлина Анфисівна — чорт їх розбере, коли «обидві гірші»: та з тюрми вийшла, та з партії, мабуть, у тюрму піде). Так от дитячими котлетками свого часу частує в «Колоніях».

І Сидір каже: «Яке-небудь стерво та ще й лізе. А спитати б: де ти було, як ми власть завойовували? Гівно. Одно слово — гівно та й тільки.

До речі: як би ви вилаялись? — може якось по-французькому, а то по-латинському? Проститутка — можна. Повія — красиво, поетично навіть. А як ще?

Хвильовий пише. Слово є слово. Річ є річ. І всі однакові.

А як гівно в партію лізе гівно і єсть. Ви так думаєте — так кажіть. Труситься «жалкенька, (це її Вівдя — ось маєте!) Христя й бігає по нафту, щоб з книжки здобути те, чого нема в натурі. Труситься, мабуть і Хая, бо — совнаркомка. А ще хоче з «Заулка» Аркадій Андрієвич.

Як же? Він закоханий в канцелярію, а Ленін і Троцький канцелярії розрішили. Може вище від столоначальника вибереться.

І він, і ще, і ще.

«Обсервує» їх Хвильовий так, що треба йому до зоологічного саду якось навідатись по назвиська.

І чув я колись після читки на зборах спілки селянських письменників «Плуг»:

– Ой, що-ж ви зачитали? Мене немов у смердюче болото вкинули і калом вимастили.

Еге — це для інтелігенції. Корисно. Щоб була інтелігенцією.

У місті. А ще в селі. Це «Шляхетське гніздо». Манячить велика Шведська могила, і тягнуть до неї шляхетські воли. Тоді ж була своя земля, свій ліс, виписувалась «Нова Рада», посилались гроші до банка.

А тепер: мій — не мій ліс. Мої — не мої воли. Це — д'едушка, а про бабушку вже казали: молиться. І обидва: та хіба це по закону? Тягнуть воли до Шведської могили. І згадується Мазепа. І згадується знов Винниченкова «Зіна». Ось:

– Ви уявіть собі — я родився в степах. Ви розумієте, добре розумієте, що то значить — «в степах?». Там, перш усього, немає хапливости. Там люде, наприклад, їздять волами. Запряжуть у широкий, поважний віз пару волів, покладуть надію на бога і їдуть. Воли собі ступають, земля ходить круг сонця, планети творять свою путь, а чоловік лежить на возі і їде. Трохи засне, підкусить трохи, пройдеться з

батіжком наперед, підожде волів, крикне задумливо «гей!» і знов собі поважно їде уперед. А навкруги степ та могили.

... В цих теплих степах виробилась кров моя і душа моя.

А Хвильовому (87) ввижається иноді, що «вся Україна оранжерея — там десь, близько моря тулиться. І підпливають до неї кораблі — багато кораблів під чорною стяг. — І Україна дметься вгору.. І люблю я її — більшовицьку Україну ясно і буйно»... (88).

Та не на волах до неї доїдеш. Инакше. Як — у «Дорозі».

Попутчики не знають тієї дороги. Он Вівдя цілу годину в очі наймиці Горпині дивилась, євангелістці, щоб збагнути: як мати віру? Як упевнено йти? І не видивилась... А жалкенька Христя просто сама молитися почала, щоб економічне вчення собі в голову втовкмачити.

Їх усіх — в «Бараки, що за містом».

Але ви думали, що справді Хвильовий вас у болото завів?

Д'єх, як він любить життя!

Онде Чумаківська комуна, посеред багна стоячи, телефонує (118).

— Ша! Переключка йде по соціалістичній федеративній радянській республіці. Відкіля? Ага, чуо! Передавайте далі по лінії. «Чумаківська комуна в бурю непівського лихоліття почуває себе твердо і непохитно. Комуна певна, що вона є шматок мудрого серця республіки. Капітан комуни, Іванів салютує у всі кінці, в гнізда братерських комун федерації. Румпель в наших руках. Ганьба нудьгуючим! Смерть неврастені! Комуна ще раз салютує своїм буйним переконанням: шлях важкий, але шлях до комунізму.

Гряде час світової революції! Слава комунам федерації! Слава Чумаківській комуні!»

Дарма, що і у комуні є «гріхи». Знайдіть монастир без гріхів? А головне не те. Головне:

— Хіба можна кожного після довгої дороги без станції зводити у ванну? (131).

Це — з «Бараків». Там брудно. І в комуні буває. Люде. Традиції. От (116).

З другої кімнати чується:

— Товаришу Гордієнко!

Він підводиться й резонно підкреслює:

— У нас прізвище відкидається. Кажіть просто:

—Товаришу Йосипе!

А Варвара (служниця) підслухала й собі:

— Вагваро! Ідіть-но сюди!

Варвара незадоволено:

— Можете виражатися: — Товариш Варвара!

... Комуна гигоче, пес у сінях (перелякався) гавкає, а Варвара сердито спльовує:

— А ще комуна... Тьху!

... А над містом мчить, як революція, молода весна. Зазирає в «обивательські» вікна, показує язика і мчить далі.

Д'єх! моя кохана! Дай візьму тебе в свої залізні обійма! Твоє волосся пахне, мов виноградне вино!

Не всі бачуть цю весну. Не всі знають дорогу. Не знала ластівка, на електрику полетіла, синьою мряки злякалась, бо «на краєвиді купчаться хмари, збираються на вечір. Але то не буде потоп, а впаде звичайна роса. Тоді забує рослина. А в потопі (пам'ятаєте?) були голуби» (це з «Дороги» — 189), але візьміть і до «Ластівки». Бо і вона шукала світла од дощу — і вбилась у непівській кімнаті, шукаючи вікна. Хоч на дощ.

Електрика — не сонце. А сонце зійшло. Пахло сонцем. Пахло життям. А що з ластівкою?

«... узяв її за крильця, зневажливо подивився на крильця і кинув її в помийну яму, де рились бродячі міські пси».

Хто ластівки? Хто не ластівки?

Був в «Дорозі» сон голубиний і «*ростанув сон (лебедине крило) над містом*» (190).

Над містом.

Отоді Хвильовий запитує свого читача: чи виконав я своє завдання? Га?

А проф. Білецький каже, що читач мовчить. Мабуть він (читач) з ластівок.

Проте проф. Білецький ще каже: «про його книгу говоритимуть чимало: ріжноманітне коло емоцій і думок, що вона викличе в свідомості читачів, знайде відповідний відгук критичної літератури».

Так: треба про кожного етюд, треба про всі разом. Як про Тургенєва. Тут більше, тут глибше і ширше. Як не глибше, коли «зав'язка — революція, розв'язка — соняшний вік». Соняшний вік у «Синіх етюдах». Сині — веселі, сумні, хмарні, соняшні. От які сині — вони після жовтня, вони до розв'язки через радісну уперту працю.

Так ми. І ось чому. Хвильовий каже (25):

«Переспівувати — не творити, а малювати. І читач — творець, не тільки я, не тільки ми — письменники. Я шукаю і ви шукайте».

Я — читач. Я шукав. Всього не обіймеш. Але не хотів творити, хотів малювати. Про Хвильового по Хвильовому.

Чи виконав своє завдання? Га? Не питаю читачів — вони творитимуть кожен.

Питаю себе.

І кінчаю:

— Ходить Хвильовий по бур'янах революції, носить соняшну вагу, щоб висушити болото, а яке — ви знаєте.

А «Синя трясовина» — теж добре, бо трясовина. Тільки синій — це ще мудрий, той, хто дивиться глибоко. А трясовина — зверху.

Павло ХРИСТЮК

## СОЦІАЛЬНІ МОТИВИ В ТВОРЧОСТІ М. ХВИЛЬОВОГО.

(З приводу збірки нових етюдів М. Хвильового: «Осінь»).

### I.

«Я читаю кожного дня книжки, але я ні разу не зустрів справжньої книжки (поєми) про нашу — в віки — революцію», — каже М. Хвильовий в етюді «Слово». І дійсно, сучасні письменники ще не «розказали нам про те, як йшла, як греміла молода епоха», так само як і не дали ще ні одного більшого синтетичного образу теперішніх після революційних складних соціальних відносин.

І це не дивно — «Молода епоха» тільки що народжується, нова суспільна система ще не з'ясувалась, не усталилась остаточно: в ній все ще кипить, перемішується, перетравлюється, зарисовується лише загальний контур нових форм життя. На такому суспільному тлі навіть геніальному письменникові не можливо дати широкий синтез і доводиться обмежитись вузьким завданням: фрагментами, новелами, етюдами, сцелетами і т.д. Цим обмежується поки що і М. Хвильовий.

Але таке обмеження не може задовольнити ні читача, ні письменника. Читач шукає ширших, глибших образів, що допомогли б йому швидче й краще розпізнати сучасне соціальне оточення і систематизувати його соціальну свідомість. Правдивий письменник шукає того синтезу, напружено працює над утвореннями великих і глибоких закінчених художніх образів. І М. Хвильовий в названому вище етюді каже, що він хотів би бути генієм, «щоб розказати, як йшла, як пройшла, як греміла молода епоха».

«Я ще не знаю, що я напишу, але на моїй душі біль... Я гадаю, що я все-таки напишу гарний твір, бо ж яблуні тільки-но зацвітають у садах моєї фантазії, бо ж передо мною, за мною гори поетичного матеріалу».

І мабуть ближчі роки дадуть нам не один «гарний твір» на українській мові, що збагатить нову українську і світову літературу прекрасними творами, творами про муки народження і творчості нових форм соціального життя, життя, що сходиться після великих бойовищ на руїнах старих капіталістично-поміщицьких відносин на родючій землі, зрошеній людською кров'ю. М. Хвильовий вдумливий та пильний обсерватор. Він не дурить себе блискучою (але порожньою) фразою, не ганяється за зовнішнім ефектом та за славою новатора художньої фор-

ми, навпаки: у Хвильового помітно навіть якийсь консерватизм що до форми, нахил до студіювання (і до якоїсь міри й унаслідування) форм творчості старих літературних класиків. Чи не цим слід пояснити між іншим те, що М. Хвильовий у своїх творах тепло і частенько згадує про «геніального» Гоголя, про Тургенева, Дікенса й інших великих майстрів слова. М. Хвильовий на очах росте, на очах розкриває крила свого талану, пронизливо вдивляється в життя. М. Хвильовий розкаже нам не тільки про те, як йшла, як пройшла, як греміла молода епоха, але й про те, що вона принесла, несе й принесе ще в майбутньому людству, що б'ється нині за нові форми суспільної праці, за нове більш щасливе життя. Що ж дає нам тим часом М. Хвильовий у своїх новіших етюдах, зібраних в книжці «Осінь»?

М. Хвильовий спиняє тут свою й нашу увагу лише на одній суспільній групі: на інтелігенції і то не на всій інтелігенції, а, головним чином, на тій її частині, котра найбільш вражає нас чи то своєю непристосованістю до нових після революційних суспільних відносин, чи то своєю особливою гострою участю в революції, в класовій горожанській війні. Про інші суспільні групи, про робітничу класу, про життя селянства, про радянську торговельну буржуазію (непманську верству) М. Хвильовий мовчить. Інтелігенція (партійна-комуністична і непартійна) і куточок міщанства — от сфера новіших етюдів Хвильового. Про робітника або селянина Хвильовий згадує побіжно і то лише для того, щоб виразніше підкреслити вчинки, духовний стан інтелігентів (сторож Нестір з «На глухій шляху», вартовий чека — з «Я», кур'єр Григорій з «Пуделя», бувший половий трактиру, Пушишкін — голова Пролеткульту — з «Лілюлі», друкарський робітник Карпо з — «Санаторійної зони»). Виключення становить лише етюд «Елегія», головним персонажем якого є старий газетяр (розносчик газет). Чи оправдана, така увага Хвильового до інтелігенції й міщанства, до цих суспільних груп, чи не штучним є таке споріднення тем — сучасна радянська інтелігенція і міщанство?

Увага і споріднення, на нашу думку, оправдані. Спочатку що до уваги. Частенько можна почути: «називається пролетарський письменник, а пише про інтелігенцію. Щось це мало в'яжеться». Звичайно, це «обивательське» міркування. Класова приналежність письменника виявляється не в тому, про яку суспільну групу він пише, а в тому — як, з якої класової точки погляду він пише. Можна назвати не одно ім'я з-поміж класиків світової літератури, що писали про робітниче та селянське життя, однак ні один з буржуазно-поміщицьких письменників не зробився через те пролетарським письменником. Це саме стосується і до пролетарських письменників. Та справа ходить не про формальну оправданість. І по суті така увага оправдана і об'єктивно обґрунтована.

Інтелігенція, як відомо, не являється класою, вона представляє собою проміжну соціальну групу, котра походить і поповнюється «ви-



ходцями» із різних клас, працює й ідеологічно солідаризується з різними класами. Отже можна (і слід) розрізняти капіталістичну інтелігенцію, пролетарську, дрібно-буржуазну і так далі. Історично інтелігенція майже завжди виконувала дуже важну технічно організаційну суспільну функцію; в капіталістичному суспільстві технічно-організаційна роль інтелігенції набрала особливо великої ваги. В країнах найвищого капіталістичного розвитку — в Сполучених Штатах Америки, в Німеччині, в Англії дуже складне технічне керівництво продукцією лежить цілком на інтелігенції, капіталісти ж обмежуються лише привласненням надвартости, організацією політичної боротьби з пролетарською класою з метою збереження диктатури буржуазії та веденням зовнішньої імперіалістичної політики, при чому і в цих галузях своєї діяльності капіталісти користуються технічно-виконавчими (і технічно-організаційними) послугами своєї капіталістичної інтелігенції.

Зрозуміло отже, чому інтелігенція завжди притягала до себе увагу з боку суспільства (з боку різних його клас). Не втратила вона свого значіння і для нашої переходової доби, зокрема в сучасних умовах перших спроб створення нових соціалістичних форм суспільного співжиття. Проф. Варга, Н. Бухарин, В. Мілютін, К. Кауцький і ціла низка инш. визначних соціологів-економістів, у своїх працях про суспільну економіку й структуру переходової доби (доби пролетарської диктатури) уділяють велику увагу інтелігенції, з'ясуванню питання про її місце і значіння в соціалній системі. Можливо, що в майбутнім соціалістичному суспільстві загальна культурність, масовий рівень технічного знання на стільки підвищиться, а керування суспільним процесом продукції і політично-організаційні форми настільки упростяться, що організаційні функції відпадуть від інтелігенції, — але у всякі рази це справа далекого майбутнього.

Ми ж мусимо рахуватися з фактом. Мусить рахуватися з ним і письменник, в тім і пролетарський.

Є ще й другий, ближчий мотив для того, щоб заінтересуватися письменникові інтелігенцією. Це те, що інтелігенція (партійна і непартійна) приймала (в значній частині) активну участь в горожанській війні. Як вона поводитись в революції, як вийшла з класової війни? Чи знайшла вона своє нове місце в новому післяреволюційному суспільстві, чи зрослася з новим життям? Звичайно, не денікинська чи гетьманська активно контрреволюційна й поміщицько-капіталістична, а, так звана, демократична активна й «нейтральна», «неполітична» маса інтелігенції? Це питання, безумовно, має широкий інтерес, і письменник має всі підстави для того, щоб спробувати дати відповідь на нього.

М. Хвильовий і дає сам цю відповідь: власне часткову відповідь на частину запитання.

Ми спостерігаємо, що деяка частина інтелігенції (але, звичайно, далеко не вся) вийшла із революції розбитою, вичерпаною морально й фізично, непристосованою до нових умов життя: перейшла з ролі організаторів на ролі непотрібних людей. Деякі групи розгубились, дезорієнтувались на самому початку революції і залишилися такими й досі. Інші, не зважаючи на всі страхіння горожанської війни, залишилися мрійниками, незлитими з життям романтиками. Деякі групи впадали в процесі горожанської війни в такий фанатичний екстаз, продиктований відданістю інтересам революційного пролетаріату, революція виставляла їх на такі тяжкі іспити, що їхня психіка надломлювалась, а вчинки межували з безумством. Уляглась буря горожанської війни, скрипилась радянська влада і маса «нейтральної», неполітичної інтелігенції почала похапцем елементарно і грубо пристосовуватись до нових обставин.

От теми й ділянки з життя інтелігенції, яких торкається М. Хвильовий. Тих, що вийшли із революції повні сили, енергії, завзяття, що киплять творчою енергією, що не знають розходження між словом і ділом, що перетворюють свої переконання в життя, — натур здорових тілом і духом, М. Хвильовий у своїх нових етюдах не торкається.

Чому?

Це окреме питання, на якому ми тут не будемо спинятися.

## II.

— «Я думаю зараз про жінчину революції...

— Ти скажи мені: невже жінчина так міцно зв'язана з революцією, що без неї новелістові не можна обійтись?

— Да, Маріє, без жінчини не можна обійтись...

— А я тобі не вірю! — говорить Марія. — Не вірю тому, що ти й досі не показав жінчини в революції.

— Да, Маріє! Я ще не показав, але я покажу.

— Ні, ти її не покажеш, бо в твоїм уявленні вона не більше, як самочка» (з етюда «Слово»).

Отже про жінчину (не самочку) в революції. Вона — така жінчина є — і Хвильовий хоче дати образ її. Сліди шукань знаходимо і в нових етюдах його. Лише сліди, натяки, бо, повторюємо, увага Хвильового на цей раз зосереджена головним чином на розкладі певних груп інтелігенції.

Спочатку про жінок активних, життя яких в дії, в рухові, в боротьбі, — які не кохаються в самокритиці. Це Майя (з «Санаторійної зони»), Мар'яна (з «Заулка») і Вероніка (з «Силуетів»).

Мар'яна — донька канцелярійного урядовця. Коли почалась революція, кинула (не скінчивши) гімназію («к чорту») і кинулась у революційний вир: вступила в комуністичну партію, почала працювати в чека і зламалась, не витримала. Коли буря горожанської війни уляглась і

«секім-башка» одійшло в минуле, Мар'яна відчула в своїй свідомості по-рожнечу і впала в апатію. З комуністичної партії її виключили за те, що не вносила три місяці «членських». «Словом, безпартійна комуністка». Воля до життя паралізувалась. Мар'яна рішає покінчити з життям. «А щоб не було повороту — сьогодні вночі віддалась сифілітику. Це найкращий спосіб проявити силу своєї волі» — примусити себе покінчити з життям. Після нічної оргії, після вина і любовних обіймів з сифілітиком (який за них заплатив), Мар'яна впадає в розпач. «Так, треба кінчати, швидче, скоріше», — плаче вона і не одважується зробити це.

Чи багацько таких Мар'ян?

Майя — також чекистка, але не бувша. Вона сильніша за Мар'яну і ціпко тримається за життя. Але й вона вже хвора, неврастенік і вона вже зламалась, вже не може перемогти в своїй психіці хоробливого нахилу, набутого роботою в чека. Спеціальність Мар'яни — красуні — удавати за себе закохану і віддаватись політичним противникам (комуністичної партії) з метою видачі їх потім в чека, на розстріл. Віддаватись першій ліпшій людині — певний героїзм, певна жертва, але вона винагороджується свідомістю того, що ворога знищено. Одначе жертва і винагородження не завжди балансуються, і в психіці створюється, глибшає розколина. Крім того, тут можуть приплутуватись і різні біологічні явища, почуття симпатії, інстинкт розмноження, — і тоді «балансовий розрахунок» ускладняється ще дужче.

Так сталося і з Майєю.

— «Я звикла досліджувати, доносити» — каже Майя.

«І поскільки до інших справ була постійна індиферентність і по скільки я завжди пам'ятала, що червоній охоронці я віддала все, що могла, — я не тільки полюбила цю справу, я, просто, сто чортів! не можу жити без неї».

«Я порушила свій дівочий стан з випадковим самцем.. Я принесла в офіру все, що могла дати.. Мої пацієнти були віртуозами»..

Але «пацієнти» попадаються все рідше. Майя нервується. Розколина в психіці глибшає. Треба шукати «пацієнта», треба шукати роботи, треба рятуватись. І от Майя натрапляє на інтересний слід. Якийсь видний анархіст, хорий на неврастенію (після тяжкої кризи світогляду), попадає в радянську санаторію. Майя починає полювати за ним. Вона не вірить, що він вже всього лише бувший анархіст, вона принадує його до себе своїм розкішним тілом і все хоче дізнатись про його правдиві переконання, викрити, що він ворог, анархіст і лише прикидається не анархістом. Ціле літо вона віддається йому і врешті переконується, що анархіст дійсно всього лише хора людина, нездатна до політичної боротьби. Психіка Майї не витримує такого несподіваного відкриття. В розпачі, з гнівом і розгубленістю вона нарешті признається в своїй невдачі хорому, бувшому анархістові:

«Да, я вас кохала, бо я думала, що ви є справжній анархіст, я сподівалась, що ви даєте мені декілька прекрасних хвилин. І віддаватися вам, скажу, для мене було щастям. Я знала, що моє тіло, моя ласка розв'яже вам язик і ви мені розкажете те, чого я потребую. Так! Я вірила, що до осені ви будете сидіти у підвалі... Бо подумайте ж: в цім вся я... Але я помилилась. Нарешті, я бачу, що ви є остання соломинка, за яку я схопилась і не вдержалась»..

А коли анархіст (неврастенік) утопився і ховали його, Майя стояла в лісі, на горі, «з заплющеними очима, одкинувши голову на гілку». «Вона щось шепотіла, ніби творила якусь невідому молитву»..

Вероніка (з «Силуетів») — донька білогвардійців, що втікли за кордон і відреклись від своїх дітей — переходовий тип до мрійників. Вона виявляє активність, але в своєрідній, застарілій, нікому не потрібній формі. Вона комуністка, але б'ється з проблемою злиття інтелігенції з робітничою масою: переселилась у робітничий район, ходить на босоніж в холод, опрощується.

— «Глупо, — пробує переконати її брат Стефан. — Ти хочеш ближче до маси, але цим ти тільки одриваєшся від неї. До кого у робітників антагонізм — до інтелігенції? Помилка. До тих, що ходять в чоботях? Помилка. Од до кого: до тих, що ниють, що хочуть підробитися під них. Скажи щиро: «я інтелігент», — працой щиро, і маса буде поважати тебе».

Але Вероніка фанатично дотримується свого: «Ні, Стефано, ти мене не переконаєш» — відповідає вона братові. «Потрібне героїчне терпіння», — додає вона.

Таких Веронік є чимало. Вони завше з'являються в тяжкі для суспільства часи; їхня чутлива психіка так гостро реагує, що врешті втрачає рівновагу і збочує на манівці аскетизму.

Подібно до Вероніки тікає від життя і сестра Катря, мрійниця, безгрунтовний романтик. Тиха дівчина, з трохи кирпатеньким носом і безцвітними тихими очима, на якій весь її одяг сидів якось незграбно. Вона багацько читає, заглиблюється в абстрактні проблеми («де починається вільний геній царя природи і кінчається крамар»), заплутується в аналізі своїх вчинків, зневірюється у своїх силах (називаючи себе «бездарною людиною») і нарешті мріє про те, щоб «перекинутись в Сибір, до самого Байкалу, за тисячу верстов, щоб пожити там в глухій тайзі... Можливо, сестра Катря там скоріше «розв'яже ті проблеми, які тут їй ніяк не вдаються».

Їй, як і Вероніці, можна було б подати пораду за робітницею Христиною (з «Силуетів»).

— «Товаришочок! Чого ти така сумна стала, змарніла зовсім. Парубчину тобі треба. Ой, бачу, парубчину!»

Але такої ради замало. Тільки тоді, коли зміняться умови суспільного буття, коли бурхливі події не будуть надломлювати кволю, невихованої, незагартованої до боротьби психіки, коли налагодяться

певні, здорові міжгрупові соціальні трудові зв'язки, тільки тоді кожний індивідуум, всі ці Катрі і Вероніки перестануть сумувати, переймуться оптимізмом життя, кожна з них знайде собі і без чужої поради «парубчину», інтересну, живу справу і не буде тікати від життя в тайгу, не кидатиметься в опрощення, в аскетизм.

### III.

Поруч з надломленими жіночими постатями подає М. Хвильовий і низку такі-ж надломлені чоловічі постаті: бувший анархіст (чи «анарх») і Хлоня (з «Санаторійної зони»), горбань-карлик Альоша і бувший комуніст Огре (з «Лілюлі»), комуніст-чекіст, Андрюша і «Главковерх Чорного Трибуналу» (з етюда «Я»). Разом з новими персонажами М. Хвильовий порушує деякі нові проблеми.

Молодий, чутливий хлопець Андрюша в порядку партійної дисципліни працює в чека, що тимчасово росташувалось в палаці бувшого поміщика край міста. Кілька днів підряд йде бій з білими. Чека працює без перерви, розстрілюючи щодня десятками, так що врешті «нікуди було вмщати винний і невинний обивательський хлам». Нерви у всіх чекістів напружені до краю; щоб триматись далі — п'ють вино. Андрюша не витримує і врешті кудись зникає, бо він «буквально не знає, навіщо ця безглузда, звіряча жорстокість».

Голова «Чорного Трибуналу Комуни» тримається, але його «я» починає двоїтись. Він напружує всіх зусиль, щоб встояти на тяжкій пості «салдата революції». Та ось приводять у двір великий жіночий натовп: ці жінки «вели одверту агітацію проти комуни» і їх «треба розстріляти». Чекіст кидає погляд на натовп і визнає серед жінок-черниць засмучену постать своєї улюбленої коханої матері, що була втіленням «наївності, тихої журби і доброти безмежної». До матері він ходив всі дні відпочивати після тяжких переживань в чека... Що робити: розстріляти й матір, разом з іншими, чи відпустити? Нервово напруження досягає вищого ступня; в чекіста починаються галюцинації: ні, ніякої матері немає, це лише привид, фантом.

— «Невже я веду її на розстріл? Що це: дійсність чи галюцинація?»

Ні, це дійсність. Чекіст — салдат революції — сам веде свою матір на розстріл, бо:

«це була єдина дорога до невідомої прекрасної комуни...»

...Панцерник заревів у бору. Здіймались огні. Йшла гроза. Ворог пішов у атаку, повстанці відходять.

«...Тоді я у млості, охоплений пожегом якоїсь неможливої радості, закинув руку на шию своєї матері і притиснув її голову до своїх грудей. Потім підвів маузера і нажав спуск на скроню.

Як зрізаний колос похилилась вона на мене. Я положив на землю і дико озирнувся...»

Класовий інстинкт, почуття обов'язку перед революційним колективом, логіка війни перемогла більш вузький родинний інстинкт, почуття любови до матері. Але чекіст не витримав:

«Розколослось моє власне я.. бо хоч я й чекіст, але я й людина»...

Проблема поставлена гостро, надто гостро. Хвильовий жорстоко зачіпає за самі болючі струни нашої психіки, так жорстоко, що хочеш одмахнутись від неї, хоч би по тій причині, що немов би автор бере в житті не типово, а грає на збігові обставин. Але обвинувачення автора безпідставні, він не ганяється за штучними ситуаціями, за надуманими ефектами. І тема ця в літературі, зокрема і в українській, не нова. У Голя батько власноручно вбиває сина, у Шевченка батько ріже малих дітей, у Коцюбинського двічі зустрічаємо ці моменти.

Отже проблема стоїть глибше і ширше, ніж то може здатись з першого погляду, і, щоб розв'язати її в постановці Хвильового, необхідно глянути далі від чека, далі від надломаного психично чекіста. І сам Хвильовий наштовхує читача на таке більш глибоке, історичне розуміння «безглуздої, звірячої жорстокості» горожанської війни. «Темна історія цивілізації», через середньовічну інквізицію, через чека йде людство, роздерте класовою боротьбою, до «невідомої й прекрасної комуни». В класовім суспільстві, де людські сили спрямовані не лише на боротьбу з природою, але й на боротьбу одної групи з другою; взаємне винищення, безглузда жорстокість — неминучі. Вони зникнуть лише тоді, коли знищено буде поділ суспільства на класи, і людство почне свою справжню історію.

Тяжко сучасній людині перемогти родинні (сімейні) почуття, відірватися від стародавньої елементарної суспільної групи — родини, від «роду».

«Бодай тая річка риби не сплодила — вона ж мене, молодого, від роду одбила», —

але не менш, а може ще й більш тяжко відриватись від живого тіла класового колективу. Бувший анархіст і бувший комуніст Огре — інтелігенти, з недорозвиненим чуттям класової колективістичної свідомості — не витримали взятої лінії, зламались, втратили зв'язок, опинились на мілкому, усунули ґрунт з-під власних ніг. Бувший анархіст відчув, зрозумів, що він «не лише зайвий, але й шкодливий» — і кінчає самогубством. Огре ще тримається, працює, метушиться, але відчуває порожнечу, невдоволення життям, — так само, як невдоволена нудьгує Тетяна, що скінчила гімназію з золотою медаллю і перетворилась в «радянську баришню» — друкарщицю («Пудель»).

Такі непристосовані до життя трапляються в кожному суспільстві, але в сучаснім радянським їх особливо багацько. Неврастенік Хлоня і горбань-карлик Альоша — стоять на крайньому полюсі цих невдоволених, ображених і обійдених.

#### IV.

Нарешті про широку інтелігентську неполітичну масу й міщанство, що елементарно, не розуміючи соціального значення та змісту сучасних революційних подій, пристосовується до нових суспільних відносин. Ось вам радянський канцелярний урядовець Аркадій Андреевич (з етюда — «Заулок»), що зовсім не розбирається в сучасних подіях, але вдоволений з того, що нарешті (після кількох місяців) виплатили в установі платню, наміряється вступити до комуністичної партії і заготовив прохання:

«Прошу меня зачислить в кандидаты Вашей государственной партии. Мои личные убеждения в правоте коммунистических идей»... і так далі.

Його дружина — Степанида Львівна, що замість царських портретів повставляла в рями Леніна і Троцького, перейнялась до них пошаною за те, що вони «не прикривають учрежденія», в якому служить її чоловік. Вона «до ділов государственных» не втручається і готова купити і розвішати по всіх стінах портрети всіх комуністів — начальників її чоловіка, аби лише не звільнили його з посади.

Ось вчителька з глухого села — Наталія Миколаївна, яка покірно, тупо, нічого не розуміючи, працює в школі, виховує громадян соціалістичної республіки («На глухім шляху»). Викладає історію в буржуазному освітленні подій; потайки від дітей молиться богу, що діти помічають і беруть на увагу, а на запитання дітей:

— Наталія Миколаївно, а нащо ви ікону зняли? — відповідає:

— Ах, діти! Ікон уже в класі не можна вішати: Наробраз не дозволяє.

Пролетарський «Інтернаціонал» сприймають, як «державну пісню», зовсім не входячи в оцінку його змісту.

Міщанство зростається з новим побутом, але не підіймається до нього, а, навпаки — стягає його до своїх міщанських низин. Прикрашує кімнати К. Марксом (вважаючи його за великого чиновника з Петербургу), викидає в свята на вулицях червоні прапори, відучується дивитись на комуністів і радянську владу, як на «їх», і починає залюбки вживати всюди «ми», «наше».

Ці міщанські впливи передаються і на певні частини комуністичної інтелігенції, в першу чергу на ту, що вийшла з міщанства. Звідси й сполучення у Хвильового інтелігенції з міщанством.

#### V.

От що в коротких рисах дає М. Хвильовий в своїх нових етюдах. Поява їх ще раз свідчить, що українська література розвивається, наздоганяє світову літературу.

М. Хвильовий росте на наших очах. З часом він захопить життя ще глибше у всіх його проявах і дасть поруч з аналізом і велетенський художній синтез.

## Микола ЧИРКОВ

### МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ У ЙОГО ПРОЗІ

#### I.

Великі зміни в житті, велика соціальна буря, яка пройшла перед нашими очима в недавній час, повинні рішуче й яскраво відбитися в мистецтві. Той шалений ураган, який пронісся через простори нашого соціального життя й поперекидав догори ногами всі кам'яні будови й фортеці старого життя, в своєму буйному нестриманому русі захопив також і літературу. Різні ознаки нашого сучасного літературного життя показують, що зараз відбувається важкий умовами своїми, рухом, як і всяке утворення нового життя, але великий своїм значінням процес народження нової літератури. Які наслідки принесла й повинна принести в межі літературної творчості соціальна революція? Крім нової ідеології, нового світогляду, вона повинна дати літературі наших днів нові форми, нові засоби мистецького малювання; це положення, яке стало гаслом всього прогресивного в літературних колах і яке являється висновком науки про літературне мистецтво, є аксіома, на підставі якої тільки й можна підходити до явищ сучасного літературного буття.

Проблема нових засобів літературного мистецтва, засобів, які в повній мірі відповідали б новим обрямам життя, що повстали з революцією, є дуже складна проблема. На шляху шукання нової революційної літератури траплялись і трапляються великі помилки, непозрозуміння і навіть просто нерозуміння діла та його вимог, різні блукання, нарешті — просто беззмістовні балачки, «словоблудіє». Крім того інколи претендували на ролю революційних поетів, представників пролетарського мистецтва елементи сторонні, чужі для революції, які до того, щоб здобути патент на право пролетарського письменника і щоб найкраще сховати своє непролетарське походження, намагались із усіх сил попередити саму революцію, стати революційнішими ніж найвипробованіші революціонери.

В зв'язку з цим у сучасну революційну літературу різні випадкові для революції елементи вносили багато штучного: неприроднього, надуманого і, нарешті, просто фантастичного. Прикладом цього може бути, скажімо, Пільняк, цей найкращий з «попутників». Яким великим майстром стає цей письменник у малюванні розпаду старого побуту, розкладу старого життя, старої психології, в малюванні руїни, яку при-

несли перші роки революції і яким штучним, навмисним та абстрактним проходить він перед нашими очима, коли звертається в третій частині свого «Голого года» до утворення образів нових людей, того позитивного, що з'явилося з революцією, до художнього розуміння нової соціальної сили. Хіба можна повірити в його комуністів, й їхнє життя, в їхню плоть та кров, хіба жива постать Архіпов? Ні, це тільки художня схема, і більш нічого. Друга велика небезпека для дійсно революційної творчості повставала з агітки, але молода література, здається, вже потроху визволяється з пут агітаційного вживання літературних прийомів, в кожному разі — майже всі молоді письменники нині підвелись до свідомості, що література — то не агітка.

Як-же ми можемо уявити собі обличчя дійсно нової літературної творчості? Новий письменник перш за все повинен повстати з великих хвиль революційної стихії, вийти з глибин активних, революційних мас, дійсно бути вихованим революційним повітрям, пройти через революційний досвід. Друга риса революційного письменника — це та, що він повинен стояти на високості всіх завоювань духовної культури минулого й сучасного, зв'язати себе з живою (не мертвою) літературною традицією, традицією поновлення всіх літературних засобів, шукання нових форм. Річ у тому, що найкращі представники буржуазної культури напередодні революції передчували, що наближається велика соціальна катастрофа, і через те вони добре розуміли всю нездатність старого художнього методу до нових грізних перспектив життя, до суворих вимог майбутнього. Через те вони свої сили віддавали питанню про реорганізацію системи літературних прийомів, і на цьому шляху дійшли цікавих і певних наслідків, яскравих зразків нової художньої манери. Досить назвати таких велетнів доби символізму, як Бєлий, А. Ремізов та інші, яких безпосередньо наслідують популярні письменники наших днів, наприклад, — Пільняк, Зам'ятін та інші.

І от під таке поняття письменника підходить молодий яскравоталановитий український письменник М. Хвильовий.

## II.

Хвильовий-письменник, що цілком вийшов з надрів революції, яко-го викинула на поверхню літературного життя революційна хвиля. Він став відомий, як письменник, тільки в останні роки. В нашій статті ми торкаємось лише художньої прози Хвильового. З цього боку творчість письменника займає особливе місце в сучасній українській літературі.

Передреволюційні часи на Україні, як найвище досягнення художнього слова, дали прозу Коцюбинського та письменників його типу, напр., В. Стефаніка. В художній творчості Коцюбинського ми маємо щось закінчене й досконале для цілого періоду літературного розвитку,

синтез цілої доби літературного руху. В дореволюційні часи художня проза не підвелася вище Коцюбинського, і група талановитих письменників його доби в більшій чи меншій мірі залежала від засобів художнього слова цього письменника, наслідувала його манеру писання. Здебільшого невелика зовнішнім розміром новела, з рельєфно-загостреними психологічними мотивами, насичена до країв психологічною аналізою, зі злегка накресленим кістяком сюжету, силуетом дії, яка виступає на тлі імпресіоністично-намальованого, сказати-б, «накиданого» пейзажу, побуту, соціального осередку — ось художньо-формальна схема типових зразків прози школи Коцюбинського. До цього ще треба додати стислий, оброблений до тонких нюансів, блискучий, переповнений фарбами стиль, який дуже часто переходить у римовану прозу, але який майже ні на хвилину не губить своєї ясності, своєї класичної закінченості й прозорості, не зважаючи на уривчатість головного художнього ґрунту, що складається в низку авторських вражінь. Революційні часи на перших кроках давали себе чути в розцвіті лірики, в творчості П. Тичини, М. Семенка та інших поетів молодшої української лірики, що придбала для української культури багаті скарби нових художніх форм, нових засобів мистецтва слова. Треба тільки пригадати ті можливості словесного ритму, якими подарувала нас молода українська поезія, щоб зрозуміти все її значіння в літературній справі наших днів. З цими поетами з'явилися в українську літературу нові напрямки, як символізм, футуризм, тощо. Але тільки останніми часами (як не рахувати «Блакитного роману» Г. Михайличенка) в українському письменстві ми бачимо народження нової художньої прози в особі М. Хвильового, що засвоює собі головні наслідки літературного розвитку передреволюційної і революційної доби, вбирає в себе есенцію головних літературних течій ХХ століття.

Хвильовий — письменник, органічно зв'язаний з революцією, він — письменник, який нерозсудливо протиставляє гнилому багнищу та розкладу старого життя блідий і невиразний абрис невідомих, незрозумілих нових «героїв», а який вільно купається в революційній стихії, як у стихії рідній, і виносить відтіля живі переконуючі образи, який пише про революцію через те, що не може писати ні про що інше, через те, що пережиті події настирливо вимагають від нього писати. Хвильовий знає не тільки перемоги, але й провалля революції, знає її надію й розпач, її віру й знесилля, її світлий сонячний і темний страшний бік. Перш за все йому добре знайомі всі стани революційної боротьби, всі її перипетії. Самий нервовий, напружений, з перебоями ритм революційної боротьби вдається схопити нашому письменникові в його невеличких «етюдах»; але разом з ритмом революційного піднесення у Хвильового ми бачимо й справжніх живих людей революції, її звичайних робітників, оцих людей нової формації й нової природи. Перед нами проходять се-

ляни й робітники фабрик, комісари й редактори газет, чекісти й жінки-комуністки, і ці нові герої являються перед нами у всій своїй життєвій виразності і суцільності, зо всіма своїми чисто людськими рисами, зо всією гамою суто-людських переживань, зо всіма позитивними та негативними властивостями людини. Комуністи й чекісти у Хвильового позбавлені того штучного, бульварно-романтичного ореолу, в якому вони виступають на сторінках романів І. Еренбурга і К<sup>0</sup>. Творці нового світу в етюдах Хвильового скидають ту не на них шиту одіж приторно-солодкого «інтелігентського» героїзму, яку натягли на них Еренбурги, і залишилися у своєму природньому вигляді, зо всім тим пилом і ароматом, що прилипли до них від життя. Назавше застаються в пам'яті постаті «Кота у чоботях», суворого, непереможного, неблаганого доктора Тагабата з оповідання «Я» («Романтика»), вірного до останнього подиху, психічно-простого, як паличка, вартового пса революції «дегенерата» («Я»), Вадима, що вмирає з сухот у пустелі Кавказького передгір'я, та інші образи революційних борців. І всі ці невгомно живі образи оточені у письменника цілими шматками нового побуту, який непомітно складається під гармонійну музику революційного руху, пахучими шматками м'яса життя, теплими ще від крові. Хвильовий — досить витончений знавець усіх умов і особливостей життя, психології справжніх революційних робітників, усіх течій і протитечій партійної психології; він зразково вміє показати, як новий побут вривається в сталі форми старого, і які несподівані й цікаві явища виникають на ґрунті такого сполучення. Таким чином нема жодного яскравого факту революційного життя, якого-б так або інакше не торкнувся письменник у своїх оповіданнях. Разом з тим творчість Хвильового вся повита образом України, в його етюдах ми вільно дихаємо всіма пахощами Української землі. Тим і характерна, тим і своєрідна і незабутня революція в художньому прийнятті Хвильового, що вона тісно і неподільно зв'язана з первісною стихією рідної землі, що ми навіть не бачимо, де кінчається одна і де починається друга стихія, що ми так гостро відчуваємо рідно-зелені глибокі історично-національні коріння революції. У Хвильового не окремі абстрактні малюнки революції як такої, не умовно-шаблонні картинки «сверхчеловеческого» революційного героїзму, яких так багато в сучасній літературі, а живі акти революційної дії, що зберігають весь колір того ґрунту, на якому вони виникають, що приймають на себе всі фарби соціального осередку, серед якого повстають, що дають чути незавершеним подих минулого, з яким невпинно й невтомно бореться революційна дія і з глибин якого вона виростає.

Хвильовий, як кажуть ті коротенькі біографічні відомості, що з'явилися про нашого письменника в критичній літературі, веде своє походження з робітничої класи. Він і сам робітник. Але в творчості Хвильового нас вражає і надзвичайне знання селянського життя та се-

лянської психології на Україні. В художніх речах письменникових кидається у вічі українська природа, пейзаж Хвильового дає нам можливість навіть точно визначити його географічні межі: це Слобожанщина, це степи Харківської губернії з де-не-де розкиданими лісами та ярами, в яких непомітно ховаються невеличкі хуторці, всякі «Солонські яри», огнища бандитського руху. Тим і жива революція в малюванні Хвильового, що це дуже часто характерно-стєпова українська революція зо всіма її контрастами і протиріччями, зо всіма стихійними перешкодами, що зустрічаються на її шляху, революція у всій різноманітності її живої течії, живого процесу.

### III.

Отже, революція — це головна центральна тема всієї художньої прози Хвильового. Тому необхідно подивитися, як розгортається ця тема в його окремих творах, які сторони відкриваються при її конкретно-художньому здійсненні. Хвильовий добре знає буденщину революції; революція — то не є, як де-хто собі уявляє, якась вічне героїчне свято, якась невпинне піднесення, вона має свій важкий бік, свої дрібні турботи, свої хиби, помилки, своє «человеческое, слишком человеческое». В її великому товариському гурті є випадкові елементи, є навіть просто бруд, що пристає до великого діла в процесі напруженої, надлюдської боротьби, коли нема часу розбиратися в людях. Ось дружини комісарів, що, як звичайні баби, сваряться за кількість пайків («Колонії, вілли», «Пудель»), ось моральна обмеженість найактивніших робітників, навіть просто нерозуміння революції, її істоти («Синій листопад»), ось маленькі любовні грішки звичайних революційних робітників («Життя»). І тут відкривається дуже значний момент творчості М. Хвильового — це його сатира. Хвильовий не хоче заплющувати очі на все те негативне, що з тих або інших умов часу зв'язано було з революційним рухом. Він встає на шлях різкої й гострої іронії на різні явища радянського побуту. Хвильовий не милує міщанства, під якими-б формами воно не переховувалось. Міщанство знаходить у письменникові свого рішучого й неблаганого ворога. Особливо радянське міщанство, переважно вже періоду неп'ю, — то є об'єкт сатиричних стріл Хвильового. Також попадає в колюче коло іронії Хвильового все те, що своєю нездатністю не може винести суворого патосу і важкого повітря революційної боротьби. Хвильовий веде рішучий наступ проти всього кволого, психічно-хворого, проти «інтелігенщини», взагалі — проти всього, що розкладає велику й суцільну волю революції. З боку сатиричності творів Хвильового пригадуються нам «етюди»: «Свиня», «Кімната число 2», «Редактор Карк», «Синій листопад» та інші. Треба зазначити, що особливо дістається від письменника жіноцтву, яке гуртується навколо відповідальних робітників.

Хвильовий взагалі хоче вийняти з-під революції ті шаблоново-героїчні котурни, на які її поставили представники агітаційної літератури і попутники, щоб побачити її дійсне живе обличчя. Хіба це живе обличчя менш величне й грандіозне, ніж агітаційно-попутниківський стереотип? І ось ми бачимо, що Хвильовий поруч із зазначеними рисами показує красу, розкриває романтику революції. Контраст буденщини і романтики революції є один з найулюбленіших контрастів у творах М. Хвильового. Письменник уміє відкрити під тягарем щоденних турбот, постійної буденної, надзвичайно важкої праці революціонера той справжній огонь, який горить у його душі і який у останньому рахункові тільки й може виправдати грізні й часом жорстокі кроки революційного поступу. «Любов до далекого» — ось що огненно звучить у душі найкращих образів революціонерів у Хвильового. Я не знаю слів, які б краще і влучніше передавали те, що відтворюється в душі героїв революції у Хвильового, ніж ці слова Ніцше. Саме через те, що дійсність, яка проходить у творах письменника, така складна, повна таких протиріччів, така підчас страшна (бандитизм), така не відповідна ідеї, що висунула революція, тим коштовніша, яскравіша оця непереможна любов ватажків революції до далекого, непереможна віра в майбутнє. Хвильовий — великий художник у малюванні напруження мрії, яка керує внутрішнім рухом борців революції. Герої Хвильового закохані в далечинь, вони невтомно дивляться в далекий простір майбутнього; тому й самі їхні думки ніби-то повіяні повітрям далекого, тому в них такий високий смак далекого, так широко та мрійно розтулені очі, тому так люблять вони, як і сам письменник, синій та блакитний колір. З погляду цієї закоханості в далечинь нам зараз згадується етюд «Синій листопад». Перед нами глуха глибока осінь десь у передгір'ях Кавказу в час, коли знизилась перша висока революційна хвиля, хвиля героїчної боротьби, в час переходу до щоденного революційного будівництва, до оточення неп'ю. Вмирає один із активних революційних робітників, і ось які слова ллються з уст, запалених останніми кроками сухоти.

«Так, Маріє, і я люблю твою любов. Але я дивлюсь на нашу сучасність з 25-го віку, коли наша сучасність сива. Тому-то я в неї надто закоханий. Ти от не чуєш, а я чую, як по нашій республіці ходить комунa. Урочисто переходить з оселі в оселю, і тільки сліпі цього не бачать. А нащадки запишуть, я вірю. І що наші трагедії в цій величній симфонії в майбутнє». («Синій листопад»).

І весь етюд розгортається на психічній канві протиставлення романтичного піднесення революції, вічного незадоволення з її сьогоднішнього дня, надхненого відчуття її, як великого вікна в майбутнє і «всєфедеративного міщанства», духовної здрібнілості, втрати революційного вогню й певного розуміння душі революції, «Голубиної книги, вічної поезії, світової, синьової», в тяжких нетрах щоденних турбот і

духовно розкладового неп'ю. В «етюді» ми бачимо, як антитезу надхненому Вадимові нудну прозу революції в особі Зіммеля, що не витримує міщанського наступу неп'ю, погляду «харі непереможного хаму». «Кожний комуніст, — говорить Зіммель, — повинен бути купцем, це слова Леніна. А скажіть, будь ласка, яка в купця мораль. Не одуриш — не продаси, от його мораль і етика. Дурнем буде той комуніст, що має, припустім, гроші і не дає їх на проценти». І в оповіданні «Я» («Романтика») М. Хвильового в другому його збірникові «Осінь» знову ця невимовна чулість до далекого, ця мрійна влада далекого. Вона тут втрачає вже свої ясні конкретні грані, свої визначені реально-психологічні межі і переходить у якийсь незловимо ніжний нарис, у тонкий елегійний жіночий силует «далекої загірньої Марії».

«З далекого туману, з тихих озер загірньої комуні шелестить шелест: то іде Марія. Я вихожу на безграніт поля, прохожу перевали, і там, де жевріють кургани, похилиюсь на самотню пустельну скелю. Я дивлюсь в даль... воїстину моя мати — втілений прообраз тієї надзвичайної Марії, що стоїть на гранях невідомих віків». «Я» («Романтика»).

Своєрідне почування революції у Хвильового виявлялося саме тому, що він підслухав таємний подих грізного руху, підслухав серед грому і галасу боротьби, серед нечуваної ненависти. Цей таємний подих є любов'ю, яка в єдиному надхненому змаганні прямує до далекого. Ось перед нами в оповіданні «В очереті» бандит, який повинен ховатись від своїх ворогів-червоноармійців у болоті, в очереті, і от на самоті, коли залишили його всі «співробітники», він приходить до страшної свідомості, до несподіваного висновку, до розуміння повного безглуздя всіх своїх обмежених і жорстоких вчинків: в повному розпачі він приходить до розуміння того, що в усіх його ділах, які ніби-то зовнішнє нагадують діла дійсних робітників революції, нема головного, нема того, що таємно керує працею революціонерів, нема любови, бо лише вона одна може виправдати жорстокі вчинки і кров.

Але революція, як високо-романтичний порив у майбутнє, як непереможна мрія далекого, у Хвильового є тільки один з аспектів складної істоти революції. Невтомна воля до далекого, любов до далекого вимагає боротьби за майбутнє, оборони високої мрії від усіх небезпек суворої дійсності. І ось у Хвильового ми бачимо друге обличчя революції — революцію в боротьбі за свої найближчі позиції, за свій сьогоднішній день, за право будувати шаблі до великого, революції в її суто — життєвому вигляді, у всій яскравості й гущавині її олійних фарб. І тут Хвильовий, як ніхто з письменників, насамперед вміє спостерігати оцей характерний для переходового періоду, періоду боротьби, момент сполучення старого життя з новим, мішанини стилів, одночасного, так-би сказати, паралельного існування старого побуту і тільки-но народженого життя. З тонким гумором показує він у «Чумаківській комуні», як

на порушених революційним громом, але остаточно не знищених будовах старого життя, на ґрунті одвічно-сталого побуту крізь усі пророблені в ньому щілини, виходить буйне гілля й листя молодого життя. Ось і день і ніч одвічно гуде самовар, символ «обивательського» щастя: шш... шш... шш... А ось оголошує нові закони і права життя буйна молодь «Чумаківської комуни». Хвильовий взагалі віддає досить багато місця впливу революції на старе життя, малюванню тих глибоких щілин, що поробила вона в будівлях старого існування. І досить часто притягує його психологія людей, що не змогли стати в великій боротьбі на той чи інший бік, не знайшли сили перемогти свої сумніви, хитання, жах перед великою відповідальністю. Він зупиняється на образах інтелігентів, не здатних до упертої революційної боротьби, дає зразки психології повного розкладу. Прикладом може служити образ Мар'яни з оповідання «Заулок», що вийшла з партії через цілковиту нездатність до звичайної щоденної важкої роботи, через звичку до вічної зміни настроїв, до «сильних ощущень», через те, що не знайшла в собі сили пережити і внутрішньо побороти неп. Тепер у її житті нема мети, тепер вона не знає, що з собою робити від непереможної нудьги, і тому кінчає диття страшним жестом. В зв'язку з цим Хвильовий виявляє надзвичайний інтерес до внутрішнього світу людини, повертає на шлях психологічної аналізи. Він взагалі хоче відкрити нам найцікавішу сторінку революційного життя — внутрішню боротьбу в душі активних діячів революції, її дійсних творців. Герой оповідання «Я» («Романтика») в збірникові «Осінь» містить в собі всі протиріччя, весь складний зміст людини, що виросла в витонченім повітрі культурного життя початку ХХ століття, що зберігає в собі різні нюанси глибоких і тонких переживань цілої культурної доби; і от ходом історії ця людина, поставлена на аванпости революції, втягнена в саме пекло революційної боротьби, волею революції вона зроблена головою чека в напружений мент горожанської війни: революційне військо от-от повинне залишити ворогові місто. Письменник усе зробив для того, щоб утворити становище максимально-гострим. Ця людина повинна всі найкращі здобутки своєї душі, навіть той самий інтимний куток її, куди вона ховається від великої втоми, від... щоденного жаху крові й війни, принести в жертву грізним вимогам революції, свій найпевніший зв'язок з життям, своє живе втілення вічної мрії далекої комуни, образ «Загірньої Марії», свою мати він повинен засудити на смертну кару, і сам навіть здійснити присуд. Тут письменник має розкрити трагічне обличчя революції. Але сильніше вражіння Хвильовий справляє не в таких піднесено-психологічних, романтично-офарблених етюдах; він — незабутній художник в ті моменти, коли в пригнічених щоденною революційною працею, суворо закритих революційними обов'язками душах партійних робітників розкопує живе тепло звичайно-людського, ніжне тремтіння гарячого сер-

ця. З цього погляду назавше залишається в пам'яті героїня з етюд «Кіт у чоботях». Це жінка революціонерка. Вже її зовнішній образ, до якого належить її напів-чоловіче вбрання, викликає в нас якесь тепле, інтимно-дитяче почуття, що сполучається зі словами «кіт у чоботях». Ось вона куховаркою в поїзді, який посувається на південь у Кубанські степи, де панують білі. Декорація міняється, і «кіт у чоботях» або Жучок, як звать її товариші, вже секретар організації, вона невтомно вимагає від товаришів виконання партійних обов'язків. Нарешті — ніч; кімната переповнена людьми, що сплять на столах, долі і всюди; і серед темряви одинокий плач Жучка: вона не знаходить в собі сили потушити пекучий жаль за вбитою дитиною.

Але подаючи коротенькі малюнки окремих моментів різноманітного, вкритого всіма життєвими барвами революційного процесу, Хвильовий не може не зупинитись на тому оточенні, серед якого відбувається грандіозна революційна дія, не може обминути тих великих перешкод, що повстали на її шляху з реальної обстановки рідної землі. Художньо-органічне відчуття революції у Хвильового особливо помітно в тому, що в його освітленні ми бачимо той великий історичний тягар, якого несе на власній спині революційний рух і якого він хоче скинути з себе, щоб дійти повного соціального визволення. В таких оповіданнях, як «Шляхетне гніздо», «На глухім шляху», ми чуємо важкі кроки смутної й заплутаної української історії, бачимо непереможну владу безмежних українських степів, знаходимось під вражінням великих скитських могил і страшних тіней минулого — тих старовинних азіатських орд, що залишили свої сліди майже на всі південні українські землі. Великий вплив азіатчини, подих азіатського повітря, азіатської стихії в реальному житті сьогоднішнього дня, в ролі перешкоди на шляху революції — ось що складає нерв таких оповідань, як «На глухім шляху». Відсіля й ті особливо-влучні художні нариси бандитського руху на Україні, в яких Хвильовий так чудово дає нам можливість вловити весь живий зв'язок цих невеличких бандитських гуртів з ґрунтом, з характером української природи і населення, з психологією українського заможного селянина, зо всіма цими ярами та лісками, відчуті в них історичні відгуки, сказати, історичні рецидиви Запоріжжя та старовинних азіатських орд.

В такому вигляді уявляємо ми головні мотиви художньої прози М. Хвильового. Але всі ці умови не мали б жадного художнього значіння, колиб вони не були переведені через визначену конкретну систему художніх прийомів, через виразно-загострену художню форму. І тут сила Хвильового в тому, що він зв'язав українську художню прозу з тою особливою традиційною будовання форми, яка саме і відрізнялась порушенням літературної традиції, в якій ще раніше фактичного початку революції, задовго до дійсних революційних подій, до відомих історичних дат, передчувався в напружених художніх шуканнях шалений вітер



революції і підготовлявся ґрунт для закладання справжнього революційного мистецтва. Коли вже підводити історичну підставу для творчості Хвильового з боку художньої форми, то можна перекинути міст од Хвильового навіть до перших європейських символістів кінця XIX віку, бо відкидаючи у цих останніх все, що належало виключно їх часу, їх вузькому історичному моменту, все те, що зберігало на собі ознаки старої культури, треба сказати, що у них було дві речі, які дають право зв'язувати їх з сучасним письменством: це — гостре почуття грізної катастрофічності тієї доби, що неодмінно насувається і, в зв'язку з цим, переконання в необхідності цілком перебудувати всю систему художніх прийомів, у необхідності відкрити новий художній метод, якийби відповідав грандіозному розміру і зовсім новому темпу близьких великих подій. Це почуття стало ще сильнішим у футуристів, які так рішуче руйнували всяку літературну традицію і всяку більш-менш сталу форму і тим розчищали шлях до нового мистецтва. Говорячи конкретніше, творчість Хвильового можна поставити в зв'язок із тією течією сучасного письменства, найяскравішими предстанниками якої в російській літературі являються Є. Зам'ятін та Б. Пільняк, але коріння цієї течії протягається до видатних літературних стовпів старшого покоління: А. Белого та А. Ремізова. Перше, що кидається в вічі при розгляді творів М. Хвильового — це майже піднесена до принципу уривчатість форми: вона дає себе знати і в сюжеті, і в образах, і навіть у зовнішньому суто словесному стилі. Порухення традиційних прийомів оповідання — ось що ми виносимо, знайомлячися з його «етюдами». Здається, у Хвильового ми маємо повне порушення сюжету; нема того, що ми звикли вважати за фабулу; в кожному разі — нема рівного поступового розвитку фабули, як це ми бачили в літературі попередньої доби. Фабула розвивається якимись-то вистрибами, окремими яскравими шматками, різкими фарбованими плямами, між якими ніби-то нема зв'язку, в кожному разі цей зв'язок навмисне ховається і словесно до кінця не виявляється. Іноді зустрічаються цілі фрази, навіть уривки, які на перший погляд здаються цілком випадковими, зайвими і тільки потім починають якимось вгрузати в живе тіло твору.

Сліди такої художньої манери в великій кількості можна знайти в творчості таких письменників як Є. Зам'ятін та Б. Пільняк. Але кінець-кінцем вона має своє джерело в художній прозі А. Белого, в його «симвоніях» та романах. Як-раз для цих речей характерно те, що самий кістяк сюжету — фабула — ховається за зовнішньою хаотичністю словесної тканини твору, за навмисним розпорощенням образів і картин, за кількістю уривків, які на перший погляд здаються зайвими. Нема чого казати, оскільки такий метод оповідання органічно зв'язаний із глибоким порушенням життя, сталого побуту, з тими пертурбаціями, що внесла революція в широкий світ сучасності. Сила й різноманітність

вражінь, їх постійна й хутка зміна — все те, що ми спостерігали під час революції, мусіли якось покласти печать і на форму мистецтва слова. Річ у тому, що самий психічний апарат людини якимось змінився під впливом революційних подій, і ці розумово-неясні зміни психічного апарату мусять відбитися в формі словесного твору.

Але відкидаючи на бік класичну витонченість фабули, зовнішнє — розумовий вигляд сюжету і змісту твору, підкреслену логічність об'єднання художнього матеріалу, Хвильовий не залишає художньої суцільності, він тільки шукає її зовсім не на тих шляхах, на яких шукала її стара літературна; він цілком пересуває центр художньої єдності мистецтва з царини ідеологічної в царину емоційно-музичну. Це зовсім не значить, що у письменника немає ідеології, вона в нього є, інакшеб письменник не міг би бути співцем революції. Але в той час, як дореволюційна в широкому значенні проза при всьому «імпресіонізмі» всеж таки прагнула логічного, в вузькому значінні, фокусу художньої речі, схилялась до ідеї, як центру художньої єдності, — проза Хвильового, як її російських родичів і батьків, згідно з законами мистецтва, намагається скупчувати художню єдність твору навколо моменту емоціонального. Взагалі — в прозі Хвильового виступає яскраво-помітний нахил до лірики. Його «етюди» мають тенденцію до переходу в вірші в прозі. Деякі речі становлять дійсно таки вірші в прозі, наприклад, «Легенда». І це наслідком має те, що художня проза Хвильового прагне ритму, і в ритмі наприкінці шукає останнього об'єднання художнього матеріалу. Прозу М. Хвильового можна розглядати, як прозу ритмовану. Таке вражіння справляють майже всі його твори, — іноді ця ритмованість почувається цілком виразно. Так, наприклад, в етюді «Синій листопад».

«А потім на душі було порожньо.

Був Гофман.

Надходив вечір.

В стіну глухо входили цвяхи.

Це останні цвяхи; завтра свято.

Вадим лежав на койці, Марія стояла біля етажерки.

За вікнами брів синій листопад.

На Вадимовій голові лежав компрес.

Упали вії. Дихати важко» («Сині етюди», 107).

Але суто-словесний, зовнішнє зафіксований ритм у М. Хвильового переходить у ритм композиції твору — в цьому полягає своєрідний характер будування речей у Хвильового. В етюді «Синій листопад» перед нами низка уривків, максимального стислих, логічно не розгорнутих; психологію тільки злегка накреслено, взаємовідносини дійових осіб дається тільки натяками; все досить хаотично. Але разом із тим твір дає зразок художньої суцільності, емоціональної насиченості, і це досягається за допомогою композиційного прийому «лейт-мотивів». Вся

річ складається з декількох «лейт-мотивів». І дійсно це — «лейт-мотиви» в повному значенні слова, бо вони виконують чисто музичну функцію і одночасно компонують етюд. Хто більш-менш уважно простежить за ходом оповідання, той побачить, що деякі фрази, слова і образи повторюються з невеличкими варіаціями, а іноді — точно через певні інтервали часу; ми бачимо тут періодичне повторення, яке складає своєрідне обличчя твору. В «Синьому листопаді» ми бачимо таке сполучення «лейт-мотивів».

1) Перший лейт-мотив — джигітовка вітрів.

«З моря джигітували солоні вітри».

«Проте солоні вітри джигітували в Закаспії, зникали в невідомих пісках».

«Коли знесли Вадима в кімнату, з моря знову полетіли солоні вітри. Вітри джигітували і зникали в Закаспії».

2) З цим лейт-мотивом сплітається другий:

«Іще проходив невіданий синій листопад».

«Невідомо, чи то запах сосни, гірських трав, чи то пахне синій листопад».

«За вікнами знову посувався синій листопад».

«За вікнами брів синій листопад».

«А за вікнами по станції урочисто на схід брів синій листопад і зникав у невідомих пісках у Закаспії».

«Будемо слухати солоні вітри, коли мовчазно йде синій листопад».

3) Поруч із цим проступає третій лейт-мотив: — «Урочисто ходить по оселях комуна». Ця фраза повторюється протягом твору декілька разів без зміни, але кожного разу в іншому контексті.

4) Особливо тісно зв'язаний із останнім — четвертий лейт-мотив: «завтра розгорнемо голубину книгу вічної поезії, світової, синьої». Ця фраза також повторюється без зміни.

5) Як образно музична протилежність «голубиної» книги вічної поезії, світової, синьої, «висовується» лейт-мотив — дороги:

«Білі дороги — чорні, степові. Маячно кволе сонце».

«А дороги бігли — чорні, степові».

«Мчаться кудись дороги. Це наші — федеративні».

Не зупиняються... А то дороги б'ються в муках і знову мчаться... Розбіглись дороги, розбіглись стовпи».

6) Нарешті «лейт-мотиви» сосни. Сосна в етюді утворює емоціональне тло для Вадима.

«Гірські трави і сосну привезли на гірлянди для свята 7-го листопаду»...

«Гірські трави і сосну забрали з собою в кімнату. Знову важко було розібрати, що пахтить, чи сосна чи трави. Мабуть — сосна, бо тільки сосна має забутий запах»...

«... Гофман заспокоївся і дивився на сосну: — От куди-б нашому Вадимові. В бір. Марія раптом згадала і сказала з сумом: — Це-ж жо-стоко... — Ви про Вадима. — Ну, да, вічний ідіотський трафарет»...

І останній акорд — смерть Вадима.

«... Тоді Марія в нестямі похилила голову і з жагою промовила... Те, що вона промовила, здавила тиша. І тиша запахла сосною» («Синій листопад»).

І всі ці «лейт-мотиви», емоціонально-близькі один до одного, зливаються в щось єдине і зліплюють окремі образи й уривки твору в щось єдине й суцільне. Подібно до цього — в чудовому оповіданні «На глухій шляху» з другого збірника Хвильового «Осінь». Тут уже ми маємо окремі стежки, «плани» оповідання. Один план — це глуха сільська сучасність на Україні; це — «село темне і гниє в пранцях. Медикаменти десь за горами, за морями; це — самогонний апарат і інші подібні речі». Другий «план» — це історична доля України, це сумні тіні минулого, подих азійських орд: «... Проходили віки. І прийшов глухий вік — XIV-й. І на невідомих азійських верхів'ях підвелась грізна постать Тамерлана». Третій «план» — доля самотньої вчительки, її спогади про минуле, про свою молодість... і таке інше. І всі ці «плани» об'єднуються, приводяться до якоїсь емоціонально-глибокої цілини, до якогось художнього моноліту ліричними фразами, які ритмічно повторюються протягом всього оповідання і створюють з нього художньо-кріпку оброчку:

«А сосни гудуть, гудуть — чого так сосни гудуть?»

Ох, ви, сосни мої азійський край».

«Ляжу на твоє тьмяне лоно, мій коханий, невідомий обр'ю».

В справі будівництва словесного мистецтва Микола Хвильовий, органічно підійшовши з глибин дійсно революційних переживань і живих потреб своєї особи, до проблеми нового мистецтва, одночасно приєднав себе до цікавої традиції художньої прози, яка в передчутті революції руба поставила питання про новий художній метод. І тут Хвильовий продовжує в українському письменстві течію, яка бере свій початок у російському від А. Белого та А. Ремізова. Глибокий зв'язок із першим із цих письменників можна бачити в тому, яку величезну роль відіграє в будівнанні художньої речі у Хвильового звуковий принцип. Можна говорити про інструментовку всієї художньої речі і фрази у Хвильового. Звуки мають у письменника часом самостійне значіння, виступають як самоцінний засіб малювання:

«Єрунда: пишуться тези, тезове царство. У Райського тезовий стіл спеціально, стоси. — Я здихаю... Єрунда. З жахом: що це ви робите. — Єрунда... — не думаєте ви цього. Коли тези згоріли, тоді вилетіла з них літера «З», поширяла над землею і сіла на своє одвічне місце. І пішла

звучати в другім таборі — 3, -3-3-3-3-3-3-3-. Звучить холодно, одноманітно, уїдливо» («Сині етюди», 147).

«Увечорі в тихому затишкові міщанського добробуту шипить самовар: — Ш-Ш, і зимою — Ш-Ш-Ш, і літом Ш-Ш-Ш, і восени — Ш-Ш-Ш».

Иноді звук виконує функцію характеристики, заступає собою місце описання; так замість того, щоб описувати Гофмана, Хвильовий кидає: «Завтра мітинг-концерт. Незграбний Гофман — паф-паф». «Гофман — летючий мітинг — паф-паф». В етюді «Синій листопад» звук «чи» вже грає роллю в розгортванні оповідання, як емоціональної цілоти: «Червоноармієць старанно виводив літери і сказав незадоволено: — клята буква. Ніяк не пишеться «Чи». Буква — «чи», через декілька фраз: «А в своїй кімнаті згадувала червоне обличчя бородатого салдата республіки і його літеру «чи». Літера «чи» довго стояла за вікном знаком з питання, і це мучило». І в самому кінці етюду, підкреслюючи настрій, — риса: «На баню церкви злітались галки: — чи-чи, — кра-кра».

Заслуговує на увагу той факт, що Хвильовий часто йде від звуку до значіння. Наприклад, звук «чи» викликає прізвище «Чичиков», викликає по звучності, але потім ця звукова асоціація переводиться до певного значіння. «На баню церкви злітались галки, тисячі галок. Кричали, падали, злітались. Здавалось, що тут недавно проїхав Чичиков. — Чи-чи. Кра-кра». Иноді цілі діалоги у письменника будуються на звуковій підставі, витримані в стилі якогось-то «заумного язика» (В цьому зв'язок Хвильового з футуризмом). «Андрій підскакує до телефону, бере трубку і — агов. Мура з апломбом: — не агов, а алльо. Всі — ша-ша. Тиша.

«Андрій голосно: — Агов. Комуна: — Агось».

В додаток до цього треба сказати, що М. Хвильовий, як художній засіб, використовує «деформацію» мови. Ця деформація насамперед полягає в тому, що в склад літературної мови Хвильовий вносить слова з різних говірок, иноді й суто-індивідуальні вирази. Він уключає їх не тільки в діалог, але і в так звані «авторські слова»:

«Були у неї інші санітари, так-би мовити товариші Юхимові. «Розговори розговорювали», не помічає, хлопці, як старший лікар почав хвостом крутити. Це не спроста. Невже і він прочитав плакат. Гм, і чогось образився: — помічаєш, хвостом круте. «Думаєш, тібе спузався, регочеться санітар: — Що це ти, Юхимушка, чи не з Мазієм побував, здрігнув Юхим: «В акурат влучив».

Тут Хвильовий уводить попсовану українську «салдатську» мову. В плані цієї «деформації» мови стоять провінціалізми Хвильового, яких так багато в оповіданнях, присвячених бандитизму («Солонський яр»). Своєрідний характер будівництва творів Хвильового ґрунтується також на засобі, переважно зв'язаним з іменем Пільняка, засобі цитувати матеріяли сторонні й чужі для художньої речі. Так в одному оповіданні знаходимо

цитату з підручника зоології: «має 44 зуби. *Sus domesticus* яркширська, темворст, суфольська, есенська і ще багато і т. и.» («Свиня»).

В зв'язку з цим у Хвильового можна спостерігати те, що мовою «формального методу» зветься «обнаженням прийома». Загальний хід оповідання, природня його течія переривається; висовується обличчя письменника і показує читачеві механіку речі, свідомо розгортає механізм і секрет твору: «Справа посувається до розв'язки. Як ви гадаєте, чим закінчиться новела? Я буду широко казати. Я сам не знаю, чим закінчиться вона» («Редактор Карк»). В оповіданні «Юрко» Хвильовий досягає найвищого моменту оповідання, доходить до місця найвищого напруження читача і тут раптом перериває оповідання і показує своє обличчя, яко режисер з-за лаштунків в найпатетичнішу хвилю вистави.

До цього треба додати надзвичайну любов Хвильового до слів у дужках, він широко користується дужками, часом для слів із своїх власних ліричних творів.

З метою «остраненія» М. Хвильовий користується засобом порушення звичайного зв'язку уяв, логічного порядку думок і понять:

«Бабушці — 66... Батько дедушкін чумакував у Крим по сіль, того і дедушки широкі суворі брови нависли, чорні — йому 70» («Шляхетне гніздо»). «Чом ми та любимо літо. Я думаю не тому, що ми бабники. Ви як думаєте. А от Латвія ні би-то ріка і тихенько струмкує, це тому, що Латвія нагадає латаття, а біля латаття вода якось завше струмкує» («Юхим»).

Поруч із цим стоїть нахил Хвильового до гротеску: «Проте дедушка — міцний дід: і тепер, як візьме косу, то чорта два уженешся за ним. Старе покоління із тих, що в 20 літ без штанів у цурки грали».

Переходячи до метафори Хвильового, мусімо сказати, що тут Хвильовий намагається позбутись усіх шаблонів, всього традиційно-літературного, всякої «красивости», він хоче дійсно по новому відчуті річ. З цією метою письменник схиляється часто в бік заґрубілості образу та метафори, але ця заґрубілість сполучається з соковитістю образів. «Ядерні баби, звикли жирувати з хворими і пухкі та смачні, недарма на «хворих» порціях одгодовуються. Котлети, а не баби».

Иноді у автора зустрічаються слова-образи, які являють собою щось невідоме в повному значінні, екстравагантне в українській літературі: «Оришка з Юхимом жартувала на кроваті. Борюкались». В даному разі такі образи дійсно допомагають свіжо й гостро відчуття явище: сильне, здорове, просте, «салдатське» кохання. «Від борюкання кімната повна спеки. Оришка мов сонце, що за обрії перевалило, п'ють воду, прицмокують» («Юхим»). Але, з другого боку, образ-метафора у Хвильового досягає часом високої витонченості. «А з боку шаруділи в листах мишенята дощоватої осені». Метафора у письменника буває часом надзвичайно влучною. Так уся нерухомість, мертва сталість «обивательщини»

досконало передається в такому образі. «Тече життєва ріка одноманітно, глухо перекликаючись в осоках (зелене баговіння у громовицю глибоко сидить у воді і йому не страшно)». Так час гарячої, буйної молодости в житті одинокої вчительки з оповідання «На глухім шляху» яскраво встає в таких образах: «Тоді кипіла скажена друга молодість, тоді не вірила, що йде трицята весна, бо в очах темніло, а під ягідною тугою перси ревіли й від солодких мук отари самців». «... — Олексю, мій божевільний, я п'янію, налий мене столітнім медом, туманним хмелем».

Взагалі треба сказати, що Хвильовий у своїх образах являється остільки ж революційним, як і в змісті своєї творчості.

Образ-метафора у нашого автора бере участь в утворенні композиції оповідання. Як і у Зам'ятіна, у Хвильового образ заступає місце докладного описання взаємовідносин між дійовими особами. Один образ відразу робить ясними дійсні стосунки людей: «Стіна. За стіною Хая демонстративно виступає закаблужками — ходить. Яблужкіна теж. Це так: два двори, паркан, біля паркану колючки. В колючках — і там собака, і тут собака — гав-гав, гав-гав, гав-гав». Далі у Хвильового ми помічаємо розвій образу протягом речі. Так образ «Латвія нагадає латаття, а біля латаття вода якось завше струмкує», підготовляє характеристику людини; образ конкретизується. «Карло Йванович во благообразії: русява борідка, а в сірих очах смирення (вода біля латаття тихо струмкує)». У письменника іноді один образ заступає собою цілу картину, цілий шматок, цілу живу частину оповідання, навіть важливий момент його фабули.

Порівняння Хвильового дуже гарно виконують завдання — поширення емоціональної перспективи голих фактів оповідання. Так глибокий жаль за молодістю, яка марно промайнула, цілком вичерпано передається в такому порівнянні: «в п'ятому двадцятого століття проходив останній шквал другої молодости. І після заняття з сумом дивилась (з сумом зрізаної стеблини), на Нестора» («На глухім шляху»). Велике вражіння справляють на нас своєю свіжістю та емоціональною виразністю такі порівняння Хвильового: у «Вадима знову був кашіль, як степовий пожар», «Наталка говорила щиро, і обличчя її було світле, як винне повітря в осені ранній» і т. д.

Підводячи підсумки, ми повинні сказати, що Хвильовий — художник, якого випестила революція і який живе в її стихії, тому все те, що пише наш автор, іде од життя й землі. Разом із тим Хвильовий, будуючи свої творчі палаци на ґрунті українського письменства, шукаючи шляхів перемоги над передреволюційними традиціями української художньої прози, підійшов у своїй власній прозі до тих наслідків, які вставали перед російською й європейською літературою ще в ті часи, коли кращі представники духовної культури почували, що земля хитається під ногами і що насувається неблаганна катастрофа, і намагались

цілком змінити фронт мистецтва. Але, звичайно, ще більше спільних моментів між Хвильовим і творчістю революційного часу: футуризмом у поезії і сучасним російським красним письменством доби революції. Можна легко перекинути дошки від Хвильового до Пільняка, до Зам'ятіна, навіть — більше: до А. Белого з боку методів художньої праці і почасти з боку змісту. Таким чином Хвильовий на перший погляд в українському письменстві продовжує традицію російської літератури останнього часу і тим починає нову течію в українській прозі. Але річ у тому, що та художня манера, якою користується письменник, має в собі щось необхідне для нашого часу, є продукт тих глибоких пертурбацій, що пережила людність у ХХ сторіччі. Підстави для цього художнього методу закладались навіть тоді, коли ще європейське суспільство перебувало в спокійному багніщі свого обмеженого життя і тільки кращі представники духовної культури почували підземні удари близької катастрофи. Через те в цьому художньому методі є щось загальне й художньо-обов'язкове для всіх народів, що пройшли через революцію.

Кращим виправданням письменника є те, що вказаний метод він органічно засвоює, що він складає щось єдине з самим змістом творчості Хвильового. І дійсно, письменник досягає на своєму шляху великих художніх наслідків. В той час, як у Пільняка ми бачимо якісь виразні й надумані постаті сучасних людей, бачимо всі його штучні будови, маємо підчас просто невдалі художні експерименти, у Хвильового перед нами — справжні художні речі з живими образами й привабливими пахощами життя, дуже часто безумовні художні досягнення, високодосконалі твори. В українському письменстві Хвильовий дійсно починає нову добу. Як не брати на увагу «Блакитного роману» Михайличенка, в якому залишилось ще багато слідів старої манери, нашого письменника можна назвати першим видатним українським прозаїком революційної доби. Почасти Хвильовий зберігає ознаки передреволюційної художньої прози Коцюбинського, оскільки «імпресіонізм» у своєму дальшому розвитку мусив привести до манери Хвильового, до повного розкладу сюжету і взагалі вузько логічного кістяка словесної штуки на первісні елементи-вражіння, оскільки і в прозі Коцюбинського намічався нахил до ритму.

Але своєрідність Хвильового в рішучому повертанні на шлях ліричного будовання речі. «Intermezzo» Коцюбинського все ж є виняток на тлі його творчості. Микола Хвильовий весь час розвивається. Від невеличких «етюдів» свого першого збірника, в яких вставали яскраві малюнки героїчного періоду революції і початкового радянського побуту, письменник переходить у «Осені» до психологічно і навіть філософічно поглиблених і зовнішнє поширених речей. З напруженим інтересом чекаємо виходу дальших творів, сподіваємось побачити художньо-монументальну будову.

Микола ЗЕРОВ

## ЕВРАЗІЙСЬКИЙ РЕНЕСАНС І ПОШЕХОНСЬКІ СОСНИ

«Крик серед півночі в якимсь глухім околі» — я не знаю слів, якіб краще характеризували нашу літературну суперечку цього року, а власне — листи Хвильового, що дали їй привід (М. Хвильовий. «Камо грядеши?». Харків, 1925, стор. 64.). 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 що найцікавіше: так відчуваємо не тільки Могилянський і я, якого т. Ю. Якович ласкаво, хоч і безпідставно, відносить до літературної правої (в наших безнадійно заплутаних відносинах літературних — «правая левая где сторона?»). Так відчувають і інші люди, що зачисляють себе до найлівішої лівої. В статті т. Гадзинського, видрукуваній в ч. 9 «Життя й Революція», читач може побачити ті самі слова («Ратунку! душимось! свіжого повітря!»), сказані вже від імені «живіших елементів» пролетарського письменства.

Не можна не назвати цього явища знаменним. Це значить, — що хоч як говорять і ще, певно, говоритимуть про те, що Хвильовий впадає в ересь 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!» (С. Щупак. На літературні теми. «Пролет. Правда», ч. 245 (1256).), — а одно за тими його статтями мусять признати всі, хто тільки мислить і відчуває: це їх турботу й тривогу за майбутнє нашого письменства. І треба в запалі боротьби остаточно притлумити в собі дар орієнтації і почуття справедливості, щоб назвати невірою письменника, перед очима в якого стоїть, породжена подіями соціальної революції, виношена в схвильованій свідомості активного його робітника, картина культурного ренесансу. Щож то за невіра, що відкриває такі широкі перспективи і з такою тугою простягає до них руки: «Приходь, наставай, нове відродження!..» І навіть коли б на Хвильового находили часом хвилини сумніву і 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 сумнівів та шукань.

Але вищенагадані напади на Хвильового тратять під собою всякий ґрунт ще й тому, що всі його сумніви ані трохи не захитують ґрунтовної підвалини наших революційних угруповань літературних — 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 повинно їм 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 бабутьків, і багато чого потрібного поросло травою забуття. Вальється 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 учительському 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 спеціальній галузі мистецької роботи... Тургенев в епіграфі своєї «Нови» виписав був фразу з агрономічного порадилика, 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 її останніх вислідах, а і в її основах, бо без розуміння основи ми лишимося «вічними учнями», які ніколи не можуть з учителями зрівнятися. Ось що говорить сам ініціатор дискусії імпресіоністичним своїм натяком на Європу і пізнішими до свого гасла коментаріями.

Це питання встало і на київському диспуті 24-го травня ц. р. І в той час як одні боялися, що гасла Хвильового (тоді ще не з'ясовані другою його статтею) наша примітивність зрозуміє, як заклик до позверхового малювання європи, а другі, озброївшись молодечим завзяттям, збиралися ту Європу воювати, — я спробував показати, що Європа 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 т. Кияниця: «Зеров з'ясував Хвильового до краю» (П. Кияниця. Замість рецензії. «Життя й Революція», ч. 9.). Перечитуючи «Камо грядеши» Хвильового, я бачу, що моя інтерпретація ніде не виходить поза межі простолинійно висловлених його думок. Тільки через край підозріле чуття т. Кияниці може вбачати в моїх тодішніх словах якісь «подвохи».

Особливу позицію в нашій київській суперечці зайняв О. Дорошкевич своєю статтею «Ще про Європу» («Життя й Революція», ч. 6-7). Вважаючи гасло «Європа» все ще нез'ясованим і абстрактним, він побажав його сконкретизувати, висловившись про те, яка саме Європа нам потрібна — «минула — сучасна, буржуазна — пролетарська, «вічна — мінлива». О. Дорошкевич заперечує Європу минулу ради сучасної (Дюамель, Ромен Ролан і т. д.), зрікається греко-римських спадків («викоханих до речі в атмосфері рабства»), відмовляється від Європи буржуазної ради пролетарської і застерігає проти психологічного прийняття першої. Але чи не заплутує він справи з'ясувальними своїми спробами? Звернімося хоча б до прославленого втілення Європи передової, сучасної, опозиційної — Ромена Ролана та його протестуючого «Жана Кристофа». От уступ з 5 тому епопеї: «Foire sur la Place».

Одного погожого вечора, коли «ніжне небо, як східний килим, витканий з гарячих, трохи лянлях фарб», простелеться над посутенілим містом — Жан Кристоф, німець-композитор, закинутий до парижу, іде надбережжям Сени від Notre Dame до плацу Інвалідів:

«В сутенях ночі, що вже надходила, вежі собору підносилися як руки Мойсея, зведені до бою. Золотий шпиль «Святої Капели», як розквітлий терен, світився над купами будинків. На тому березі Лувр розгорнувся всім своїм королівським фасадом і в його змуджених очах відблиск заходу розпалив останній огник життя. В поважній глибині «Плацу Інвалідів» за розами та гордовитими мурами, у величній самотності пливла на висоті темнозолота баня, немов симфонія далеких перемог. А на горбі Триумфальна арка, немов у героїчній марші, відкривала нелюдський похід легіонерів Імперії».

В Кристофові раптом повстав 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 по-ясом Лувр, що охопив небо сторуччям своїх церков і наступив на світ тріумфальними стопами Наполеонівської арки, що тепер коло п'ят її комашився Ліліпут».

Правда, яка сувора критика існуючого європейського ладу. Але разом з тим — хто цей народ, що ступив на світ стопами тріумфальної

арки, як не героїчний bourgeois великої французької революції? Що ж це значить, Ромена Ролана одмести і ім'я його більше не згадувати? Сподіваюся, О. Дорошкевич цього не скаже. Але тоді він муситиме сказати інакше. Так, то була героїчна доба третього стану в Європі, доба величного реколюційного його піднесення. Неминуче, фатально зростаючи, «четвертий стан» повинен її і всі здобутки використати по психологічній лінії, поширюючи свій культурний і політичний досвід. А гімнографа цього героїчного bourgeois — Ромена Ролана пролетарський творець не відкине так само, як пролетарський історик, певно, не одмовиться від старого Огюстена Тьєрі, що з гордістю зв'язував себе з героями середньовічних комун, 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 в «Чумаках» дотепно зазначає, що «не сором Марксу Гракхові подати братерську руку». І мусив же мати якусь рачію Плеханов, коли радив пролетарським антирелігійникам виходити, а як де, то і в основу своєї роботи класти буржуазних libres penseurs та атеїстів XVIII в. — О. Дорошкевич вважає неприйнятним для нас, через їх соціальну чужорідність, письменників греко-римської давнини, «викоханих — каже він, — в атмосфері рабства і насильства». Як же тоді бути з Пушкіним, якого тепер проповідують критики марксистів, напр., Сосновський? Як з'ясувати, що ні Троцький, ні Маяковський, ні молоді пролетарські поети не цураються Пушкіна, дворянина і душевласника? Очевидно, єсть якась людська созвучність, якась чисто психологічне споріднення, що переступає соціальні перегородки і впливає незалежно від класової фізіономії.

Значить, не уникаймо і старої Європи, і буржуазної, і навіть феодальної. Не лякаймося її психологічної зарази (хто знає, може пролетареві краще вже заразитися класовою окресленістю західно-європейського буржуа, аніж млявістю російського «кающегося дворянина»), освоюймо джерела європейської культури, бо мусимо їх знати, щоб не залишитися назавжди провінціями. І на звернене до молоді молоді «Камо грядеши» Хвильового відповідаймо: «Ad fontes!» Тобто йдімо до перших джерел, доходить до кореня.

Розуміється, вимога знати джерела безмірно ускладняє учення. Для письменника вже мало сільської чотирьохрічки, йому потрібно цілого «університета на дому». Але ж доки ми будемо «ліниві і нецікаві»!.. Зате знання перших джерел приведе до того, що замість по-дитячому копіювати Хвильового, Винниченка, Пильняка, наши прозаїки вчитимуться ще й на Едсміті та Ж. Ромені, на Стендалі та Анрі де-Реньє, на Золя і, може, навіть на італійських новелістах XV віку, — і вчитимуться не тільки передражнювати їх, а і спостерігати, як вони, і узагальнювати, як вони, і працювати над собою, як вони, — працювати, як працював

«дурень» Флобер, по «20 літ сидючи над однією повістю». Студіювання великих майстрів завжди переймає свідомістю власної своєї малости («Poeta semper tigo», говорив Франко, вирости як художник і мабуть забувши свою юнацьку фразу про «дурня» Флобера) — а ця благодатна свідомість великою мірою ослабляє ту самозакоханість, на яку страждають здебільшого «невизнані генії». Тобілевичевський Матюша у «Суєті» вважає 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 т. Щупака. «Найкращий спосіб збільшити ролі пролетарських письменників — пише він — це вдосконалити і збільшити продукцію цих письменників».

Ці слова, як симптом виразного перелому, мусить відати кожний, кому дорога майбутність українського слова. Але — чи справді так легко удосконалити творчість організованих письменників, що про них говорить голова «Київ-Плугу»? Де гарантії, що можливе справжнє і щире учення? Чи є засновки для серйозної праці письменника над собою? І чи не треба спочатку розвіяти атмосферу літературного проєкціонізму, що молодого автора псує? Для мене ясно, що зібрати кілька сот таких-сяких віршовників і менш ніж початкуючих прозаїків з сел 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 *письменника*. Це значить — збити з скромної життєвої 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 матеріалу! Без цього не обійтись: пролетарська література може зміцнитись тільки шляхом добору. Тому потрібно: а) Членів «Плуга», «Гарту» і «Жовтня» по журналах і взагалі по часописах поставити в такі саме умови, як і письменника позаорганізаційного. В порядку підтримання талановитих дітей села і заводу, їм можна видавати стипендії, засновувати студії, не допускати, щоб вони гинули від сухот і мистецької самотності, 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 репрезентують культуру майбутнього. Такий зміст вкладав я в свої слова про потребу мистецької конкуренції. І я дуже 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 і 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 т. П. Кияниці. В якому розумінні я говорю про потребу літературної конкуренції, здається, всім ясно. А Кияниця *без найменших доказів* твердить, що я обстоюю «свободную торговлю» та інші т.зв. «буржуазні забобони», і слова «свободную торговлю» бере в лапки, так наче це мої слова, хоч, запевняю т. Кияницю, питаннями фритреду я не цікавився ніколи і ніколи їх ні усно ні на письмі не торкався. Яке ж нормальне співробітництво можливе межі різними групами літераторів, співробітництво, до якого закликають резолюції, — коли, з такими порушеннями елементарної етики, кривотлумачитиметься кожне слово? — Далі. Високі літературні вимоги до наших літераторів я вважаю потрібними перш за все в *інтересах пролетарської літератури*. Я б ставив їх завжди і навіть щороку їх-би підвищував. Навіть припускаючи, що Х або У, 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 пролетарського письменника? І невже це значить, як пише т. Кияниця, «відкидати масового письменника», вимагати, щоб усі були геніяльні? Невже це значить «відмовлятися від чулого відношення до учеництва молодих авторів»? Зосібна що до «геніяльності». Чи ж треба говорити, що геніяльності ніхто від молодих плужан чи гартян не вимагає? Я певен, що коли б запитати 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 і Еллана; нікому з нас закидувана нам не раз «класова ворожість» не заважала захоплюватись, скажемо, промовама Бабеля або «Віденськими шукачами золота» П. Ампа. Розуміється, сповідатися, божитися і бити себе в груди, щоб запевнити т. Кияницю, ніхто з нас не буде. Може вірити, може не вірити. Але коли він закинув нам упереджену злобу й ворожість до пролетарського мистецтва, то *мусить свої твердження обставляти доказами*.

Манера читання в серцях — інакше цього способу полеміки назвати не можна — може привести т. Кияницю (і приводить до справжніх курйозів. Візьмім такий казус: плужанин А пише невдатний 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 «нео-

класики» — вони рішуче розкладають революційний молодняк... і т. п. Смішно, але мені, напр., довелось раз почути, що Зеров «розложив» Хвильового, письменника самостійної і затаєної мисли, — дарма, що всі думки Хвильового вирости 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 зформульовані. Гадаю, що для розвитку нашої літератури потрібні три речі: 1. Освоєння величного досвіду всесвітнього письменства, тобто хороша літературна освіта письменника і уперта систематична робота коло перекладів. 2. Вияснення нашої української традиції і переоцінка нашого літературного надбання (цієї думки я ще гадаю торкнутися иншим разом) і 3. Мистецька вибагливість, підвищення технічних вимог до початкуючих письменників.

Революція відкрила широкі перспективи українському культурному розвитку. Після 1917 р. не вдавалося 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, щоби 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...  
Немає більш нічого більш прекрасного,  
Як сьогоднішній день.  
Я не дожену його тут,  
Кожного дня я остаюсь ззаду  
Тут, між своїми.

Це було влучно і сильно в 1918-1919 рр., коли і в сусід була павза в культурній творчості. Оскільки ж вірніше це тепер, коли у росіян напр., — про поляків не згадую за браком хороших інформацій — так широко розвернулася книжна продукція, театр, музика і т. д. І так прикро, коли подумаєш, що нам трудно з ними рівнятись. І то не тільки тому, що у нас менше людей і запасу, а і 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 тим часом скрізь — сліди застарілої «малоросійщини», провінційальності — і «галици свою речь говоряхуть» (риса запустіння: провінційальне місто, зачинені віконниці, тихо, — і тільки галки кричать). І рівним шумом тужить «не сибірська тайга», що виростила з культурного колись сосняку:

«Ох, ви, сосни мої — азійський край».

Михайло ДОЛЕНГО

## НОТАТКИ ДО ІСТОРІЇ ЖОВТНЕВОЇ ПРОЗИ ТА ЕПОСУ (уривок)

Літературне життя, проте, йшло досить індивідуалістично й по закінченню громадянської війни, принаймі, перші два роки. Знову народилась по смерті Михайличенкової революційна новела, але вже від зовсім інших літературних традицій, позбавлена жадних ознак символістичності. З'явився й запанував побут, анекдот, фольклор та зовсім одмінно від старого ще дідівського натуралістичного реалізму. Одмін було дві: радикально змінився побут самий, а по-друге не менш радикально змінився й письменник. Що ж до чисто формального боку творів, то на всіх їх відбилося те, що ми живемо по добі символізму і багато дечого навчилися в цієї «останньої великої мистецької школи буржуазії».

У фундатора побутово-революційної новели, М. Хвильового, форма новели виникла через поезію в прозі чи безпосередньо з поезії, залишивши в собі навіть деякі ритмічні особності вершованих творів автора.

Деяка ритмічність є звичайне явище для пожовтневої новели. Досить простолінійно виявляється вона в оповіданнях Ол. Копиленка... Страшенно змінилася, порівнюючи до старих натуралістичних творів, лексика.

Невитриманий, засмічений русицизмами словник, за малими винятками, зробився обов'язковим до загального вжитку в новелістів 1921-1923 р.р. Явище зрозуміле, хоч і не дуже бажане. В ньому крім ознак регресу мови, є ще й певні прогресивні ознаки інтернаціонального спрощення мови...

Побутова новела відіграла в нас велику роллю. Вона відкрила нам очі на революційне село, дала перші певні малюнки сучасного міста й натяки (поки тільки...) на заводське життя. В найкращих своїх зразках досягла вона великої художньої удосконаленості. Побутова новела, як перед нею революційна символістична лірика, відбула нашвидку певний цикл розвитку й поволі переходить на наших очах в інші складніші форми творчості рівнобіжно з ускладненням побутових форм життя.

Походження її було поліфілетичне, виникла новела з декількох джерел впливів. Імпресіоністична новела Хвильового виникла з його поезії і впливів неореалістичної російської школи прозаїків.

В «Шляхах Мистецтва» ми знайдемо й популярніші зразки, де з'єднуються впливи народницького натуралізму з символістичною пое-



зією. Молодші вправи Андрія Головка дають яскраві приклади цього. Таке походження мають і багато-які з плугатарських прозаїків. Традиції колись великої школи українського народницького реалізму, як і інші літературні традиції, взялась переховувати група «Аспис», так звані неокласики (непевна назва), не цураючись проте й символістичних відгуків.

Чисто белетристичного походження новели В. Підмогильного, єдиного з наслідувачів старої реалістичної школи, що зумів старий натуралістичний реалізм відчути по-новому. Проте, подібність його письма до суто-реалістичного є чисто зовнішня. Відчуває дійсність він не епічно, а лірично, пише не оповідання з народного побуту, як було колись, а новели, хоча б і побутові. Будова й стиль новел Підмогильного цілком протилежні до тих же властивостей у новел — синіх етюдів — Хвильового. Вкупі вони дають зрозуміти весь діапазон першого періоду розвитку жовтневої прози. Їх протилежність тим більше вражає, що обидва автори брали життєвою матеріал своїх художніх спостережень з однієї країни, з одного часу.

Цікаво придивитись ближче до цієї протилежності. Обидва автори, беручи однаковий матеріал, беруть його по-різному і по-різному розробляють. Різниця їхніх стилів свідчить про неоднаковість літературних симпатій та впливів у обох і про нетотожність художніх індивідуальностей Підмогильного та Хвильового. Але поза різницею в стилі залишається глибша й не така помітна позасвідомо різниця в емоціональному тоні творів, що з'ясовується вже не індивідуальними особливостями, а соціальними. Хвильовий, як відомо, пише не агітки в художній формі, а речі спеціального художнього призначення, не завжди популярні художньо. Стиль у нього засвоєний од російських славетних «попутчиків», — навіть, не самий стиль засвоєно, а те, що той стиль утворює техніку обробки й розкладки в творі життєвого матеріалу. Тільки це все автор освітлює своєрідно й цілком по-новому не тільки для нашої літератури. Навіть у самому нещадно об'єктивному малюнкові є зіркість, зовсім не властива короткозорому інтелігентському поглядові. В ліричному гуморі більшості синіх етюдів немає ідеалістичного обурення колишніх громадянських мотивів. Підхід до дійсності там матеріалістично замріяний.

— «Сині озера загірної комуни».

В новелі «Я» ліричний гумор змінено на патос. Ця новела є кульмінаційною крапкою в розвиткові революційної побутової новели взагалі.

Зазначимо, не пробуючи переказувати, основний мотив речі: розрив «Я» (в психологічному значінні слова) по оснiвним лініям соціального тяжіння на дві не особисто ворожі навіть, а просто кинуті в процесі революції одна на одну постаті...

У Підмогильного «Я» його героїв не буває взагалі суцільним (суцільність «Я» спростована сучасною психологією), але не розривається особисто-соціальною трагедією на ворожі частини, а чи хемічно розкладається, чи механічно розчавлюється життєвими обставинами на дрібні частини... без завдовольняючих на такий наслідок приводів. Емоціональний тон у Підмогильного замолодий і суто-інтелігентський спочатку, далі, вже по-за межами новелістичного періоду в прозі, глибшає й починає дорівнювати до авторового стилю, даючи надзвичайної чіткості речі. Оповідання «Син», мініатюра «Трагедія пані Ївги» до того приклади. Перше дає малюнок голоду на Україні.

Близький до традиційно-реалістичного стилю Гр. Косинка. В перших його речах виблискує символістична ідеалістичність, а в «Заквітченому сні» крім того є ще багато імпресіоністичної зворушливості. Реалістично-символістичне письмо старіших творів Г. Коцюби, автора, що крім села дав нам уже малюнки закордону, і трохи що не вперше в прозі спробував змалювати завод. Символістичні спроби Івченка, традиційно-інтелігентські й тому психологічні, додають ще зайвої різноманітності новелі доби «Шляхів Мистецтва».

Канон новели усталився наприкінці так: ритмізована прозова коротенька річ без певно-окресленого сюжету і сталої конструкції, але збудована за побутовим революційним матеріалом. Три роки (20, 21 і 22-ий) панувала така форма в прозі, поки поволі не почала з неї вироблюватись трохи складніша сюжетна форма повісти. Доба імпресіоністичного ліризму в прозі, як перед нею доба імпресіоністично-символістичного ліризму в поезії перейшла.

Михайло ДОЛЕНГО

## ІМПРЕСІОНІСТИЧНИЙ ЛІРИЗМ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ

З «шостого року революційних бурь (1921-го), коли громи вже одлунали і мирний дощ пішов», починається поволі демобілізація не тільки військових частин, але й людської психіки.

Суворо-ніжне, фронтове мистецтво — *лірика*, з її захопленістю моментом і словом одходить на другий план... самоліквідується. Цього факту сконстатовано, бо він занадто спадав на очі не тільки на Україні. Компетентними критиками було проголошено загибель поезії, яко такої. Досить послатися на післямову відомого песиміста В. Рожіцина в зб. «*Октябрь*»... (Харк. 1921) та на «*Поэзию как анахронизм*» О. Лейтеса...

*Загибель поезії* було вже не раз анонсовано в історії літератури, що не заважало їй (поезії) існувати, навіть кокетуючи іноді своєю анахронічністю; не загине ритмований рядок і зараз, хоч може й буде примушений стати на нові рейки. Криза у віршоробстві, як і в кожному іншому... виробництві, пояснюється перепродукцією. На мій погляд, ця криза підлягає щонайважливішому розглядові наукової критики (майбутньої, на жаль), бо вона з класичною ясністю виявляє функціональну залежність одного від одного трьох головних факторів: соціально-економічної ситуації, людської психіки (її реакції на швидкі зміни першого фактору) і форми художніх творів. Скінчився цілий замкнений в собі художній цикл червоно-ідеалістичного мистецтва доби військового комунізму; сучасне мистецтво, вже ясно, — буде мистецтвом *непи*.

І як для першого циклу є характерним як раз те, що характеризувало першу добу революції: мент, запал, поетичність, — так і для другого властиві є протилежні ознаки: час, заспокоєність і прозовість, специфічна прозовість ощадного будівництва, полярно протилежна великим стратам і витратам революційного вибуху.

Сучасні поети, ідеологічно з'єднані з пролетаріатом, уміють не тільки поетично відчувати, але й по марксіському обмірковувати причини зазначених змін.

Зміни ці були для них іспитом і трохи що не загибеллю найкращих надій. Цікаво й своєрідно відбилася негативна ідеалізація *непи* в уяві поетів-марксистів. Втонули в минулому — «секунди, дні і роки, а з ними і віки»...

«Тільки сніяться вокзали, ешелони. Контр-революція (тричі і з трьома кличниками). Ходжу по місту з одрізаною головою. Неп».

«Моя душа — базар в часи військового комунізму!» — розпачливо скрикнув непевних дум Володька в галіфе. А «на Сумській запаштетився гул, на Московській — регіт, край міста — стогін!». Повернулася — проза.

Перше вражіння було — розгубленість. «Я, колишній регент, стою без дороги». Але автор цитати, Микола Хвильовий, висловився так іменно під першим вражінням і треба зробити до його слів не зовсім малу фактичну виправку. «Регентом» він зробився як раз по непі і завдяки непі. До непи з нього був інтересний лабораторний поет, занадто суб'єктивний задля того, щоби відіграти організуючу роль регента. Але в поета вистачило поетичності зробитися прозаїком.

В одному місці «Синіх Етюдів» він дає свою нову програму, з невимушено-вишуканою граційністю звертаючись до «любих читачів»: «Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю. Та кожному свій час. Творити — то є творити... І читач — творець, не тільки я, не тільки ми — письменники. Я шукаю і ви шукайте. Спершу від новаторів — і я теж — це нічого: від них, щоб далі можна. А твір мій буде цілком художній»... Цей третій розділ (наведено трохи що не все) дуже вже імпресіоністичної новели «Редактор Карк» є, до певної міри, ключем од усієї творчості нашого автора, бо в решті решт, хоч воно і є «приєм», як любить зазначати читачеві Хвильовий, а все ж сказано цілком... серйозно.

Про «Сині Етюди» є аж три статті («Шляхи Мистецтва», ч. 5. 1923 р. «Червоний шлях», ч. 1. 1923 р.) і низка рецензій. Є навіть — не зовсім зрозуміла — відповідь на питання — чому ті етюди сині. Двох зі своїх критиків автор «Синіх Етюдів» мимохідь «спровокував» на властиву йому імпресіоністичність і... безсюжетність.

Проф. О. Білецьким і Якубським сконстатовано паралелізм та почасти впливи на письменника з боку серапіоновсько-пільняковського інтуїтивного реалізму. Якубський знаходить навіть соціологічне пояснення цій літературній покривності. Питання про таку спорідненість чи залежність у Хвильового є цікавим з погляду виявлення кваліфікації письменника у всесоюзному масштабі, бо у всеукраїнському він є, безумовно, — новатором. Навіть трохи більше: Хвильовий не стоїть на еволюційній лінії розвитку української прози. Між ним і Винниченком є перерва — прірва, тоді як у серапіоновців був предтечею Ремізов і вони мають патрона — Гофмана. Специфічно-українського селянського етнографізму немає у Хвильового, хоч того добра досить і в хронологічних попередників автора і в його наступників — плугатарів, що тепер «українізують» поволі «імпресіоністичну манеру» першого.

О. Білецький каже, що мистецький спокій, якого вимагає та ма-  
нера, не до характеру нашого художника. Але український імпресі-  
онізм є трохи що не расова риса й так легко обминути її не можна.

На відміну від європейського він якийсь... непосидячий. Наш  
імпресіонізм є мистецтвом натяків — суб'єктивних і нервових, а  
зовсім не академічним умінням відокремлювати й підкреслювати  
якісь певні лінії в натурі. Більшого від наших імпресій гріх і чекати...

«Од пальта одірвався гудзик» — сказав колись М. Семенко. —  
Ха! — ха... це знаменито! Щирість є талант і дуже рідкий» — відповів  
на це В. Коряк.

Щось від такої широти є й у Хвильового. Він чудово відчуває  
інтимність, блискуче знає сучасно-міщанський *interieur*. Харківський  
побут у його передано з документальною об'єктивністю, хоч і суто-  
об'єктивним стилем. Тем Хвильовий шукає, бо все життя є для поета  
темою, а наш автор є в прозі більшим поетом, ніж у поезії. Ряд стилі-  
стичних ознак, що властивими є творцеві ритмованих рядків, нада-  
ють своєрідно-капризної ароми етюдам і стилістично відокремлюють  
їх автора від російських прозаїків. Нагадаю хоча б незабуте, мабуть,  
читачем «глухе слово — Гапка». Крім того, автор є людина іншої  
класи *etc.*, що і відбивається на творах... тільки трохи не тим, чого  
ми років зо три тому чекали від — тоді ще майбутнього — українсь-  
кого пролетарського письменника... Треба зазначити ще одну под-  
робницю — тон твору. В сучасній психології (напр., Степанов.  
Психология сновидений. Берлин. «Всеоб. библ.» 1923 год.) з'явилось  
недавно твердження, що для снів людини, з усією багатогранністю  
їхньою, головна причина характеру й змісту всіх візій полягає в емо-  
ційному тоні, який завжди є непомітно присутній у людині навіть  
у глибочині снів її. Так само в глибові художніх візій у Хвильового,  
виявляючись чи зникаючи, мерехтить постійний емоційний тон  
*снів*, похмуро бадьорих настроїв, визначаючи собою характер і зміст  
всіх образів поета, що їх утворено ним з «об'єктивного» матеріялу  
спостережень. Емоційний тон чи — не зовсім точно — *настрій* ав-  
тора є, в якості одного з найвразливіших факторів психіки, певним  
сейсмографом для зворушень соціального ґрунту... тільки завдяки  
зайвій зворушливості того психічного механізму треба бути обереж-  
ним, щоби віз на брукові не здався б нам японським землетрусом.  
Сейсмограф зазначить і те інше з деякою різницею в подробицях  
запису.

Під певним впливом Хвильового виховувалась молодша генера-  
ція, яка вже має 1,5 роки стажу... плугатарі. Через те, що вони пови-  
пускали останніх місяців книжечки оповідань, з їх трохи вже можна  
й розрізнити одного від одного і протиставляти всіх разом їхнім по-  
передникам.

В той час, як Хвильовий бере матеріял для своїх спостережень з  
міського побуту, з життя, головним чином, інтелігентсько-міщансь-  
кого, ілюструючи низкою незабутніх типів процес класової диферен-  
ціації серед дрібної буржуазії, розклад і пролетаризацію міщанства, —  
плугатарі продовжують етнографічно-селянську традицію українсь-  
кої прози. Ця традиція для автора «Синіх Етюдів» уже не своя, —  
хоч він і є учнем російських фольклористів-етнографів, теж село-  
писців, до певної міри. На селі герой Хвильового з'являється, як чужа  
міська людина. Комуніст Мишко гостює в Комарівці. Учителки з  
дитячим будинком на дачі. А над усім і по всьому *обиватель*, таємна  
консервативна сила історії, до фізіологічності оголена автором.  
Найулюбленіша тема — специфічно плугатарська — це селянин у  
місті, парубок, що кидає села та їде до Харкова, — урбанізація села.  
А ще частіше просто — «ставок і верби». На те воно й спілка се-  
лянських письменників — «Плуг». — Так само і над усім не індиві-  
дуалізований обитатель, а селянський майже зоологічний колектив —  
«громада». Протилежність, таким чином, діаметральна.

Характерна є різниця у відбиванні чисто фізіологічних мотивів.  
У плугатарів сексуальність, наприклад, відбивається просто, в без-  
посередньо — традиційних виразах: хлопець тулиться, пестить мо-  
гутне тіло (між іншим *тіло* вже міський вираз), цілує і мліє. Що при  
цьому він відчуває, не видно, бо до цієї справи інтелектуальності,  
розуму немає діла... Чад, незрозумілість, ніжність. Співає кров. «Сло-  
ва — полова — але кров ніколи не бреше» — каже І. Сенченко. В місті  
як раз бреше *кров* і задля тієї брехні знаходять міські письменники  
безощадно-фізіологічні вирази, бо міська еротика засмічена інтелек-  
туальністю, розпусною соромливістю й соромливою розпустою. Цій  
еротиці бракує селянської безпосередньої фізіологічності. Вона хво-  
ра, вона розкладається згідно всім засадам соціальної патології.  
Кінець «*Кімнати ч. 2*» є класичним зразком з цього погляду... Спе-  
цифічна психоаналіза й огида є незмінні супутники міської псевдо-  
ярости, серед певних соціальних верств, безумовно... Згідно з  
правдивою сексуальністю в творах плугатарів вислов її буває ідеалі-  
стичнішим, як тут, бо немає змоги психоаналізи в відповідні менти.  
Але ясно, що проблема «пролетарської еротики» (було й такої про-  
блеми не так давно поставлено до розв'язання...) не може обмежи-  
тись селянською фізіологічністю та міською інтелектуальністю в  
рямцях певної соціологічної плановості. Шкода тільки, що цю тему  
не тільки ще не скористовано літературою, але й життям не викона-  
но. В усякому разі — чергове завдання нового побуту... Вже спитав  
поет з цього приводу у... можливості: хіба в коханні жовтня не може  
бути?.. Треба зазначити, що в сучасних умовах українська проза спи-  
няється на «деструктивних» завданнях, на малюванні негативних

боків життя й відповідних тому типах. Конструктивне завдання — революцію в побут — анонсовано й відкладено до позавтрого... Здається, заважає наша стара ідеалістична «закваска», що звикла з трохи підробленою іронічністю роздивлятися на брутальне життя.

Деякі конструктивні натяки кинув Сандро Касьянюк, одержавши за те благословення від редакції небіжчика «Шлямиса», та швидко змовк, не здолавши, очевидно, технічних труднощів... Стилістична ознака всіх плугатарів — то є з'єднання — технічне чи органічне — українського імпресіонізму, засвоєного через тов. Хвильового, з традиційною ідеалістичністю, про яку було сказано вже зокрема. Теми здебільшого з недавнього минулого: хазяї, бандити, тіло... кров. «Як червоний прапор, сходив місяць. Над селом отари білих пісень...»

Колектив «Плугу» посувається вперед рівнобіжно. Художніше від інших оброблює свої теми І. Сенченко (зб. «На весні»); трохи осторонь стоїть О. Копиленко, цікаво зачіпаючи (особливо в ненадрукованих ще оповіданнях) фабулу. Має своє обличчя Петро Панч. До великого «полотна» взявся Досвітній з романом «Американці» (Див. нашу статтю «Повсталий схід». Ч. Ш. 1925, ч. 4)... На старішому трохи «поколінню» прозаїків лежить тавром попередня символістична традиція з її ідеалізмом. Середню позицію між символістами та голівною етнографічною лінією реалізму займає в українській прозі Гордій Коцюба, що спеціалізувався на побуті селянської інтелігенції. В останньому своєму оповіданні він є імпресіоністичним, малюючи у вищезазначеному дусі міського кохання маненьку романтичну пригоду «Ніни Михайлівни», учительки. «Ніна, Ніночка, Нінуся й Федір з будьоновської братви? Ха, ха, ха!» — істерично сміється з себе героїня.

Головний герой Коцюби, півсимволістичний і півавтобіографічний «Син землі», характерно повертається з міста до села, не знаходячи там щирої притулку своєму «народолюбству». Це все наближає т. Коцюбу до міських прозаїків — мандрівників на селі.

Більше символістичним є талановитий автор «Троєкутного бою» — Косинка. Він чітко малює громадянську війну в місті, не окреслюючи певних індивідуальностей, даючи революційну динаміку на тлі символістичного обличчя його — вічного міщанина. Але ясно, що зненависть до «міщанина» в Косинки є традиційно-ідеалістична зненависть; вона естетична, бо авторові просто не подобається чомусь блаженно-радісна посмішка на обличчю панському — й тільки. Діловог відношення не відчувається. Справляє певне вражіння одне невеличке оповідання (новела) в збірці «На золотих богів»... Важко позбутися спомину про вечерю «бандитів» з комуністом, якого вони мають незабаром розстріляти. Цей «ноктюрн» робить тим більше

впливу, що головні «жахи» відбуваються весь час десь поза сценою. А взагалі бандитський екзотизм є неодхильною ознакою сучасної белетристики...

Своєрідний імпресіоністично-символістичний стиль утворив було собі небіжчик Михайличенко. Для нього є характерними капризні бризки побуту серед загалом далекої «на сотні-тисячі миль» од життя задуманости.

В. Гадзінський з великим запалом доводив, що «Блакитний роман» Михайличенка є архитвором українського письменства, а пролетарський поет зазначив у присвяті, що все життя автора того архитвору було — роман блакитний з класою громів... Павло Тичина бачить «духовними очима», як Чумак і Михайличенко дивляться на нас з далекої планети. «Очі революціонера. Туга»... Requiescat in pace!

Традиції чистого символізму (в українській переробці) з наших прозаїків підтримує безкомпромісно зараз, здається, тільки Івченко, даючи своєю вишуканістю зайві приводи тов. Грунському виявляти «здоровий хлопський гумор». Спроби Івченка не позбавлені художности, та чи можуть вони спасти засуджений до загибелі стиль?

Традиційним є у своєму продовженні класичної лінії прози молодий і обдарований письменник Валерьян Підмогильний. Він є одним із тих дуже нечислених представників нашої сучасної літератури, про кого можна щось мовити зокрема. Підмогильний пересякнутий інтелектуальністю. Художня проза є для його постійним засобом до розв'язання різних пекучих питань, все тих же традиційних «рокових вопросов», мучитись якими було колись конечним обов'язком інтелігента, починаючи з середніх класів гімназії. Соціальне, релігійне й полове питання з'являються перед очима Підмогильного іменно, як проблеми цілком не розв'язані.

Він перебуває ще в країні сумнівів та хитань і користується в своїй творчості з експериментальної методи, вчиняючи іноді над своїми похмурими героями певну художню вивісцію. До цього треба додати, що у автора є досвід такого масштабу, що тільки в наші червоні часи й можна його було придбати юнакові. Скарб спостережень у Підмогильного просто зворушуючий і завдяки цьому він тримається анархічно-слов'янського погляду на фабулу: все є темою, сходяться на цьому пункті з Хвильовим та й трохи що не з усією сучасною літературою, на жаль.

Техніка Валерьяна Підмогильного виявляє знайомство з класиками європейської прози. Може в Анатолія Франса запозичив він свого скептицизму в *тоні* твору й свого нахилу до шляхетного, на французський смак, спрощення фрази. Містичний сексуалізм Пшибишевського відчувається іноді в раціоналістичній інтерпретації ук-

раїнського автора: чоловік, як раб *пола*. Іноді промайне щось спільне з Винниченком, спадкоємцем якого є в українській літературі більш, ніж хтось інший, саме Валеріян Підмогильний. Інтелектуальність і трохи зарання розвиненість Підмогильного нагадують мені молодого письменника міжреволюційної доби Олексія Плюща (небіжчика). Що до тем своїх, то Підмогильний так само відбиває й те ж саме революційне життя в його побуті, як і раніш згадані автори, роблячи це, правда, під трохи іншим «углом зрення» і без властивих Хвильовому та плугатарям теплих півтонів — різкими чіткими ризиками.

Ось трохи символістичний приклад:

«Він (начальник станції) зрозумів, що кохання продзичало повз його, як потяг, і зникло геть, як і всі потяги, що проходили коло його станції». В оповіданні, з якого взято уривка, «*В епідемічному бараці*», схоплено влучно, хоч і трохи з зовнішнього боку, психологію та побут. Цікаво кинуте спостереження над коханням сестри Прісі, що хоче визволитись навіщось (експеримент?) «з-під влади ночі», і питає потім:

«Чого ж мені боляче? Я ж сама хотіла й розбила...» Переходова ступінь між фізіологічно-інстинктовним селянським коханням та інтелектуально-фізіологічним міським сконстатована тут майже з клінічною точністю.

Резігнуючий гімназист Женя мені мало подобався, а побут сучасного села за часів голоду в ще недрукованому творі, екзотичний побут «повстанців» і т.и. мають і художне й певне історичне значіння, бо вся сучасна белетристика зробиться незабаром історичною, як відбиток подій великого злому в різних масштабах і проєкціях. Поважне місце залишиться тоді й за Підмогильним, тим більше, що він є зовсім молодий і шлях поступу перед ним розтуляється широко

На українській, як і на російській літературі, ще й досі лежить тягар анархічного народництва. Один із славнозвісних братів Серапіонових, Лев Лунц, здіймає з цього приводу цілий галас у «*Беседи*» (3 ч., 1923 р.).

«Мы провинциалы. И гордимся этим. Гордиться нечего». Головна ознака цієї провінціальності, на погляд Лунца, є відсутність фабули, невміння володіти сюжетом, знемога зацікавити читача темою.

До певної міри ці хиби маскуються тим, що в революційні часи все є темою. Пасивне відбивання життя буде мимохіть фабулярним.

В усякому разі, обвинувачення в неконструктивності твору, в анархічній відсутності архітектоники, в слов'янсько-азіатській недисциплінованості з додатком українського панліризму має за багато підстав і у відношенню до нашої сучасної прози.

Але тут треба відокремити декількох авторів, здебільшого випадкових белетристів, на творчості яких відбилася західньо-євро-

пейська традиція цікавого розгортання сюжету. В західньому авантурному дусі витримано всі останні белетристичні експерименти панфутуристів (чи комункультуристів), що робить честь їхньому умінню відчувати дійсність. Правда, це є ще у нас питанням не сьогоднішнього, а завтрашнього дня літератури.

Переважний тон українського ліричного імпресіонізму має свою антитезу в епічному реалізмі, до якого наближається більша частина творів згаданого вже Підмогильного. Дехто з плугатарів відноситься по тону своїх творів сюди ж, особливо П. Панч.

Сюди ж можна зарахувати белетристичну частину творчості Шкурупія, а з закордонців — Клима Поліщука та Ірчана. Ці всі дбають про фабулу, про розвиток сюжету і в більшості знаходяться під певними західно-європейськими впливами. Але оскільки в *сучасній* прозі згаданий напрямок займає поки-що другорядне місце, ми обмежуємося в відношенні до нього цими загальними твердженнями .

Сергій ПИЛИПЕНКО

## ПРО ПАНИЧА ПШЕСТШЕЛЬСЬКОГО Й ПРО МАРКСИЗМ НАВИВОРИТ

Є в Івана Франка повість «Гриць та панич», а в тій повісті старий пан Пшестшельський навчає свого синка: «Нема на світі такої дурниці, такої безглуздої справи, котра б не знайшла свого запального апостола і свого мученика. А такий один тягне за собою тисячі навіть не дурних і чесних людей. І дурниця робиться великою ідеєю, робиться безсмертною».

До таких мучеників безглуздої ідеї ми зараховуємо М. Хвильового...

Знов про Хвильового! З одчасем вигукне дехто з наших читачів і додасть: «Та годі бо вже вам склоку розводити, особисті рахунки на шпальтах громадських часописів облічувати».

І помилиться той читач! Не в особистих рахунках справа, й не в склоці, а далеко глибше — саме в тім, про що говорив пан Пшестшельський. Пише листи М. Хвильовий до молоді, проповідує цим вчення своє, присоглашає піти за ним, і збиває з пантелику — за Франком — «навіть не дурних і чесних людей». Тим часом (тепер про це ми можемо говорити напевно) думки М. Хвильового що далі більше стають *антиленінськими*. В цьому біда й через це доводиться що раз знов і знов згадувати М. Хвильового й виявляти перед читачами його помилки. А в «Плужанині» доводиться робити це ще й тому, що памфлетні постріли М. Хвильового скеровані не так персонально на мене, С. Пилипенка, як на «Плуг» в цілому. Завдання новознайденого апостола неприкрите й ясне: *зруйнувати* «Плуг», як літературно-громадську письменницьку організацію. Ми цього допустити не можемо, ми вважаємо такі заміри противними всьому курсу компартії і радвлади. Організація революційних селянських письменників у переходову добу повинна існувати, бо це корисно й потрібно пролетаріатові, корисно й потрібно соціалістичній революції. Тов. Хвильовий цього не розуміє — і тому ми з ним сперечаємося.

Зі свого боку М. Хвильовий поприкає мене (а читач далі побачить, що не мене, а весь «Плуг» в цілому) — в «вульгарному марксизмі». В одному з памфлетів «Проти течій» (К. і П. № 45) М. Хвильовий запитує:

... *Відкіля цей вульгарний марксизм? Він безперечно витікає з основної помилки лідера масовізму...*

— *тов. Пилипенко вважає і без всяких застережень, що наше селянство є потенціальний пролетаріат.*

*Хто із нас не чув від нього цієї формули! Скільки років подано було її на плужанських вечорницях! Якою чудовою симфонією звучала вона кілька років!..*

Глузує т. Хвильовий та не з мене і не з «Плуга», а з... т. Леніна.

Так, так, любі читачі, без ніякої демагогії — з тов. Леніна і взагалі з соціалізма. Приведемо на доказ паралель:

У платформі «Плуга» читаємо:

§ 3. Селянство в процесі класової боротьби виявляє свою неоднорідність і окремими своїми частинами прилучається хто до буржуазії (куркульня, заможництво), хто до пролетаріату (незаможництво, сільсько-господарське наймицтво і, здебільшого, середняцтво). Останні групи називаємо ми революційним селянством.

§ 4. Природа селянина подвійна: він і трудовик, він і власник. Цим пояснюється міжкласове положення селянства і ота неусталеність в політичних симпатіях і нетривалість в часи горожанської війни з соціалістичними гаслами, — якості, що їм маємо протиставити свою свідомість.

§ 5. Культурно-економічний процес, несучи в село нові способи продукції, інтенсифікацію і колективізацію сільського господарства, могутні машини, електрику та інші здобутки культури, — несе разом із тим зачатки економічної революції на селі, що має село в цілому урбанізувати, індустріялізувати, а селян у *перспективі цього процесу* включити в єдину пролетарську сім'ю, як *робітників землі*.

§ 6. Таким чином, селянство є потенціальний пролетаріат, місце його — на протибуржуазному фронті, і гасла пролетаріату є *гасла свідомого революційного селянства*.

У тов. Леніна (т. XVI, стор. 351–2. 1919) читаємо:

«Соціалізм є знищення класів. Щоб знищити класи, треба, по-перше, скинути поміщиків і капіталістів. Цю частину задачі ми виконали, але це лише перша частина й до того ж не найважча. Щоб знищити класи, треба, по-друге, *знищити різницю між робітником і селянином, зробити всіх робітниками*. Цього не можна зробити одразу. Це задача куди важча й, з необхідности, довга. Це задача, що її не можна розв'язати, скинувши якусь класу. Її можна розв'язати тільки організаційною перебудовою всього громадського господарства, переходом від поодинокого окремішнього дрібного товарового господарства до громадського великого господарювання. Такий перехід можна тільки загальмувати й утруднити покvapними й необережними адміністративними й законодавчими заходами. Прискорити цей перехід можна тільки такою допомогою селянству, що давала б йому змогу у величезних розмірах поліпшити всю хліборобську техніку, перебудувати її поспіль».

Щоб розв'язати другу, найважчу частину задачі, пролетаріят, переможець буржуазії, повинен невідступно держатися такої основної лінії своєї політики що до селянства: пролетаріят повинен розділяти, розмежовувати селянина: трудящого від селянина-власника, селянина-робітника від селянина-торговця, селянина-трудівника від селянина-спекулянта.

У цьому розмежуванні *вся суть* соціалізму».

От цієї суті соціалізму, на превеликий жаль, тов. Хвильовий, як бачимо, не розуміє, і з нашого бажання знищити різницю між пролетаріяттом і селянством глузує, кажучи:

... *Діалектика є революційний нерв марксизму і в той же час логіка протиріч. «Все тече» — як казав древній філософ Геракліт...*

Цим хоче тов. Хвильовий сказати, що наші твердження про майбутнє селянства як потенціального пролетаріята в умовах непа уже згадувати не можна.

Все тече... в голові тов. Хвильового, а з тим усім і... віра в соціалізм.

Коли ж гадає він, що наведені цитати тов. Леніна застарілі, що компартія тепер держиться якоїсь іншої лінії і вже не дбає з селян коліть робітників зробити, хай прочитає він доповідь т. Бухаріна на зборах активних робітників московської організації 17-го квітня ц.р. («Правда» — 24 квітня 1915 р.) — «Новые задачи в области нашей крестьянской политики». Наприкінці цієї доповіді читаємо:

... Паралельно з загальним господарчим ростом спочатку буде ріст господарчих різниць, а потім, навпаки, господарство середняцьке і бідняцьке наблизатиметься до рівня заможного господарства. Зрештою ми досягнемо і такого ще вищого ступня, коли *селянство щезатиме як особлива класа по відношенню до пролетаріату*. Ось що треба мати на оці, як перспективу, що дуже далека, але все таки стоїть перед нами...

Такі ж цитати (було б місце!) навели б ми з усіх сучасних керівників компартії (т. Сталіна, Зінов'єва і ин.).

Це єдино можлива марксистська перспектива і з павперизацією змішувати її не можна.

Цю перспективу ми бачимо й хочемо до неї наблизитися, а тов. Хвильовий називає це... «вульгарним марксизмом». Ми зі свого боку вважаємо його думки марксизмом навиворіт і рекомендуємо не брати приклада з панича Пшестшельського.

Самійло ЩУПАК

## ПСЕВДОМАРКСИЗМ ХВИЛЬОВОГО<sup>\*)</sup>

«Багато є бажаючих «осадити» нас, але бачите... ліньки поритись у книжках. Для всіх ясно, що ми десь помилились, а саме де — чорт його знає».

Так пише Хвильовий у своїх нових статтях, вміщених у «Культурі й Побуті» під заголовком «Думки проти течії», про всіх своїх супротивників. Цей *зарозумілий* тон, що його зосвоїв тов. Хвильовий, превалює в усіх публіцистичних писаннях його за останній час.

Претендуючи на апологета європеїзму в українському культурному рухові, повстаючи проти хуторянства й культурної обмежености, Хвильовий позначив свої статті такою демоогогічною лайкою, таким зневажливим відношенням до своїх супротивників і нарешті такою безвідповідальністю, що дивуешся: як це може робити людина, яка, це з усього видно, вмовила себе, що вона виконує трохи не месіянську роль, витягаючи на своїх кволих плечах «український ренесанс» з нетрів «просвітянства» й «масовизму».

Хвильовий не потребує жодних реальних доказів, щоб кого-б-то не було назвати безграмотним. Він до такого висновку про свого супротивника доходить не на підставі того, що чув або вичитав у нього, а на ґрунті своєї власної фантазії, яка показує йому чомусь раз-у-раз темну масу неуків, що вишикувались у шеренги й наступають на святая святых «мистецького Олімпу». Через те Хвильовий полемізує не тільки проти того, що його супротивник написав, але й проти того, що, на думку Хвильового, цей супротивник міг би написати. Але найзначенніше все таки в писаннях т. Хвильового — це те, що з-під на диво «нескромного пера» його всі виходять страшними неуками.

Не буду ховатися й одверто скажу, що й на нашу адресу посипалось чимало негідних лайок з уст т. Хвильового. «Писар», «безграмотний учень Пилипенка», «ідеолог куркульства» — ось епітети, якими позначив свою полеміку з нами Хвильовий. Дурно став би читач дошукуватися тих конкретних матеріалів, на підставі яких Хвильовий

<sup>\*)</sup> *Зауважуємо, що, на нашу думку, цією нашою статтею ми не вичерпуємо відповіді на всі питання, що їх зняв т. Хвильовий у своїх статтях. Наша стаття присвячена тільки першій статті Хвильового під назвою «Дві сили» з нового циклу його статей, надрукованих в «Культурі й Побуті» під назвою «Думки проти течії». С. Щ.*

міг дійти до таких висновків. Тієї поодинокі нашої статті, що її тільки мимохіть торкається Хвильовий, та що переслідувала дуже скромне завдання (в чому саме полягало завдання, ми про це пізніше скажемо), Хвильовий по суті не розбирає, вона служить тільки зачіпкою, щоб наше прізвище відмінати в усіх відмінках, бкз усякої причини, як синонім «многих сих», проти яких так завзято «бореться» Хвильовий.

Та треба все таки бути справедливим і признати, що не з усіма Хвильовий так неделікатно поводить. Зневажливий і демагогічний тон у нього тільки для «масовиків»: плужан, гартванців, комуністів тощо. Інакше він говорить з Дорошкевичем: його він величає «поважним українським діячем», «ерудитом», і не згоджуючись так само з ним, він з ним полемізує спокійно, як свій зі своїм, як аристократ з аристократом.

Це не випадково, це знаменно, дуже знаменно.

Як ми вже сказали на початку нашої статті, Хвильовий не вірить, що хто-небудь відважиться його «осадити». Цю думку він повторює кілька разів у своїх статтях. В останній своїй статті Хвильовий пробує навіть «напужать» всіх малих сих, радячи їм перед тим, як виступити на дискусійний герць з ним, повчитися як слід.

«Раніш, ніж відповідати нам, хай вони трохи ознайомляться як з українським, так і з світовим культурним надбанням: єсть дуже багато гарних авторів. Коли треба буде справку — то можемо дати».

Хвильовий передбачає, як погано можуть вразити ці слова, і він додає: «Але, чи значить це, що ми дійсно зариваємось? — Боже упаси, всі ми вважаємо себе за середніх осіб. Але, що-ж поробиш, коли нам приходиться стикатися з такою азятчиною». Отже, навколо тільки азятчина, і через те Хвильовий певний, що ніхто його не «осадить», через те він і зарозуміло попереджає: «не суньтєся відповілати мені, не доросли ще, повчїтьєся, а коли не знаєтє, за які книжки взятєся, то я можу вам дати справку».

Як не кажіть, тов. Хвильовий, але на таку нескромність з Вашого боку ми не сподівалися.

Зокрема що до нас, то й нас Хвильовий попереджав, що нам треба повчитися для того, щоб бути критиком. З цим ми згоджуємося, нам зокрема ще треба вчитися й учитися. Але, щоб розібратися у писанині Хвильового, небагато треба. Особливо, коли Хвильовий пробує нас кваліфікувати не тільки не критиком, але й вульгарним марксистом, а себе виставляє за ортодоксального марксиста, то ми готові посперечатися. Мистецтвом ми справді цікавимось порівнюючи недавно, але марксистом ми займаємось давно (може навіть давніше, ніж сам Хвильовий), і через те ми вважаємо, що маємо право сказати своє слово з приводу того саме в статтях Хвильового, в чому ми вважаємо себе трохи компетентними.

Бо ж справді Хвильовий порушив у своїх статтях проблеми остільки широкі, що виходять за межі мистецької галузи. Зокрема в своїх перших двох статтях: «Дві сили» і «Психологічна Європа» — Хвильовий порушує проблеми культурної революції, а так само проблему ідеологічних напрямків серед української інтелігенції. Невже обмірковувати ці питання має право й силу тільки молодий «марксист» Хвильовий і зовсім не марксист Зеров? Невже це та *єдина інстанція*, що може дати відповідь на те, якими шляхами йде і йтиме культурна революція на Україні та яку роллю відіграватимуть у ній різні суспільні сили? Адже ж саме ці проблеми порушує Хвильовий.

Отже, не монополізуйте від імені новітньої *мистецької* критики ключ розв'язання цих проблем у своїх руках. З вами мають право сперечатися і політичні робітники, і культурні, і наукові діячі. Не затемнюйте ваших теорій тогою неприступності. Не важко бо побачити, що під усім вашим зреклямованим, галасливим ортодоксальним марксистом криється звичайнісінька марксистська плутанина.

Отже, дві сили. У центрі, звісно, сам Хвильовий з усіма тими, що з ним. А далі — ще дві сили серед української інтелігенції, серед яких Хвильовий має собі вибрати спілників для тріумфального просування вперед ренесансу, для європеїзування України. Для Хвильового Європа є ніби символ, через те його Європа, з його слів — це не значить зрушити Україну з рейок інтернаціонального, пролетарського розвитку. Гаразд, припустимо, що це так. Отже, Хвильовому треба сил, щоб створити велику європейську культуру, що означає в той же час пролетарську культуру. Хвильовий ділить, як ми вже сказали, українську інтелігенцію на дві сили: одну силу творять Терещенки, Ярошенки, Савченки, Загули з усім тим літературним молодняком, що близький до них (Качура, Фальківський і багато інших), і другу — Зерови, Филиповичі, Рильські. Хвильовий, не довго думаючи, дає перевагу, як спілникові в творенні української культурної революції, перед Терещенками й Савченками, саме Зеровим, Филиповичам, тощо.

Насамперед, ще до розгляду характеристики Хвильового зазначених двох сил української інтелігенції, ми хочемо зауважити, що Хвильовий взагалі переоцінює роллю інтелігенції, він їй надає першорядне значіння, забуваючи, що авангардом цілої революції, а через те й культурної революції, є *пролетаріат*. Але ж тов. Хвильовий визнає, що ніякої робітничої маси в організаціях «Гарт» і «Плуг» не було й довгенько ще не буде. Отже, сам Хвильовий з своєю групою належить до інтелігенції. Невже ж досить того, щоб ця група інтелігенції «з пролетарськими поглядами» об'єдналась ще з одною групою інтелігенції, щоб створилась *та сила*, яка б могла винести на собі культурну революцію на Україні, або частину цієї революції, підняти українське мистецтво на рівень світового мистецтва?



Адже ж те мистецтво, яке може стати одною з підвалин великого ренесансу Радянської України, мусить бути пролетарським мистецтвом (не будемо заздальгідь запідозрювати, що Європа Хвильового означає мистецтво не пролетарське, а інтелігентське). І от, чи не треба для *справжнього ренесансу* цілої плеяди не інтелігентів, що прийшли до пролетаріату, а справжніх представників своєї класи — мистців-пролетарів? Тов. Хвильовий чомусь про цю необхідну силу, яка допіру має зрости на нашому ґрунті, забуває, і через те він надає такого виключного значіння тій групі інтелігентів «кваліфікованих мистців» з «Гарту» й «Плугу», що тепер утворили «ВАПЛІТЕ».

Тов. Хвильовий має рацію, коли каже: «робітнича класа на Україні була до цього часу настільки одірвана від української культури, що на сьогодні вона не може дати безпосередньо від себе своїх діячів для цієї ж культури». Але він робить помилку, коли забуває за завтра, коли він викреслює зі своїх планів представників робітничої класи і коли думає, що перетворенням «Гарту» у «ВАПЛІТЕ» можна обминути ту найважливішу силу, яка єдина надасть необхідного розмаху культурній революції на Україні, яка єдина доведе ренесанс України до тої межі, коли наше мистецтво, наша культура взагалі піднесеться до рівня «світових шедеврів». Те саме, що Хвильовий про цю силу згадує і всю свою теорію зводить практично до своєї «Вільної Академії», наводить нас на ту сумну думку, що Європа Хвильового — це абстракція, якою свідомо, чи несвідомо притупляється значіння класового змісту нашого культурного руху й класових сил, що єдині можуть штовхати вперед український культурний рух саме на шлях пролетарського (а нам тільки такий і потрібний) ренесансу.

Саме через те, що Хвильовий забув за пролетаріат і його мистецькі кадри, він возвеличив свою групу мистців в авангард мистецького і культурного ренесансу. Через отаку *марксистську короткозорість* Хвильовий створив собі надзвичайно спрощену концепцію: досить того, щоб «обличить» «графоманів», «просвітян», тощо, щоб об'єднати всіх інтелігентів-мистців з різних рев. організацій у академію, щоб підібрати своїй групі відповідного спільника з інших кол української інтелігенції, — і ми «грядемо» до ренесансу — синонім Європи.

Але ж скільки т. Хвильовий не одмахуватиметься од запитань: «а яка Європа це буде», — відповідь на це потрібна. Тим більше потрібна в цій справі не схоластична відповідь, бо ми знаємо; що Хвильовий забуває про такий важливий процес, як процес зросту нової плеяди мистців-пролетарів, що він спішить підмінити цей процес організаційними реформами серед інтелігентів-письменників, що він висуває свою групу, як авангард культурної революції. Це все

дає право думати, що Хвильовий, може, й турбується за якусь Європу в українському мистецтві, але йому байдуже, який зміст буде цього мистецтва, кому будуть служити, якій класі, «світові шедеври». Ми, до речі, гадаємо, що в умовах нашої радянської революції українське мистецтво піднесеться до світового рівня нетак швидко, бо це може статися не за теперешнього етапу, а за пізнішого, коли авангардом мистецького ренесансу буде не «ВАПЛІТЕ», а нове покоління пролетарів-мистців.

Отже, ми сперечаємось не проти «обличительства» графоманів, не проти «Європи», як символу культури. Як символ, слова «Європа» не забороняється вживати. Але ми викриваємо тов. Хвильового, зазначаючи, що коли «Європу», як найвищий ідеал Хвильового, збираються *вже тепер* здійснити, опираючись на «ВАПЛІТЕ» в спілці з Зеровими, Филиповичами, то це дуже підозріла Європа. Це культура для культури, ренесанс для ренесансу, мистецтво для мистецтва. Це *байдужість до проблеми пролетарського ренесансу на Україні*. Це націоналістичне захоплення тов. Хвильового.

А тепер перейдемо до двох сил, тобто до того, хто може бути спільником у творенні українського ренесансу. Розібравшись у цих двох силах, ми знов таки дістанем відповідь на те, куди гне Хвильовий з своєю Європою. Хвильовий з видом ученого береться по-марксистському аналізувати українську мистецьку інтелігенцію й через цю аналізу приходять до двох висновків: 1) Хто визнає й бере участь у масовому літературному рухові — той неминує халтурник. 2) Хто чотири чи п'ять років тому ще виголосив себе прилюдно ідеологічним прихильником програми компартії і на її засадах працював — той ідеолог куркульства.

Терещенко, Ярошенко, Савченко і іже з ними, що з мистців одними з перших прийшли не тільки до радвлади, а й до партії (бо кілька разів підписувалися під комуністичними постулатами) — це «отпетые люди» для ренесансу Хвильового, це представники куркульства, і не тільки вони, а всі «плужани», всі «гартованці», що безпосередньо вийшли з робітничо-селянської революції. Усе це не тільки халтурники, але й ідеологи куркульства. Єдина передова сила поза групою Хвильового — це сила Зерових, Филиповичів, Рильських, тощо. Справді важко утнути більшу нісенітницю, ніж подібне твердження. Але ж Хвильовий це обґрунтовує, як марксист, аналізою соціальних процесів у місті й селі, і на підставі цієї аналізи приходять до таких висновків. Та яка ж це аналіза? Волосся сторчма стає від такого спрощеного марксистського тлумачення.

Читаючи партійні документи, Хвильовий знає, що в обставинах непу існують ідеологічні агенти буржуазії, і питаючи себе, хто най-

більше постачає цих агентів, він відповідає — куркулі, а на запитання, хто є ці ідеологи — він, не задумуючись, зразу ж відповідає: Савченки, Ярошенки, Пилипенки, Щупаки і т. д., і т. д. Тільки не Зерови, не Филиповичі. За вульгарною аналізою Хвильового виходить так: на селі ідеологічно наступає куркуль, у місті непман. Куркулів більше, ніж непманів, через те натиск перших сильніший. Зважаючи на те, що «Просвіта» селянська, то вона саме й відбиває ідеологічні настрої куркульства. У Хвильового немає ж сумнівів, що саме Терещенки, Савченки, Ярошенки, Загули, Пилипенки, Щупаки є носителі того самого культурного хуторянства, що його Хвильовий визначає терміном «Просвіта». Інша справа — київські неокласики, вони — урбанізована інтелігенція, і через те саме з ними по дорозі Хвильовому. Гаразд, припустимо на хвилинку, що «масовики» є представники села, а неокласики — міста. Але ж Хвильовий знов забув про найважливіші суспільні групи, що нічого спільного не мають ані з куркулями, ані з непманами. Чому це Хвильовий забув, що на селі, крім куркулів, є незаможники, є батраки, та що в місті є урбанізована інтелігенція, яка різниться тим, в якому саме оточенні працює та чи інша група інтелігенції, з якою суспільною верствою міською вона духовно зв'язана.

*Невже кожний сільський інтелігент є неодмінно реакційна сила, а кожний міський — провідник поступу? Невже тов. Хвильовий не розуміє, що незважаючи на свою некультурність, незаможники й батраки об'єктивно становлять удесятеро більшу прогресивну силу, ніж найкультурніші міщани в місті? Невже тов. Хвильовий не знає з історії громадського руху на Україні, що найурбанізованіші українські інтелігенти були раз-у-раз носителями етнографічної культури, українофілами, саме хуторянами, назадниками, тоді, як незаможницьке село постачало революціонерів, що зв'язувалися з найпередовішою класою суспільства — з пролетаріатом, підносячи цим самим український громадський рух на вищі культурні щаблі? А історія радянської революції на Україні? Чи не перша прийшла до революції сільська інтелігенція. Чи не тягнулась міська інтелігенція в хвості цієї сільської інтелігенції? Це ж природньо. У місті тільки одиниці з українських інтелігентів були зв'язані з продуктивною класою — з пролетаріатом. Решта утворювала замкнену касту, що жила в оточенні міщанства. Сільська ж інтелігенція, принаймі, в чималій частині своїй, має зв'язки з трудящим селянством.*

Отже, Хвильовий знову таки, *переоцінюючи інтелігенцію і недобачаючи ролі пролетаріату і незаможного селянства*, незалежно від цих сил, схематично поділив українську інтелігенцію на міську — передову і сільську — реакційну. Проти такого шкідливого перекручування співвідношення класових сил мусімо з усією рішучістю повстати. Так, ми не можемо визнати перевагу за урбанізованою інтелігенцією перед

сільською, навіть коли остання є виразник інтересів найпередовіших сільських верст, але тільки з однією умовою — коли під урбанізованою інтелігенцією розуміти *пролетаризовану* інтелігенцію, що зв'язана в своїй культурній праці з пролетаріатом, що пройнята його ідеологією. Чи можна віднести Зерова, Филиповича й Рильського до урбанізованої інтелігенції, що пролетаризувалася ідеологічно? Нам здається, що зайве й доводити протилежне. Це інтелігенція, яка не зв'язана ні з пролетаріатом, ні з селянством, яка живе в власному інтелігентському, так би мовити, спеціальному оточенні. Через те ми кажемо, що коли Хвильовий кваліфікує ту групу інтелігенції, яка духовно зв'язана або з трудящим селом, або з пролетарським містом, яка, принаймі, шануючи ці зв'язки, дошукується їх, орієнтується на них, — як носителів «Просвіти», а спеціально інтелігентську групу, як носителів «Європи», то для нас очевидно, що Хвильовий просто не розуміє, що таке «Європа» для революційної України. Ми гадаємо, що з погляду революційного ренесансу незаможницька «Просвіта» буде «Європа», а рафінована «Європа» Зерова, Филиповича, Рильського — справжня не незаможницька, не батрацька, а куркульська «Просвіта».

Може, ми занадто суб'єктивні в нашій оцінці неокласиків. Отже, ми можемо послатися на особу, якої ніяк не можна запідозрити у ворожості до них. Це відомий український фашист Донцов, колишній марксист.

Донцов теж взявся за висвітлення літературної ситуації на Україні. Він приходить на підставі загального огляду цієї ситуації до цілком приємних для себе висновків. Особливо його радують неокласики. Ленін учив нас уважно прислухатися до разумних класових ворогів. Отже, послухаємо, що саме каже Донцов з приводу неокласиків, конкретно називаючи імена Зерова, Филиповича й Рильського. У статті під назвою «Українсько-совітські псевдоморфози», Донцов, цитуючи нашу радянську критику, констатує занепад революційної лірики. Але ж ліричну поезію, очевидно, за інерцією, каже Донцов, пишуть ще, і ту групу поетів, що пишуть лірику на революційні мотиви, Донцов величає «бляшаними революціонерами», що «за всяку ціну тримаються злинялого червоного прапора, вмовляючи себе й інших, що колір його є червоний». Інакше Донцов розцінює неокласиків. Це, — каже він, — «друга течія серед активного українства, яка своїм способом прагне виплутатися з суперечностей чужого йому укладу. Люди сеї групи почувають себе окремою одиницею, що не зрослася з гуртом. Коли тамті (це про «бляшаних революціонерів» — С. Щ.), насилуючи свою душу для догоди моди, видають дуже часто безвірні «агітки», другі мають відвагу одверто зірвати з «шабльоном», як Зеров, Филипович і Рильський, т. зв. нео-

класики... Коли перші надробляють поетичною міною внутрішню порожність, — другі свідомо вирікаються всякого патоса. Се епікурейці, що завчасу серед комуністичної зими мріють про «пишне творче літо» реставрації. Віддаючи данину часу, вони ще співають хвалу «кипучим мільонам», «які йдуть, щоб світ востаннє розколеть на так і ні, на біле і червоне» (М. Рильський — «Крізь бурю й сніг»), але воліть, щоб боротьба між так і ні нарешті вже скінчилася, щоб можна було спочити або на однім, або на другім. Вони не довіряють пристрасті, — стільки вона накоїла лиха, — а коли й не змикають очей на принаду гріха, то не такого, що хоче стати новою мораллю: вони приймають закон, бо чим міцніший він, тим солодший гріх — для епікурейця, що прагне не розбивання скрижалей, лиш особистої насолоди». І т. д., і т. д.

Нам здається, що Донцов дав, хоч трохи гіперболічну, але, проте, влучну характеристику українських «попутників». Він нічого не сказав за Терещенка, Ярошенка, бо їх разом з Хвильовим і Сосурою, очевидно, відносить до «бляшаних революціонерів», але в Зерові, Филиповичеві, Рильському він упізнав тих, що під лозунгами «Європи» й «класичних вартостей» прагнуть «виплутатись з чужого їм укладу», прагнуть до мистецької «реставрації». Реставрація, т. Хвильовий, а не ренесанс. І чи не веде об'єктивно, незалежно від бажання, «Європа» Хвильового, реалізація якої мислиться в некритичній спілці з Зеровим, до мистецької реставрації?

Звісно, до цього справа не дійде. Бо не постулати Хвильового будуть там дороговказом, за яким прямуватимуть робітничо-селянські мистецькі кадри. Ми вважаємо, що українське революційне мистецтво не піде за «попутниками», а швидше «попутники» все більше наблизатимуться до революції, і під цим поглядом ми не дивимося на неокласиків, як на безнадійних, і не вважаємо, що з ними не треба співробітничати. Але одна справа співробітничати, а друга — висунути їх, як авангардну силу майбутнього ренесансу. Цим некритичним відношенням до попутників зміцнюють їх на своїх позиціях і загальмовують процес «лівіння» серед попутників. Не можна уявити собі більшої громадської шкоди, ніж ту, що її завдає Хвильовий тим, що неокласиків-індивідуалістів, що ще до сьогоднішнього дня страждають від масо-побоювання, він возвеличив, як передову силу, а всіх тих, що орієнтуються на пролетаріят, нарешті на партію, він обзиває «масовиками» в лапках, «халтурниками».

За Хвильовим так і виходить: доки Загул не став «масовиком», тобто офіційно не зрекламував себе членом ревліторганізації, а тим самим активним прихильником усього нашого теперішнього укладу, доки він був поруч з неокласиками, він був талановитим поетом; до-

сить йому було перейти цю межу, і він став «халтурником». Це найшкідливіша теорія, яка на руку усім назадницьким силам України. Ми ніколи не захоплювались «Плугом» і «Гарттом», ми зокрема і їх не вважали за суто-пролетарські організації, але отаке протиставлення цим організаціям неокласиків — і вульгарне і шкідливе.

Нам здається, що читачеві тепер ясно, що своїм розподілом сил української інтелігенції, згідно з їхньою суспільною вартістю, Хвильовий попав пальцем у небо. Він забув про неможливіцько-батрацьке село, що постачає свою інтелігенцію, що не тільки саме урбанізується в кращому розумінні цього слова, через духовні зв'язки з пролетарським містом, але й допомагає ще урбанізувати село, — він змішав карти, і дав перевагу тим, що сьогодні ще пройняті індивідуалізмом, перед тими, що назавжди одкинули його й злились у своїй творчій роботі з найпоступовішим колективом нашої держави. Але-ж Хвильовий має ще одну зброю проти справді поступових культурних сил — це «формальну культуру» неокласиків. Хвильовий каже: що мені, що вони — «масовики», а культура де ж, «просвіщеність»? — У «неокласиків». Нам здається, що т. Дорошкевич в останній своїй статті (в «Житті й Революції», № 11) ближчий у цій справі до революційної правди, ніж Хвильовий. Припустимо, що Зеров, Филипович, культурніші, ніж київські плужани й гарттованці (Качура, Фальківський, Лісовий). Але чи припустимо на цій підставі робити вибір? Тов. Хвильовий відповідає Дорошкевичу: «а нам яке діло, мусять бути культурні, інакше не буде Європи». Проти цього ми б не сперечалися. Мусять знати, скільки Зерови й Филиповичі, і будуть знати. Але ж не можна не зважувати наших обставин і не знати, що наш молодняк виховувався на громадянській війні й не мав змоги кінчати факультети, що їх скінчили Зеров, Дорошкевич. Не коліть їм очей Зеровим, це не тільки не педагогічно, це по-анти-пролетарському. Молодняк робить великі успіхи, і він дійде того культурного рівня, на якому стоїть тепер старша генерація інтелігенції. Але ж чи припустимо знов на тій підставі, що «формальної культури» більше у Зерових, ніж у Качури, говорити: — «ось де наша підпора, — Зерови, Филиповичі, Рильські, а не масовики!» Це інтелігентська безтурботність, це класова байдужість. Бо зрештою для нас важить не тільки одна «формальна культура». Ми повинні всіляко мати на увазі й «формальну культуру» Зерових, ми повинні всіляко штовхати їх на те, щоб заповнили цю свою культуру нашим класовим змістом, але більше всього ми покладаємося все-таки на нове, молоде покоління.

Що ж до Терещенка, Ярошенка, Савченка, Загула (яких ми не відносимо до молодого покоління) і яких Хвильовий кваліфікує, як

халтурників, тільки через те, що вони пишуть «виробничі вірші», то ми знаходимо тут багато спільного в критичній психології Хвильового, Зерова і — о, жах! — Донцова. Хвильовий глузує з «виробничих віршів», і взагалі віршів, що потрібні Держвидаву. Зеров називає вірші Терещенка, що вийшли книжкою «Чорнозем», через те, що вони виробничі й на актуальні теми, «віршованими фейлетонами», а Донцов усіх «виробничих» письменників називає «бляшаними революціонерами». Зокрема, щодо Савченка, то так само дуже вульгарно пояснювати те, що він кинув поезію й перейшов до критики, тим, що він став масовиком. Ось же й Хвильовий зайнявся публіцистикою. До речі, саме статті Хвильового доводять, що Хвильовий має рацію, коли каже, що нам потрібні наші марксистські критики, наші Плеханови. Але спроба Хвильового *поки-що* заступити Плеханова вийшла дуже смішною.

«Європа» чи «Просвіта»? Ми не проти «Європи». Але вся справа в тім, хто сьогодні носитель «європеїзму», а хто назадняцтва. Ми гадаємо, що справжній провідник культурної революції — це українські пролетарські культурні кадри, тісний спільник — революційна інтелігенція, що, не вагаючись, прийняла погляди пролетаріату, попутники — неокласики ще чималі індивідуалісти, але під натиском революційної стихії, раз-у-раз озираючись назад, раз-у-раз упираючись на назадняцькі позиції, коли не всі, то поодинокі повільно наближатимуться до пролетаріату.

Про «Європу» й «Просвіту» Донцов, до речі, теж висловив свою думку. Він тут повстає проти нашої оцінки неокласиків, саме, як просвітян (а ми їх вважаємо тільки ідеологами просвітянства — С. Щ.) і сходиться з Хвильовим. Але цікаво, з яких причин Донцов не згоджується, що неокласики — просвітяни. Донцов пише: «Лиш несправедливо бачать противники неокласиків у них поворот до «просвітянства», мовляв, нічого там нема, oprіч уже переспіваних «тремтіння зір», «човнів» та «кохання», «інтелігентського квиління» та «вічно людської абстракції» («Більшовик», 17/III — 25). Є між ними й «просвітянщиною» велика різниця. У поетів «ночей і очей» передреволюційної доби не було того скрайнього і зачпного індивідуалізму, що в їхніх гнилих наслідників нашої доби. Там «кохання» все йшло всуміж з т. зв. громадянськими мотивами, там Я поета завше підпорядковувалося Тобі і Нам».

Отже, за Донцовим, неокласики не годяться в «просвітяни», бо більші індивідуалісти, ніж колишні просвітяни. Ми на це відповідаємо: саме через те, що вони такі індивідуалісти, вони в наших обставинах є ідеологи «просвітянства», ідеологи ж європеїзму, що ми ототожнюємо з пролетарським ренесансом — (наш умовний термін — С. Щ.) це є сили колективістичні.

Наприкінці треба сказати, що виступ Хвильового, крім усього сказаного, — це є для нас ознака невеликого масштабу його світогляду. Справді, провінціалізмом тхне від статтів Хвильового, коли він в них говорить таким тоном, наче якусь нову Америку винайшов. Можна було далеко простіше, спокійніше сказати за «графоманів», за необхідність вчитися й може за необхідність де в чому вчитись у неокласиків, і тоді були б зайві спроби через куці, нікчемні організаційні реформи намітити ключ до розв'язання найскладніших проблем культурної революції на Україні.

До полеміки з нами Хвильового спричинилася спеціально наша стаття, вміщена в «Прол. Правді» під назвою «Про спробу утворити нове літоб'єднання». Хвильовий, не прочитавши навіть цієї статті, рішив, що весь наш виступ з'явився в наслідок бажання одколоти од Хвильового симпатиків. Але ж це дурниця. Яке завдання мала наша стаття? Відповідь на це має, на нашу думку, і тепер принципове значіння. Наше завдання було довести, що для самого Хвильового, після того, як він написав «Камо грядеши», було цілком природньо виголосити такі практичні організаційні гасла, що закликають до самозамикання, до індивідуалізму, до одходу од бойових завдань пролетарської організації.

Але чи підписуються всі члени його групи під постулатами Хвильового? Не можемо допустити цього. Ми хотіли мати відповідь від інших товаришів, чи вони згоджуються з «Камо грядеши», чи ні, чи цим пояснити те, що вони прийняли «організаційний шлях» Хвильового, чи чимсь іншим. Ми одверто кажемо, що ми хотіли добитись од письменників, або хоч частини письменників, що входять у «ВАПЛІТЕ», відповіді, що вони з «Камо грядеши» не згоджуються. Ми цього хотіли не з погляду «симпатиків» і «несимпатиків» (це дріб'язкові підозріння Хвильового), а з погляду здобуття нової ідеологічної позиції проти опортунізму Хвильового, за боротьбу за «пролетарський ренесанс», проти «Європи» Хвильового, як туманної й шкідливої абстракції.

Нас і тепер «ВАПЛІТЕ» непокоїть більш всього не через те, що там мають на увазі інші методи внутрішньої роботи, ніж у «Гарті» й «Плузі» (це відносно дрібниця), але що воно народилося під опортуністичними гаслами Хвильового. Бо ж ми певні, що українське мистецтво не залишиться без справжнього авангарду, і раніше, чи пізніше цей авангард сконсолідується, може, і з участю певної частини «ВАПЛІТЕ». Вимоги революційної епохи сильніші за антимарксистську філософію Хвильового, і вони знаходять і знаходитимуть своїх відданих апологетів.

**Ананій ЛЕБІДЬ, Максим РИЛЬСЬКИЙ**

### **МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ (1893 р.)**

Микола Хвильовий — псевдонім видатного сучасного українського письменника, що його треба схарактеризувати, як «плоть од плоти й кістку од кісток» бурхливої й прекрасної доби революції. Народився р. 1893 в Охтирському повіті на Харківщині, скінчив початкову школу, готувався до іспиту за гімназію, але був мобілізований і кілька років пробув на фронтах — аж до фронту війни громадянської. Як робітник працював на заводах. Широкою лектурою самостійно здобув сучасної освіти. На літературну арену виступив, як поет, р. 1921, вмістивши кілька віршів у «Шляхах Мистецтва», збірникові «Жовтень», і поруч з тим випустивши невеличкий збірник поезій «Молодість», після того поему «Електричний вік», а через рік збірник «Досвітні поеми» (1922 р.). З перших кроків Хвильовий займає серед молоді української пролетарської поезії видатне місце оригінального поета з своєрідними лише йому властивими, рисами художнього обличчя, і потім з кожним кроком зростає він, як художник. В перших поезіях переважають мотиви побутово-описові, чувається що-до форми вплив імажинізму, поволі удосконалюється манера імпресіоністична, і відзначається вплив футуризму. Але в обсягу тематики, в обсягу шукань нової художньої форми, відповідної новому життю, Хвильовому стає тісно в рямцях поезії віршованої і він переходить до художньої прози, вже р. 1923 випускаючи збірник «Сині етюди», в яких поруч з напруженим шуканням нової повістярської форми широко охоплює новий радянський побут. Поруч із малюнками, в яких гумор часто переходить у гостру іронію, в сарказм, Хвильовий вміє змалювати справжній героїзм дійсності. Художник стає багатонадійним новатором форми застарілої української прози. Не лише в змісті, але і в формі він справжній революціонер. Старе розуміння сюжету він руйнує до щенту, попереджаючи, що від нього «даремно» чекати «цікавої зав'язки, цікавої розв'язки... загальновизнаних подвигів, красивих рухів, і ще багато чого»... Вищим досягненням художника стає краса без красивостей. Разом із своїми героями він «ходить по бур'янах революції, як мураль, тягне сонячну вагу, щоб висушити болото»... І читач, справді, захоплюється вірою, що «розв'язка — сонячний вік, і до нього йдемо»... Малюнки побуту, утвореного революцією, часом підносяться до найгострішо-

го сарказму, але те не руйнує віри світлої, бо ні на одну хвилину не згасає у художника огонь горіння во ім'я революційної життєтворчості. І самий патос його сарказму звучить тільки во ім'я цієї надхненої стихії. Але на невеличких етюдах з яскравими малюнками революційного героїзму, з малюнками радянського побуту художник не спинився; в другому збірникові його прози («Осінь») вже знаходимо твори великої синтетичної сили з поглибленим психологічним аналізом і філософським розмахом. Після «Осени» (весна 1924 р.) Хвильовий майже 2 роки мовчав, як белетрист і лише наприкінці 1925 р. з'явився в друку початок роману «Іраїда». З невеличкого уривку ще не можна робити широких висновків, але він виразно свідчить, що роки мовчання художника були роками напруженої внутрішньої праці. В «початку роману» відчувається вихід на новий шлях художньої простоти.

Революціонер з голови до п'ят, Хвильовий міцно зв'язаний з кращими традиціями української художньої літератури: можна сказати, що шукання Хвильового почались там, де урвалися шукання Коцюбинського. Звідси і його «романтика» (посвята одного з зворушливіших оповідань «Я» — «Цвітові яблуні», — не лише красивий жест). Але «романтика» Хвильового має надійний ґрунт наукового марксівського світогляду, що дає незламну певність — цим переможеш...

І.Л.

## ЛІТЕРАТУРНІ НОТАТКИ

(З приводу книжки Вал. Поліщука «Пульс епохи»)

За Вал. Поліщуком виходить, що загострена літературна дискусія, яка зчинилася на Україні, в зв'язку з памфлетами М. Хвильового, є наслідок раптової «зради» пожовтневих позицій в літературі цілого ряду пролетарських письменників. Навіть більше, Вал. Поліщук намагається прикладами з практики журналів «Червоний Шлях», «Життя й Революція», з практики видавництва довести, що їх робота сприяла такій «зраді»; їх робота, мовляв, підготувала ґрунт до такої «зради». Все, мовляв, колись було гаразд: на чолі літератури стояли пролетарські письменники, вони вели перед в літературі, визначали шляхи її розвитку. І ось, раптом сталося таке: журнали, видавництва «захопили» Могиланські-Зерови, Хвильовий за їх впливом «продав», «розпустив» «ГАРТ» (до речі: Вал. Поліщук навіть знає, коли це сталося — після подорожі частини несталої молоді з «Гарту» та «Плугу» до Києва) й навіть «усі ці Микитенки, Копиленки, Епіки, Жигалки і інші, думаючи під Хвильового, заразившись од Хвильового, геркотять тим розтлінним мешчанським стилем і лексиконом задрипанських естетів із ліричними провалами та змалюванням бридкого міщанства, або переходових до нього інтелігентських груп. Літературний мінор нашої літератури весь бере заразу від літературної моди Пільняка — Хвильового».

Один тільки, очевидно, Вал. Поліщук увесь час високо держав прапор пролетарської літератури, і поки вони (усі ці Микитенки, Жигалки, Копиланки, Епіки) були «прокаженими», Вал. Поліщук рятував пролетарську літературу, сидючи над «Пульсом Епохи».

Але ми мусимо нагадати досить влучні слова «Молодняка» про «Пульс епохи»: «Ворогів більш, ніж треба, але і друзі не завжди спасать», та ще й додати, що інколи вони просто шкодять.

Цим ми не думаємо брати під свій захист М. Хвильового та його прихильників. М. Хвильовий своїми памфлетами, якими він думав визначити нові шляхи української літератури, безперечно, вийшов на чужий шлях і до того ж шлях уже відомий українській літературі в її минулому, і цілком ясно, що цей шлях прийняти їй не можна і вона, очевидно, піде іншим, який для літератури наших часів історично зумовлюють нові економічні обставини, що їх внесла революція, розтшивши підвалини старого ладу. І тут памфлети Хвильового та ціла

дискусія, що точилася навколо порушених ним справ, буде тільки невеличким епізодом в характеристиці наших часів.

Але ж не можна навіть і цей епізод пояснювати так примітивно, як це робить Вал. Поліщук в своєму «Пульсі Епохи». Не можна ж навіть «под шумок» цієї дискусії, що так завзято точилась протягом майже 2-х років, і так яскраво підкреслила доконечність нашої кваліфікації, висунула її як найактуальнішу проблему для пролетарської літератури, — не можна ж після всього цього так сміливо заголовком «Пульс Епохи» і таким примітивним змістом розв'язувати важливі літературні справи.

Справа не в «зраді» Хвильового і не в епігонстві «усіх цих Микитенок, Епіків, Жигалок та инш.», справа не в лініях журналів — зовсім не від цього мала залежати провідна лінія пролетарської української літератури. Не раз і не два ми вертатимемося до справи шляхів нашої літератури, не одну ще дискусію з приводу них доведеться нам мати за наших часів, не першою й не останньою буде спроба Вал. Поліщука знайти пульс нашої епохи. (Вважаю, що памфлети Хвильового також є спроба намацати пульс нашої епохи). Будуть ще у нас і нові дискусії, і нові «пульси епохи». І все це залежитиме не від «зради» окремих осіб, не від нахилу когось до такої «зради». Все це наслідок того, що живемо ми за переходової доби, коли шляхи до літератури не визначаються якимись абстрактними теоріями, як думає Вал. Поліщук (не так думає, як копіює з російської практики ЛЕФ'у часів 1923–24 року), і механічно не переносяться до наших часів часи 1910–13 року української дожовтневої літератури, як це зробив в своїх памфлетах М. Хвильовий, полінившись критично подумати про них. Час би вже знати початки політґрамоти, що переходова доба криє в собі чимало противенств, що в великій мірі відбиваються в літературі; тут вони виступають яскравіше, тут ми посуваємось поволі, зовсім не таким темпом, як би це хотілося і М. Хвильовому, і Вал. Поліщуківі, і всім не в міру палким критикам.

Не зла воля Хвильового вивела його на чужі стежки в літературі, так само, як і не зла воля Вал. Поліщука підштовхнула його не там шукати «пульс нашої епохи», де він справді є.

Складність епохи, трудність збагнути її «філософію», застосувати її до такої специфічної ділянки творчості людини, якою є література й мистецтво взагалі, а тим само й до тих шляхів, що ними вони йдуть, і до нових форм — ось де коріння помилок Хвильового і Вал. Поліщука, ось де коріння мінору, занепадництва, що про них згадує Вал. Поліщук і яких він шукає в раптовій «зраді» та епігонстві. В аналізі цієї складності, пристосувавши її до літератури, треба шукати справжніх коріннів цього. І тоді це не буде для нас явищем раптовим, а лінією послідовною, що розвивалася поруч із ростом літератури та її ваги в нашому житті.

Іван СЕНЧЕНКО

## СПІРАЛІ І ПЕТЛІ

Літературна дискусія спричинилась до появи на полицях книгарень цілої низки книжок, автори яких з більшим чи меншим размахом, з більшими чи меншими знаннями підходять до справи накреслення шляхів української пролетарської літератури.

Одною з таких спроб і являється книжка Поліщука, повний заголовок якої читається так: «*Пульс епохи. Літературні назадники чи конструктивний динамізм*».

Вже одна назва вказує на характер праці, що має бути, і є — войовничим наступом автора динамічного конструктивізму на всю лінію українського попутництва від Дорошкевича до Донцова, а також випадом в бік М. Хвильового (за писанку — крашанка, відповідь на «Ахтанабіль» М. Хвильового). Одночасно з критикою ідейних і літературних шляхів М. Хвильового, а далі й українських попутників, В. Поліщук запроваджує, агітує й обосновує свій власний шлях, чи вірніше теорію конструктивного динамізму та «філософію спіралів».

Центр книжки «гвоздь» всіх зусиль Поліщука, як і слід було сподіватися — викриття літературного «я» М. Хвильового. Гвоздь же цього викриття в свою чергу полягає у компромітації згаданого автора, як «українського пільняка» і т. д. Але слід визнати, що до справ він підійшов не з голословними вихватками, а, так би мовити, з матеріалами в руках, орудуючи, навіть, ніби науковою метою. Ми кажемо ніби, бо справа в тому, що Поліщуківі рішуче бракує глибшої аналізи і діалектики в підході до оцінки літературних фактів і тих спеціальних чинників, що їх породили.

### 1. Наукова метода В. Поліщука. Хвильовий і шляхи післяжовтневої прози та поезії.

Наукова метода у В. Поліщука дуже і дуже проста. Взяти два тексти, підшукати аналогічні шматки, кількох випадково взятих мотивів, співпоставити і — справа в шляпі. Письменник скомпромітований, а автор з задоволенням потирає руки.

Такі скороспілі висновки, неприпустиме відношення до всього, що не підходить до теорії конструктивного динамізму, брак аналізи рішуче підриває довір'я читача до книжки в багатьох її місцях, що стосуються до будови жовтневої літератури.

Завдяки всьому цьому жертвою письменника падають не тільки М. Хвильовий, а й Тичина, й Копиленко, і навіть Микитенко, не кажучи вже про неокласиків. Звичайно, цю справу можна було б до деякої міри виправдати — кожен письменник, кожен теоретик, стверджуючи своє я — має і повинен боротись, змагатися за свої думки, але це зовсім не значить легковажити цілим великим і складним у найвищій мірі процесом будування української післяжовтневої літератури. Скажемо — справа з аналогією — Хвильовий-Пільняк. На нашу думку, нема нічого легшого винайти паралелі у Пільняка і Хвильового, у Семенка і Маяковського, у Поліщука і руських футуристів — але це ще нічого не каже, скоро лише взятись за справу не з вузько груповим підходом, а з більш-менш історичною аналізою. Відомо, наприклад, що вся книга і «Синіх етюдів» та й почасті «Осінь» написані переважно у 1922 р., тобто тоді, коли в руській літературі безроздільно і заслужено панував Пільняк, якого, між іншим, тоді не бештав ні В. Поліщук, ні напостовні. Так от, коли говорити про впливи, а впливи для молодих письменників річ майже неминуча, — то постає питання: між ким мав вибирати Хвильовий — між Пільняком чи Еренбургом (цього «злісного» попутника в «палаючому дусі» використав не хто інший, як Поліщук?) Адже ж ні Гладкова, ні Федіна тоді не було. Річ, значить ясна, — коли вплив, то вплив лише з боку Пільняка. Але ми б дуже легковажили історію розвитку чи то окремого письменника, чи цілої генерації, коли б звернули увагу лише на цей факт. Справа в тому, що поводитись з так званою впливологією треба аж надто обережно. Бо є впливи, і є аналогічності, які викликаються, чи вірніше обумовлюються надзвичайно складною системою різних психологічних, побутових, соціальних факторів. Ось, наприклад, зразок. Імпресіонізм, як малярська школа прийшов до Росії лише десь на початку 20 століття. До того панували, давали тип і обличчя руському малярству «Передвижники». І ось раптом, десь у 80 роках, один з таких передвижників Перов малює «Девушку, освіщену солнцем», де розв'язує цілком імпресіоністичну проблему фарб. Запитання — вплив французів? — Нічого схожого. Художник не знав їх.

Ще яскравіша справа з постановками Л. Курбаса і справою, так званого, наслідування ним Мейерхольда. Виявляється, що в багатьох випадках постановки Курбаса пройшли на кілька місяців раніш, ніж ті постановки Мейерхольда, що ніби мали бути зразком для Курбаса (див. Вапліте ч. 3). В чому ж справа? А в тому, що, як справедливо каже Курбас, в певні часи, при певних умовах, навіть у найвіддаленіших місцевостях діячі мистецтва можуть не тільки ставити однакові завдання, а й однаково їх розв'язувати. Це загальне положення. Але може бути і сила інших факторів, ігнорувати які в 1927 році завдання не зовсім почесне. Що до Хвильового: 1) 1922 рік, коли писались «Сині етюди» був фактично першим роком праці

письменника на ниві прозової літератури; 2) психологічна ситуація того часу вела до абсолютного заперечення старих будь-яких традицій дожовтневої літератури. Хто у 1922 році говорив про Франка, про Бальзака, Толстого, Лескова, Мирного, Рабле? Ніхто. Панував футуризм, імажинізм і бажання писати так, як ніхто. Після ударів «Молота і серця» Елан написав цілком незрозумілу «Електру»; Гадзінський «працював» над символікою Михайличенка, Поліщук видав розхристану «пільняківську» Ярину Курнатовську, Коряк писав урочисті імпресіоністичні статті, що їх у 1927 році читать не легше, ніж багато і багато тодішніх прозових новел. Більше того, пільняковський (хай буде по Поліщуковому) «стиль» запанував у такій мірі, що навіть С. Пилипенко у 1923 році написав статтю на «Сині етюди» синтаксисом, лексикою і загальним тоном Хвильового. Ми б сказали нісенітницю, стверджуючи, що мовляв, геній Хвильового дав стиль цілому періоду. Нічого схожого. Справа стояла якраз навпаки — психологія часу, що виросла на певному соціальному ґрунті дала «стиль» може бути навіть незалежно і в усякому разі паралельно і Хвильовому, і Коряку, і Пільнякові, і авторові «Ярини Курнатовської». 3) (*Ідеологія*). Сприйняття революції, як «хуртовину», «вітри» в паралель пільняковій «метелі». Для нас, наприклад, цілком і категорично ясно, що ідеологічна лінія автора конструктивного динамізму в 1926 році — в розумінні оцінки революції, як закономірного процесу більш вірна, ніж редактора «Виру революції» 1920 р. *Вир* революції, революція, як *хуга*, *хуртовина*, — тоб-то, як стихійний процес — розуміння одного гатунку. І коли В. Поліщук в 1926 році зрозумів всю помилковість цього розуміння, то це ще не значить, що Хвильовий ще у 1922 році не розумів цього. Хуртовина і вітри у нього — не революція, — а ті супротивні сили, що тисли і гнули здобуття Жовтня в часи голоду і блокади. Зрештою, справа ж не в тому, що міг помилятися Хвильовий, Поліщук і інші, справа в тому, що й до тодішнього Поліщука і до Хвильового треба підходити не з точки зору сьогодення, а покопавшись в тодішній дійсності. А дійсність та була така, що її грандіозний, безмежний, багатоликий, революційний, анархічний, контр-революційний рух на Україні 1918-20 р. вплинули на Поліщука в тому розумінні, що горожанську війну він сприйняв як вир (тоді й з'явився «Вир революції»), а Хвильовий всю контр-революцію, консервативність, обмеженість і міщанську байдужність, як злі, супротивні сили «вітри» проти досягнень Жовтневої революції. Це дуже ясно сказано ним не лише в «Синіх етюдах», а й поемі «Електричний вік», що часово з'явилась перед «Синіми етюдами»:

Ах, карнавальте свої оселі  
і огадочте оазу міст,

я все-ж упертий, хоч невеселий  
і неосязний бажання плац.  
Іду похмурий в урицевих дзвонах,  
розтаборився по всій землі  
бори в задумі... ідуть *колони*...  
бори — *колони*  
то я іду.

«Колони», як організована, дисциплінована єдність — це не вир революції, а щось інше. Взагалі, тут слід зазначити, що «Електричний вік» є вихідний пункт всієї дальшої прозової діяльності письменника, де так багато звернуто уваги на оте «огадочення» оазисів міст з боку усіх отих «мамочкиних», «папочкиних», Іванів Івановичів і т. д. І був це не наступ для наступу — а дезорганізація ворожих лав. І коли Хвильовий в деяких питаннях помилився, то це зовсім не значить, що він загубив цілу перспективу. Ми віримо, що й тепер він як і тоді в 1921 році:

«Бреде по мрійній вогкості,  
по асфальтах прийдешнього.  
Океани запінили береги  
і мелодійно музиканять повітря.  
Обшир до Оріона. В моїх грудях товпиться  
легкоморозний цвіт  
осінньої турботи.  
Мурашки золотої радості  
плазують по спині.  
І всюду бачу я електрики блискучі очі;  
і всюди чую я  
прелюдію машин до людського життя»...

Своєю прозою Хвильовий заклав першу цеглину під будову нової жовтневої прози. І це визнали не тільки Поліщук із Коряком. Із далекої Галичини, із глухого і вбогого Покуття старий Стефанік простяг свою руку назустріч М. Хвильовому. Так говорять факти історії.

Але Поліщук зовсім не рахується з ними. Факти ці він ще свідомо перекрутить. Ось, наприклад. «Вир революції» — це документ; документ Поліщуків, але він цим не задовольняється, він бере фразу у Хвильового «Хуртовина — вітри» вишукує щось подібне у Пільняка і баста: не комуністичне, а хуторянське уявлення революції. Звичайно, дешево, так само, як дешево робити із Хвильового 1923 року «політика із Вапліте». Але всі сказані нами думки зовсім не значать, що ми, мовляв, погоджувачись з Поліщуком намагаємось лише по-



слабити силу його удару. Нічого схожого. Поліщук доводить: Хвильовий — український Пільнячок, а Пільнячок — це взагалі якесь «недорозуміння» на руському культурному фронті. — Це ще проблема! Проблема, якщо підходити діалектично. Можна, з точки зору Поліщука, засудити геть увесь шлях розвитку літератури, тільки цим самим нічого не докажується.

Вгорі ми зазначили, що не Хвильовий породив певний стиль, а, навпаки, певна доба породила певний стиль. Потім прийшло його заперечення. І головне, не в образі конструктивного динамізму (ми згодом доведемо, що під цим ультра-революційним терміном нічого не криється), а зовсім з іншого боку. Психологічно нову течію в художній літературі можна пояснити, як процес відштовхнення від безсюжетної новели, що не могла задовольнити нового читача з його прагненням до чітких форм і ліній. В галузі архітектури запанувала прямо сувора лінія, що з такою силою здійснилась в будинкові «Інституту Леніна» і «Будинку промисловости» в Харкові. Ті ж самі письменники, що в 1922–23 рр. за всяку ціну намагались розламати стиль, взяли до широких фабульних полотен, притягнувши, як матеріал усталений більш-менш з 1925 року, радянський побут. І було тут не свідоме хотіння, вельми шановний т. Поліщук! Не захотівши реальності, письменники взяли до полотен — нічого схожого! Величезна маса сирого (в розумінні матеріалу до письменника), побуту, нових форм життя, цілого оточення з відповідною силою почали тиснуть на перо літератора. Де ж тут гаптувати і ламати, коли треба охопити неохоплене, оформити неоформлене, показати непоказане. Життя періоду мирного будівництва радянської держави на основі соціалізму поза хотінням автора владно почало диктувати нові літературні форми. Як учителі з'явилися на сцену Бальзак, Золя, Лесков, Толстой і т. д., бо завалений силою живого матеріалу, письменник саме тут намагається знайти спосіб сировину нашого побуту переробити на коштовні фабрикати. Коли ж тепер ми звернемо знову погляд на добу 1922–23 рр., що ми бачимо там? Страшна катастрофа голоду і цілком розхитаний і невідомий, як якась terra incognita побут; цілком невідома людина, невловимі життєві процеси: біржа не встигає оголошувати курс червінця, що гігантськими кроками летить в космічні числа; город тремтить в тяжкій пропасниці, не встигаючи підбирати трупи голодних; село тяжко вовтузиться в тифові, голоді, бандитизмі, руїні; було те, вельми шановний т. Поліщук, що реальні форми життя переплелися, сплутались в безбережний сірий океан. І все це страшним психічним тягарем тяжило над тими одиницями, що брались до творення літератури. Безрадісна і жахлива була реальність. Тоді утворилась романтика. Вона навіть незалежно від впливів з боку попередньої літератури не могла не утворитись. А тепер ми знаємо, що це факт.

При найбільшій талані, при найвищих здатностях — письменник не міг, не в силі був охопити отієї сірої туманності побуту після голодного року, що з неї потім зусиллями людности та компартії народилась наша держава. Що ж залишилося робити письменнику? Ми знаємо — старші замовкли, або писали мемуари. Нові створили романтику про загірню комуну. Вони були мрійники — це вже доведено. Навіть Поліщук, якое проминувши мрію про загірню комуну у Хвильового, вказав на мрію у нього ж про «мальтійські мандарини і африканський мигдаль». Отже, справа вимальовується трохи ясніше. Виявляється помалу, що мріяли принаймні в трьох напрямках. Через голову сучасности (голод), про заозерні комуни, про героїчні події горожанської війни і, між иншим, про мальтійські мандарини. Але справа стояла ось як: заозерних комун ще ніхто не бачив і крім мрій про них письменник ніяким матеріалом не володів; горожанська війна тільки-но пролетіла; вражіння не одстоялись; перспективної ясности (в розумінні матеріалу для письменника), що з'являється тільки на часовім віддаленні — не було; дійсности, що могла б дати письменникові матеріал — теж не було; доводилось писати ні про що реальне більш-менш синтезоване. Тому панувало: гаптування, безсюжетність, мрійність (ну, хоч т. Коряк, Поліщукив спільнику, укажіть на якусь монументальну річ, що з'явилась в 1922, навіть в 1923 р.). І ось доводиться в цій ситуації віддати належне тій особливій чутливості, тому разючому умінню оформляти туманність нашого побуту, що виявив Хвильовий. Адже ж він перший з можливою на той час глибиною схопив і міське міщанство і сільське куркульство, учительство — давши на дальші роки зразок молодшій генерації.

Але це етап. Більш-менш усталені форми життя, накреслення головних ліній побуту, дальші і спокійніші перспективи горожанської війни, більш реальні й ошутимі плани на майбутнє — поставило нові завдання перед письменством. Гаптуванню і мріям прийшов або приходить кінець. Проза вийшла на шлях реалізму і, заперечуючи свої попередні досягнення; шукає нових форм до оволодіння матеріалом і шляхів до читача. Перед письменником постає безліч проблем, які він не мав змоги розв'язувати раніше.

Перерахувати всі ті завдання, що ставлять собі шукачі на полі прозової літератури, — завдання непосильне. Коли один прагне до широкого полотна, цікавої фабули і повноти засобів виображення — то инший ставить, як мету, роман соціально-психологічний. Добре — говорить він — росіянам з їх Толстим і французам з Бальзаком. З усього на світі мене найбільше цікавлять соціальні процеси, громадська психологія і засоби їх зображення в літературі, але у нас немає традиції, ні за що зачіпитись, бо вся попередня література є зображення громадських і психологічних форм органічно нижчої структури — селянсь-

кої переважно. Ми благополучно проспали зріст Донбаса, казковий розмах Одеси, Харкова та Києва. Ми від них і того, що там жило, творило, стверджувало старі форми і давало початок новому — відмежувалися в ім'я «Миколи Джері» і через те зараз не маємо поняття про психологію людини міста, людини революції, людини нової психології. «Чистий», здебільшого, психологізм В. Винниченка порадить цій справі не може.

Третій говорить — у нас немає доброї культурної міської фрази, витонченої і гнучкої синтакси. В житті і в літературі ми продовжуємо традицію баби Палажки. Ми орудуємо селянським примітивом, убогим і одноманітним. У вік, коли радіо дає можливість мільйонам слухати і сприймати Бетховена, Скрябіна, цю музику найточних нюансів, найточних рухів психічної організації висококультурної людини міста — ми безнадійно алекаємо, не вміючи красиво, енергійно і милозвучно висловити наші думки. Письменник, крім всього іншого, повинен сам говорити красиво, культурно і своїх читачів привчати до того ж. І от я, хай пробачить мені т. Коряк — беру Флобера, Мопасана, Коцюбинського, Франка (бо останній писав не тільки розумно, а й найбільш культурно, рівняйте будову речення «Боа констриктора» з першим ліпшим твором Мирного або Левицького) і вчусь у них цього уміння.

Аж ось з'являється ще один. Він шість літ без перерви був на фронтах і виставляє найближчим своїм завданням дати посилено образ України в часи великих соціальних здвигів. Два-три роки тому, каже він, — я не міг навіть думати про цю тематику. Війна і її жах переповнили все моє ество протестом проти неї. Тепер все це одійшло. Я дивлюсь і перед моїми очима пролітають безконечні трагічні картини. Він старанно, терпляче стежить за фабулою, за характерами, за постійним зростанням в повноту засобів виображення; водночас він, як справжній стиліст, опрацьовує мову, лексикон і фразу — по 3-4 рази переписуючи свої речі і дивуючи своєю невтомною упертістю. Реалізм, скажете ви? — продовжує він далі. Ну — що ж хай буде і так, тільки я знаю, що це буде зовсім окремий реалізм, бо матеріалом, який я маю, не володів до мене ніхто.

Інший прагне до концентрації найбільшого матеріалу в найменший драматичний час, що дає змогу з найбільшою силою окреслити героїв, наповнивши їх психологічним змістом.

Доба гаптування, голої агітки безсюжетних ковбасоподібних поем, безхребетних новелок абстрактно-романтичного характеру — уже позаду.

Так ми дивимось на речі. І, виходячи з цієї точки, говоримо: але і недобре картати останніми словами те, що в свій час, в своїх умовах набрало таких, а не інших форм.

Володимир ЮРИНЕЦЬ

## М. ХВИЛЬОВИЙ ЯК ПРОЗАІК

*Це так чудово, так каламутно.  
Хвильовий: «Кіт у чоботях».*

Раніш, заки перейти до конкретної аналізи творчости Хвильового, я хотів би накреслити в коротеньких рисах ці загальні рямці, в які я думаю вкласти мій нарис, вказати на вихідні точки, що будуть моментами опори в моїх міркуваннях.

Кожний великий письменник намагається в своїх творах доказати, як вартісний, якийсь новий тип життя, що його створює в останній інстанції певна економічна дійсність, або перевагу і більшу цінність старого типу життя. Вглядаючись у складну, заплутану панораму сучасности, він відкриває її правдиву суть, відкидає все наносне, доповнює і поглиблює те, що не впадає зразу в вічі, і творчим синтезом дає нам героя, як предмет обожання і любови, засіб самооглядання якоїсь класи чи суспільної групи. Платонівський ерос завжди вітає над головами героїв справді великих митців.

Великий творець дрижить за те, щоб якийсь, може бути, непомітний факт, якийсь маленький порух душі, що стався один раз у представника своєї класи, і який в своєму продовженні міг би стати підложем для конструктивних моментів в завзятій, невпинній, непрощаючій нічого боротьбі суспільства з природою (внутрішньою і зовнішньою), — не пропав марно, не випав з арсеналу його класи, а став новою підоймою, архимедовою точкою, що з душевного хаосу, біологічної мряковини чоловіка вириває психичні скуплення, які запевнюють її суспільне переможне існування.

Дійсно великий творець дбає за те, щоб як найбільша кількість *зоологічно-біологічних* фактів чоловіка, що переломлюється крізь призму економічної структури, стала *суспільно-культурними* фактами. В болючій, повній катаклізмів, еволюції, чоловік виділився з світу тварини, створив собі другу, штучну природу, технічне середовище, яке стало двигачем його історичного процесу; ця технічна структура, цей складний світ суспільних взаємовідношень створює відповідну ідеологію, але раз витворена ідеологія впливає навпаки на долю економіки; вона не може створити її, але може прискорювати або гальмувати темп її розвитку, зусилювати або підривати її успішність.

Тому таке велике значіння має момент *класової* волі і всього того, що цю волю підтримує; історія — річ трагічна і вимагає щоденного, неймовірного і мужеського зусилля, кожний найменший його підрив мститься на якійсь ділянці історії, є поразкою людства взагалі, перемогою природи, цієї *dreadful night*, про яку говорять англійці, що старається крадькома ввійти у всі пори там, де чоловік капітулює перед історією.

Крізь всі дійсно великі твори пливе струмінь героїзму: то він шумить бурхливим потоком, сміється кольоровими каскадами водопадів, то стихаючий, іде у підземелля, обмиває глинястий намул кволости й відкладає летючі піски байдужности у кріпкі шари віри й самовпевнености.

Тут не треба мене розуміти вульгарно і спрощено; підкреслюючи значіння героїзму і класової волі, я не відкидаю елементів «депресії», суму, жалю, скорботи; буває солом'яний героїзм, що є тільки виразом байдужости до важких питань життя, певний свідок занепаду і внутрішнього заломання, є творчий жаль і скорбота, що в своєму продовженню відкриває нові джерела могутности, змиває оболонки, що спиняли порив дійсно творчого, величнього... Глибокий песимізм Леопарді був немаловажним додатним моментом в трагічній історії італійського рiсорджіменто. Суворо-печальний світогляд кальвінізму був не аби-яким стимулом в прогресивному поході революційної колись буржуазії. Каламутне дуже часто буває чудовим, коли його осадок попадає на дійсно плодючий ґрунт. Песимізм — це не пораженство; пораженством буде песимістичний *чад*, стан нерішучости, недоговорення, перебування в якомусь зачарованому *intermundium* між добром і злом, песимізм без творчої туги, присипляюча подушка всіх банкрутів.

І ще одно: ці мої попередні висновки ніяк не говорять за те, що твори мистецтва повинні бути *тенденційні*. Тенденція як принцип — це заперечення мистецтва, перемога розмислового інтелектуалізму над фантазією і спогляданням, що є неодмінною вимогою, яку ми ставимо до справжнього літературного твору. Досить згадати, як ставиться до тенденційности Плеханов, хоч він завжди підкреслює момент *суспільної корисности* художнього твору. «Поэтические и вообще художественные произведения всегда что-нибудь *рассказывают*, потому что они всегда что-нибудь *выражают*. Конечно, они «рассказывают» на свой особый лад. Художник выражает свою идею образами, между тем как публицист доказывает свою мысль с помощью *логических выводов*. И если писатель вместо образов оперирует логическими доводами, или, если образы придумываются им для доказательства известной темы, тогда он не художник, а публицист, хотя бы он писал не исследования и статьи, а романы, повести или театральные пьесы. Все это так. Но изо всего этого вовсе не следует, что в художествен-

ном произведении идея не имеет значения... Разумеется, не всякий полезный предмет кажется общественному человеку красивым; но несомненно, что красивым может ему казаться только то, что ему полезно, — то-есть, что имеет значение в его борьбе за существование с природой или с другим общественным человеком. Это не значит, что для общественного человека утилитарная точка зрения *совпадает* с эстетической. Вовсе нет. Польза познается *разсудком*; красота — *созерцательной* способностью. Область первой — расчет; область второй — *инстинкт*. Притом же — и это необходимо помнить — *область, принадлежащая созерцательной способности несравненно шире области рассудка* (підкреслення моє — В. Ю.); наслаждаясь тем, что кажется ему прекрасным, общественный человек почти никогда не отдает себе отчета в той пользе, с представлением о которой связывается у него представление об этом предмете... Главная отличительная черта эстетического наслаждения — его непосредственность» (Плеханов, соч. XIV, стор. 118–119, 137).

Треба зараз таки підкреслити, що аналізуючи суспільне, класове значіння якогось твору, ми ніяк не можемо обмежитись його *змістом*, не тільки зміст сам по собі, але й спосіб, як він передається, має велике суспільне значіння, тому що він впорядковує в певному напрямку наші психічні змісти, вкладає їх в певну систему, надає їм своєрідного стилю; твір не тільки передає нам свій зміст, своєю формою, структурою викликає він в нас нові змісти. Кожне художнє слово чи образ має велику асоціативну здібність; і значіння твору залежить і від того, якого типу асоціації він викликає і через свою форму. Ці побіжні уваги вже говорять, що під формою не можна розуміти тільки зовнішньої форми, що зміст є теж форма, і що по суті мистецтво є *формотворчість*. Ми побачимо далі, що власне Хвильовий, який в своїх критичних роботах кладе такий великий натиск на елемент форми, сам в своїй творчості є класичний представник безформности.

Правильність всіх цих висновків доказує вся історія літератури. Чи візьмемо грецьку літературу в її великих представниках, Архілоха, або Айхсила, чи новітню літературу, Кальдерона чи Корнеля, Свіфта чи Бомарше, Шеллі чи Китса, Бодлера чи Бальзака, всі вони творили певні типи життя, певні життєві установки, які видавалися їм цінними і які об'єктивно впливали на творення певного складу людей, що штовхав далі витворені економікою суспільні сили; в збірну психіку вони додавали якийсь новий тон, що впливав нові струмені в біологічно-економічний організм суспільства: чи був це палкий дух протесту, непримиренности, обурення грецької буржуазії, яка не могла вже вміститися в тісних рямцях феодальних відношень, чи протиставлення оргіастичних, діонісійських культів спокійній, поміркованій шляхті, чи могутній езуїтський патос контр-реформації, який своєю ідеєю про-

бабілізму старався втягнути всі елементи нових сил, що нагромаджувалися в лоні новітньої європейської буржуазії, — в старе тіло католицизму, щоб потім протиставити його тим силам і дати останній бій новій історії, чи нарешті класична витриманість, салонне вишколення і холодна енергійність представника версальських прав'ячих сфер, або повний релятивізм, іронічний жест на адресу цього класицизму, що в потоках *humour*'у топить котурновість старого світу й гордим блиском шаблі протиставляє свій плебейський кулак, — усюди поза хоро- водом слів борються певні суспільні дійсності, випробується здатність до існування певної невиданої ще форми життя. Література — це су- вора спроба й критика історії і історія є останній критерій її дійсності або недійсності...

Відси й глибоке виховне значіння літератури, про яке говорили всі митці, і всі великі критики й то навіть такі, що в мистецтві бачили тільки вираз свободної гри, як, наприклад, Шіллер.

І відси й критерій цінності кожного вияву пролетарської літера- тури: чи побільшує вона силу пролетаріату, чи зав'яже вона в його збірній психиці нові стили, створює нові ядра кристалізації, які до- поможуть йому виконати велике історичне діло: створити новий тип вільного робітника, який зможе без натиску нужди, без класового тиску зверху, виробляти на найвищому шаблі сучасної техніки, чи навпаки, вона буде розкрадати затаєні в класі багатства, душити їх, гальмувати їхній вільний вияв, роз'їдати те, що створилося в довгій, героїчній боротьбі.

Поза туманом прекрасних фраз, кокетливих жестів, пози, поза шу- мом літературних дискусій, ми питати будемо й питати мусимо про одне: скільки ця пролетарська література дала для створення нового чоловіка, який міг би перемогти серед неймовірних труднощів зовнішніх і внутрішніх, серед темряви відсталості й матеріальної й ідеологічної навали капіталізму, що все поклав на карту.

З цим критерієм я хочу підійти до творчості М. Хвильового, поми- нувши його лірику й зупинившись тільки на його художній прозі.

Хвильовий в історії української літератури, особливо ж літератури останньої доби — велика, маркантана індивідуальність, і тому аналіза, поведена з вказаних вище точок погляду, є на часі.

Що являється *idee maitresse*, основним стимулом, головною па- нуючою думкою-образом цієї складної творчої натури? Де ключ її творення?

Звичайно, бачать пружину його творчості в розчаруванні яви- щами нашого будівництва після великої епохи громадянської війни, так багатої на незрівняні приклади класового завзяття й сміливості, коли ніщо не було неможливе і тисячами родилися герої, коли загра- ви революційних огнів світили, як архивзір, усьому пролетаріатові

світу. Але цей погляд — правдивий тільки частинно, він не вичерпує усієї суті Хвильового і, як правильний частинно, він не правдивий зовсім і заслонює істотне значіння його творчості. Він кривдить са- мого автора і дозволяє нам забути про деякі хиби майже усієї нашої революційної інтелігенції.

Хвильовий далеко не «нытик», розчарування не викликає у ньо- го, з другого боку, потоку сарказму, бичування, бунту. Мотив осени не наводить його на плач і тугу, а на багнення спостереження, точно- го записування фактів, якогось завзятого, сухого об'єктивізму, як це сам загадує автор в мотто до одної із своїх збірок (Осінь).

Любов непоміркованої, сильної, масової, *позаісторичної* людської стихії, що продовжує процес стихії природи, вириваючись із берегів буденності, яка є в першу чергу *біологічно-фізіологічним, а не суспіль- ним фактом*, — ось де ключ внутрішньої динаміки Хвильового.

... «Знаєш, милий друже, от мініатюрний фрагмент із забутої роз- в'язної поеми «Азія»:

... «В п'ятому віці — дикім і *далекім* (підкреслення моє. В. Ю.) від уральських хребтів, від волзьких скель до тихих голубих вод Дунаю: гуни, сармати, германці... і вбив син Мундшука свого брата Бледу. Ска- жений Аттила, король гунів.

... Проходили віки. І прийшов глухий вік — 14-й. І на невідомих азіатських верхів'ях підвелась грізна постать Тамерлана»...

Це *nota bene* до моєї віри: *велика істина землі: сонце підводиться на сході.*

... *Сосни гудуть, гудуть...*

— *Чого так сосни гудуть?*

— *Хуртовина. Вітри.*

*Ох, ви, сосни мої — азіатський край.*

(На глухім шляху)

Або:

«Люба сестро! Цього радісного болю ніхто не зрозуміє, тільки той, хто знає це дике Лівобережжя, ці кошмарні махновські тачанки по сте- пах, цю куряву, що мчить по східній азіатській магістралі. Тільки той, хто знає Запоріжжя, ріку Калку и тринадцятий вік. Це ж тут прой- шла татарва, з своїм геніальним полководцем Чингіз-Ханом. — Я пи- сав тобі: «Дивіться на схід!» І тепер пишу. Цей трагічний поклик можливо не знайде відголоску. Його не зрозуміють. Одні побачать в ньому рупор Івана Каліти, другі — заклик до дикої азіатчини. — Але ж це не те й не друге. Перші помиляються, бо не знають Лівобережжя: воно ніколи спокійно не сиділо під могутньою рукою шовінізму, другі помиляються, бо дивляться на Азію, як на кубло тьми і забобонів. — Любо сестро! Це ж зовсім не так. Ми бачимо, що західна цивілізація гние, і в ній гние людськість. І ми знаємо, *скоро прийде новий спаси-*

тель і предтечею йому буде — Аттила. Предтеча прийде з огнем і мечем, м'ятежною грозою по ланах Європи, і тільки тоді (тільки тоді!) свіжі потоки прорвуть напружену атмосферу. Це буде! Я не тільки вірю, а й знаю! «Дивіться на схід!» — І вся трагедія Лівобережжя і полягає в тім, що воно сміливо кинуло цей міжнародній (підкреслення моє — В. Ю.) клич... Коли ти будеш шукати тут елементів месіанізму, — ти їх, звичайно, найдеш. — Але ти ніколи не найдеш тут дерев'яно-калуцької матушки, або гопаківсько-шароваристої неньки. Ти найдеш тут Месію і ім'я йому — майбутній анархізм». (Осінь, 191–192).

Я підкреслюю зараз же, що тут я зовсім абстрабую від самого політичного profession de foi, від анархізму (властиво в даному випадку можна говорити про *анархійність*, а не анархізм), від питання, до якої міри погоджується сам автор з висловленими його героями твердженнями, і наскільки можна їх перенести на рахунок дієвих осіб (що в *основі* ці твердження є твердженнями автора, доказує порівняння останньої цитати з попередньою, яка *йде від автора*).

З попередніми цитатами можна б порівняти весь тон «Легенди», або географічні екстази а la Whitman в «Коті у чоботях», щоб переконатися в правдивості висловленої нами тези.

Вслухайтесь в основний акцент і музику цих всіх цитат, і ви побачите, що річ іде тут про суспільно-історичні факти, які втрачають свою суспільно-історичну форму і стають могутніми силами природи. І «Азія», «Тамерлан» і махновські тачанки і Стенька з класичними: «Цю ніч п'ять чоловік присплю... Хто перший? Виходь!», як вступом до повстанської діяльності, це явища історії, але з'ясовані так, що в них втрачається все специфічно-історичне, суспільне й навіть азійська магістраль тоне тут в якійсь стихійній, космічній хуртовині. Деїсторизація історії, — це буде найправильніше визначення цього явища. Народи, класи, суспільства народжуються, розвиваються, гинуть тут, як природні організми, наростають так, як наростають коралеві рифи.

Таке трактування історичних явищ ми вже зустрічали в історії письменства. В яскравій формі воно виявилось у польського поета Норвіда, який все своє життя вагавсь між полюсами анархійного польського шляхетства і селянства. В наші часи таку біологічно-стихийну трактовку історичних явищ дав Шпенглер (у Норвіда, наприклад, кожний нарід репрезентує якусь стихію, — воду, землю і т. п., у Шпенглера германська готика родиться з лісу). Всі ці погляди *суто-протилежні* марксовській концепції історії.

В цих моментах своєї творчості являється Хвильовий *антикультурником* в трагічно-серйозному, а не образливому значінню цього слова, скільки б він зброї не ломив в своїх памфлетах на захист культури.

Цікаво було б зіставити антикультурницькі тенденції Хвильового з гаслом повороту до природи Руссо (кожному ясно, що справа не йде

тут про порівняння обох талантів і їхнього культурно-історичного значіння). І Руссо був за природу, за стихію, з юрайських долин посилав він прокльони символів цивілізації — Паризькому Вавілоу. А прецінь цей же Руссо був творцем Contrat social, евангелії революційного яacobінізму, настольної книги Конвенту. «Природа», «стихія» приводила його якимись шляхами до історії.

Але поза цими мнимими аналогіями є все таки істотні різниці. Гасло «закоу природи», «порядку природи», loi naturelle було гаслом буржуазії проти феодального історизму. Феодалізм покликуювався в своїй боротьбі проти ростучої буржуазії на свої історичні права, на принципи традиції. Гасло буржуазії «до природи» було виразом заперечення цього традиціоналізму, сміливим, молодечим вирішенням почати історію на-ново, по своєму; природа була тільки зовнішньою оболонкою глибоких історичних потенцій, нових форм дійсності.

У Хвильового інакше: цього моменту завзяття й відваги почати все наново, заперечити все — немає. Ми побачимо далі, до яких фатальних наслідків доводить його це замилювання стихійністю, і як пізніша «філософія кобилки» гармонізує з польотами в розгукане море стихії.

Ця любов стихійного гону, тамерланівських перспектив є наслідком нашого культурного невироблення, анархічної розхристаности й виразом з одного боку інтелігентських, з другого боку — селянських тенденцій в нашій літературі. Це є ліризм махновщини й один з найпоганіших наростів на нашій організмі. Це стилізація «удалі» й атака на конструктивні, здержані здисципліновані сили пролетаріату.

Хвильовий кидає такими категоріями, як «Європа», «Азія», «Тамерлан», «Лівобережжя», як хлопчина легенькими м'ячиками. В цих категоріях не чувається сконденсованої історії, надлюдського напруження великанських мас, буденного тихого зусилля, кертиці історії, що рие певно й невпинно. Всі ці великі слова тільки вивіски, поза якими не чується великої любови й правдивого поважання. В той час, коли в зарисовці патологічних типів чувається у нього незвичайна праця цицелятора, що боїться допустити одної зайвої риски, а з другого боку — не сказати чого-небудь, що має свій внутрішній сенс і значіння, в його історіософських розгонах брентить зневага до всякої самоконтролі, відповідальности за слово й образ — розгін цей такий романтично-шалений, буйний тільки тому, що він відбувається в пустій простороні, в міжпланетних сферах, чужих усьому людському...

Для означення цієї стихійної сили вирвалось один раз у Хвильового значуще слово «Легенда». Це не казка тільки, а сага, щось, що було колись, один раз, але й триває далі, як тло наших буденних справ, зацікавлень, інтересів... Легенда пряде десь далі свої нитки, тільки ми їх не бачимо, аж колись стане вона знов перед нашими очима з своїми дивними узорами. Тому власне, що «легенда», що позалюдська стихія,

прикрита попелом буденщини, веде далі своє діло, «азіятський» край може стати запорукою соціалістичного майбутнього. Долю людей віддав Хвильовий в руки сприятливих їм гномів, що своїми заклинаннями невидимо дують силу в невідомих нам героїв.

В такій трактовці великих історичних справ криється одно з найбільш небезпечних викривлень сучасної психіки. Воно веде до філософії фаталізму й випадковості. Коли доля людства залежить від гри понадлюдських стихійних законів, то конкретні діяння чоловіка не мають ніякого значіння, вони не можуть впливати на напрямок розвитку суспільства. Якесь метафізична віра диктує авторові, чи ця гра поведе до прогресу чи регресу, але в обох випадках чоловік може бути тільки глядачем. У Хвильового безумовно палахкотить віра в прогрес. Але тому, що запорукою цьому є чоловік не як суспільна, а як стихійна сила, то він в цьому процесі не бере участі, як свідоме ество, його вся фізіономія, всі пружини його діяння, і все діяння його — цілковито байдужі для долі людства. І цей власне аспект *sub specie aeterni* завів його до дивної на перший погляд комбінації віри в соціалістичний ідеал з трактуванням чоловіка як *blond Bestie*, з цинічним відкриванням усього чорного, брудного у чоловіка. Хай історія робить десь своє діло, наше діло спостерігати його малість — чоловіка.

Нічого другого не залишається для творця, що мусить десь об'єктивувати свої творчі сили.

Це є одна із форм цієї карикатури на марксизм, яка була і є популярна в деяких відломах соціал-демократії, що покликанням на детермінізм історичних явищ відмовляється й заперечує доцільність щоденної революційної боротьби. Таким хотів представити революційний марксизм завзятий ворог марксизму *Штамлер* у передмові до своєї книги: «Господарство й право з точки погляду матеріалістичного розуміння історії». Деякі сучасні письменники робили на цій основі незвичайно пікантні й «geistreiche», парадоксальні зіставлення Маркса з католицькою наукою про первородний гріх, бо, мовляв, і в Маркса песимістичний погляд на ество людини можна погодити з ідеалом його скоку з царства конечности в царство свободи.

З другого ж боку він виникає з філософичної установки емпіріокритицизму Авенаріуса, типічної філософії чистого спостерігання. І в Авенаріуса ми найдемо осінні мотиви, коли берези опускають потоками листя своє золоте на мудро-спокійну поверхню тихих озер і коли бурхливий потік «вітальних рядів» виладовується в мовчазній меланхолії журної й солодкої, болючої й радісної контемплії.

Є у Хвильового часами такий патос Свіфта, у якого герой з'являється до ліліпутом, то велетнем. Але коли у непорівняного Джонатана Свіфта цей «релятивізм» був виявом колосальної сили іронії, що підгризала основи старого традиціоналізму, у Хвильового вона має

вираз трагічного роздвоєння, що мусить повести до безсилля. І виразом цього безсилля є мініятуризм, такий питомий для творчости цього автора. Це роздвоєння може підняти *поетичні* потенції Хвильового на некористь творчої сміливості й широкої всеосяжної об'єктивності й цієї «чистоплотности» у праці, які ми у нашого письменника находимо в дуже великій мірі.

Ця основна установка Хвильового довела до цього, що на місці історії, що приймає себе, ми переходимо в його творах в царину уламків фізіології, чистої автоматизації й механізації чоловіка. Типічна установка упадництва й «сумерків», проведена з великим талантом і майстерністю, з мимолетними блискавками в далекі перспективи, з вірою в себе, без геніяльної пози й з цим відданням себе предметові, з цією серйозністю шліфовки, яка нас вабить і дивує у автора *Fleurs du mal* Бодлера.

Немає людей, а є якісь привиди — автомати, що порушують, а властиво, влучніше сказати, у яких порушуються шматки нервів, мускулів, якісь частини атактичних механізмів, сплети соціальних, але вже змеханізованих інстинктів, голос яких говорить гробовою луною набутих, неспричинених ними, навиків, побажань, у яких випорена воля, настроїв, що гудуть мідним дзвоном смерті. Панорама санаторійної зони...

Герої Хвильового, в крайньому разі, зрілі герої, нічого не роблять свідомо, а коли трапляється момент, що на них наринє хвиля широкого почуття, коли в них відзвоняться людські нотки, вони стоять непорадно й здивовано перед цим фактом, обходять його, щоб знов перейти на звичні шляхи психічного чаду і над своєю психікою будувати штучну будову якогось божевільно-позерського безладдя. І дуже помилився б той, хто шукав би у них якоїсь загадковості. Це переважно якась збунтована, примітивна фізіологія, відгомін далеких асоціальних інстинктів, пронизані прозорим фльором дешевого гамлетизму або третьєрядної літературщини. І волохатий (у всіх відношеннях) Анарх, у якого вся дійсність тоне в безвістях напів-гіпнотичних причуд, і провінційний Мефістофель Карно й «демонична» Мая й безліч машиністок, у яких пробиваються людські почуття й які не можуть зрозуміти Маркса, й наші патріоти й нарешті весь пантеон Хай і Яблучкиних (у яких тупіт каблуків з їх нескладною гамою ритмів і звуків є виразом їхньої духовної есенції) — вони всі живуть якимось половинним життям, виступають на сцену й порушуються як маріонетки, якими керує якийсь обридливий, закоханий в собі безглуздя. Ніхто з них не може сказати про свої вчинки: це «я», ніхто з них за себе не відповідає, вони родяться із слизького шлям буденщини й цей стан гнилі вони вважають за доказ їхнього надлюдства.

Говорилося багато про замилювання Хвильового до формалізму. Але справа не йде тут про замилювання до формалізму неокласиків,

які, сказати до речі, не вміють і не можуть увійти в глибини античного трагізму й свій класицизм черпають з декадентських відламків старинного світу — (я хотів би бачити нашого неокласика, який бодай натяком відкрив би нам всю глибину есхилового світогляду або хоч субтельну іронію Лукіяна), а про розглядання всіх психічних процесів, як ряду механічних форм, що течуть безособисто через нутро чоловіка, не торкаючись його суті, творять асоціативні ряди, за які не відповідає ніяка людська одиниця. Коли б вжити парадоксу, то можна сказати, що Хвильовий на українській ниві розвив перший і з великою майстерністю ідею самовідчуження, яка є основою фетишизму буржуазної культури. Як в буржуазному фетишизмі, як структурній основі буржуазної культури, рух людських взаємовідношень уявляється як рух речей, так у Хвильового всі внутрішні імпульси орічвляються й стають для самих героїв чимось чужим і потойбічним. Відси безжиттєвість всіх його типів, переконання, що всі вони можуть розв'язатися під подихом вітру дійсності, відси надуманий, механічний характер розв'язок багатьох його оповідань. Психічні стани його героїв — це не органічна, що якоюсь основою краскою зафарбовує всі порухи душі, а сухий, як дерев'яні удари конгломерат рефлексів, який робить вражіння душевного базару. Тому Хвильовому потрібна «поезія», як кіт, що зліплює до купи відламки й порозбивані черепки колишньої людської одиниці.

Говорили, що вся творчість Бальзака є велетенська галюцинація, породжена високими, гарячковими амбіціями автора. У Хвильового герої теж галюцинації. Але це галюцинації — як вислід занепаду всяких змагань, як пожовкле, зів'яле листя, що дримає на засмерділих, непорушних озерах стоми. У його не знайдеш ні крихти *gaia scienza*, вся творчість є противним, виповненим з великою акуратністю й прецизією примусом. І тільки свіжі каплини природи дають від часу до часу дійсну насолоду змученим важким обов'язком скроням.

Я думаю, що на Хвильового зробили велике вражіння висліди сучасної рефлексології, вплив якої безперечно виявляється в з'ясованих вище прикметах його творчості.

В них же треба шукати й тайни його «європеїзму»: «європеїзм» Хвильового — з'явище дуже проблематичне й хамелеоновидне: він то існує, то не існує. Існує він, як серйозне, в наших обставинах дуже рідке відношення до справ *виразу* душевних процесів; тут немає йому рівного в нашій сучасності; але не існує він як певна конструктивна воля, яку Хвильовий хотів би бачити в першу чергу в Європі в своїх памфлетах. Хвильовий як теоретик відбігає тут дивним способом від Хвильового-письменника. «Європеїзм» Хвильового — це штучне нагромодження різних мотивів європейської літератури, зв'язаних з собою дуже поверхово й неорганічно. Він можливий і зрозумілий, як вияв і доказ байдужности окремих душевних змістів для ходу історії в

цілому. Це мандрівка по різних культурних стилях, певний рід сибаритизму, питомого для інтелігенції, тісно не зв'язаною ні з одною основою класою суспільства. «Європеїзм» Хвильового — математична точка внутрішньої дезорієнтації.

І характерно те, що всі європейські риси у Хвильового *буржуазного* характеру, що рикшетом можуть вони вдарити по стійкості пролетарської психіки. В цьому, власне, криється велика небезпека його творчості, тим більше, що творець визначається не аби-яким талантом. Йому треба було б скерувати ті невичерпані запаси енергії, які він *об'єктивно* скеровує на культивування безенергійности, на другі рейки, на ті, які він накреслив сам в своїх «Силуэтах»: «Ти митець революції, а от «сьогодня» ти й не напишеш, тому що «сьогодня» є зовсім не те, що каже Стефан. *Не героїчні будні, а героїчне терпіння*». (Підкреслення моє. В. Ю.).

Я хотів би в коротеньких словах з'ясувати деякі літературні впливи, зупиняючись на найголовніших, бо мій нарис мав на меті дати тільки характеристику основної пружини творчості Хвильового.

Передусім вплив Мопасана, славнозвісного *marchand de cochonneries*, колись улюбленця буржуазних салонів, збагнених сильних «природних» сексуальних емоцій. В його численних оповіданнях і повістях сексуалізм в купі з запахом гною творить ту задушливу димку, що течійками ллється в перепаленому повітрі літньої спеки й кидає перли поту на чоло й тіло здорових, зрослих з землею, напівзоологічних сільських парубків і дівчат. В такій трактовці цих справ виражався рафінований аристократизм Мопасана, що з погордою глядів на сільське «бидло», за яким він подібно до Лабрюйера визнавав тільки скотинне існування. Зрештою таке відношення було й вислідом пануючої тоді буржуазної позитивістсько-натуралістичної філософії.

У Хвильового таких мопасанівських рис чимало. Я вкажу на деякі місця: «Потім в чотирьох ішли в клуню спати. В клуні на возі Гандзя здержливо реготала — і солодко було. Трищав віз і було тьмяно. На вулиці і по городах, і по садках блукали зайві парубки і лякали ніч штучним іржанням:

— І-го-го. І-го-го. («Життя»).

Цей мотив сексуалізованого іржання повторюється частіш:

— Ах ти, кралечко! — себто обняв один.

... А другий заіржав та ще й полапав трошки».

(«Легенда»).

«— Хі, хі! Куди поліз? Ач який. Спершу полапай як слід.

— Що там лапять? Не кадетка ж? Ні?

.....

«Сайгор був здивований. І більш за все дивував цей тон надто упевнений. І тут же відчував себе перед Татьяною, перед кимсь — не то

винним за те, що досі не давив на сіні цю баришню, як тип мадмуазель Айрон, не то винним за щось інше».

Таких місць знайти можна безліч. Цю рису мопасанізму ми наводимо не для проповіді, а як певну цікаву рису творчості Хвильового. Вона витікає з його замилування стихією, а тим і замилування натуральними, несуспільними інстинктами. Тут немає ні тіні погорди, як у Мопасана, зате в деяких місцях вдаряє авторів цинізм, не як світогляд, а як об'яв сміливості, охоти прірвати павутину конвенансу. Мопасанізм Хвильового в таких місцях є школою самозагартування. Але, байдужий сам по собі, хоча *соціологічно невірний*, він в наших *конкретних* обставинах, в атмосфері ідеологічної боротьби з одного боку, а з другого боку в обставинах гостроти питання нової сексуальної моралі, особливо серед нашої молоді, може дати небажані результати.

В деяких місцях сексуальний момент є носієм великої інтелектуальної кризи (напр. «Життя»). Тут автор переходить на фрейдистські рейки. Оксана багне міста, багне широкого нового життя, не на підставі спостереження колосальних переворотів, зв'язаних з революцією, невиданої переміни суспільних взаємовідношень на селі, а як наслідок полових досвідів. Тому це тужне «поетичне» оповідання, таке неправдиве (чи й тут меланхолійний ліризм, як тло оповідання, не є рівноважником відсутності естетичної об'єктивності?..). Коли Оксана змагається дійсно до ширших обріїв, то чому вона *не бачить* революції на селі? Вся ця трагедія Катерини діється поза часом і простором, вона вічна в злому значінню цього слова. Тільки короткі фрази, загальні й бліді, як сценерія провінціальних театрів («Партизани вже не ховались у лісах і приходили з повинною. Ліси були нудні і жорстокі, чорні як смерть, вишкірялись навіть») говорять про місце й час, де ця подія відобрається.

Не менші є впливи достоевщини. Вони розщіплюються на декілька моментів. Все оповідання «Злочин» нагадує Достоевського не тільки в загальній концепції, але й в багатьох деталях. Причини «злочину», змагання висадити в повітря завод, таке неясні, невизначні, або краще сказати — невмотивовані, як і в російського автора. Кметь це явний контр-революціонер, він навіть колись брав участь в революційних рухах, злочин є у нього вислід якогось надломання, бажання переступити гряницю, як у героїв Достоевського. Як рак заїдає його ця думка, з автоматизмом і шаленою систематичністю маніяка готує він це діло, при чому у нього також виявляється характерна для героїв Достоевського комбінація помішання й суворой логіки. Хвильовий взявся тут за дуже відповідальну тему. Не треба забувати, що завод руйнує робітник в епоху пролетарської революції. Сама така тема неправдоподібна, суспільне значіння її таке важливе, що тут потрібна була б глибша аналіза, чіткіша й більш переконуюча мотивація. Може бути,

Кметь — це виїмок, і напевно він виїмок; але тоді треба було вказати, чому такий виїмок можливий, яке його соціальне коріння. Треба було змалювати тло, атмосферу, в якій він працював і жив. Сюжет сам по собі такий штучний і надуманий, що автор іноді «помагає» сам психології автора, штовхає сам дію вперед. («Цілий день Кметь обмірковував, як йому потрапити на завод. Щоб покласти зараня пакунок із порохом у тім місці, де намітив. Для чого це треба було зробити — він не знав. *Очевидно тягнуло призвичаїтись до своєї ролі і запевнити себе, що півділа вже зроблено* (Підкреслення моє. В. Ю.)»). Це вже доказ художньої невитриманості сюжету.

Але й окремі подробиці нагадують Достоевського, або, щоб сказати влучніше, достоевщину.

Так, наприклад, намагання відслонити свою тайну, зрадити себе самого:

«Підложивши голову під чорне покривало, Кметь раптом згадав про злочин. Він здригнув і йому забилося серце. Один мент він подумав, що може *щось крикнути і зробити якусь нісенітницю*. Голова йому ходила ходором».

Або мотив самопониження й масохістського лакейства:

«Кметь вийняв зараня кисет і подав його.

— Кури!

— За це спасибі. Оченно благодарствую. Люблю покурити.

І весь Кирпань лакейськи зігнувсь».

Кметь, що хоче зруйнувати завод, як і герої Достоевського виявляє риси щирого милосердя до незначних явищ, наприклад до тварин.

«Кметь підійшов до вікна й сів біля попелястої кішки. Кішка так жалібно м'явкала, що Кметеві стало їй шкода і він спитав жінку:

— Чи нема там у тебе чого-небудь кішці дати?

— Де там візьметься! Хіба не чув, що я й Митьку без хліба випроводила.

Але Кметеві ще більше жалко стало кішки і він сказав:

— Тоді дай їй шматок паски. Вона ж голодна».

Зовсім в стилі Достоевського є й Мая. Все плюгаве, червяче визиває в ній потоки ентузіазму. «Кохала ж я нікчемного, некрасивого, кирпатенького юнака, який потім, коли брав мене, не знав, як взяти; безпорадно топтався на однім місці, і я часто з гидливістю допомагала йому. Але цей нікчемний юнак тепер стоїть перед моїми очима, і навіть більше скажу: коли я віддаюся зараз комусь — ну, хоч би тобі... — ти знаєш, чому я за час соітус'а заплющую очі?». Ріжниця між обома авторами тільки така, що у Достоевського це замилування до плюгавого заслонюється серпанком християнської юродивості, а в Хвильового на авансцену виступає клінічна атмосфера психопатології.



Достоевщина є тепер в ідеологічній боротьбі між старим і новим світом дуже важливий момент. Всі реакційні сили нині за Достоевського: його віра, що все звірське, темне, є складовим моментом світу Христа, що людська бестія відкриває дорогу історичному Альоші, — є profession de foi білої еміграції. Після царства Антихриста повинен прийти період дійсного раю на землі, як торжества релігійного містицизму й християнського всепрощення (що не буде стояти на перешкоді оргіям класового знуцання).

Достоевщина, як апологія всіх темних, іраціональних, сильних інстинктів є нині і символом войовничого, зоологічного націоналізму. Тут ми маємо справу з дуже складною діалектикою; ім'я Достоевського може бути з одного боку вивіскою скрайнього декадентства, повного нігілізму супроти всіх здобутків науки, з другого ж боку, завдяки апологетиці сильних, первісних, ненависницьких інстинктів, може вона стати двигачем національної ворожнечі і історичного примітивізму, який у Хвильового вкупі з ідеєю азійського Тамерлана може підірвати, роззброїти психічно все те конструктивне, що успіла виробити в нас історія останніх років. Як у Достоевського, в багатьох героїв Хвильового весь зовнішній світ є якимось гарячковим привидом чоловіка; а коли так, то чоловік всесильний, він собі право й закон і основою дійсності є анархічні хотіння одиниці. Alles ist erlaubt — брешуть із багатьох рядків Хвильового стара азійська мудрість асасинів. Не треба забувати про те, що Достоевський являється у Шпенглера предтечею нової Росії, яка створить нову релігію, викристалізувавши всі темні, іраціональні, садистичні імпульси в один могутній кристал державної могутності й знищивши й потопивши в потоках крові всю замиршавілу європейську цивілізацію.

Мотиви достоевщини зрозумілі у Хвильового на тлі згаданих вже вище його анти-культурницьких тенденцій. Достоевщина Хвильового — це тріумф первісних, набутих ще в період зоологічного існування, рефлексів над усіма гальмуючими центрами, що витворилися в процесі довгого історичного життя. Це пропаганда лінії найменшого опору, проповідь капітуляції перед могутніми силами історії.

Спасіння, спасіння із нетрів сучасного безглуздя — реве скажена контрреволюція, налякавшись історичних сил, які вона сама визвала до життя. Куди тече безмежна, кармазинова ріка, що береться невідомо відкля й пливе невідомо куди. Жах подумати, що символом спасіння може стати горбун Хвильового, євнух з пом'ятим обличчям, але очі якого нагадують Голгофу, коли легендарний Христос ішов на Голгофу. Адже ж в нього стався глибокий надлом, адже і в нього задути паровик, що співав досі гімн КП(б)У, зовсім іншу пісню. І важко подумати, що «кіт у чоботях» може найти своє продовження в мряковинних безвістях чорного шаленства револьти проти гордошів історії наших днів...

З повитих мраками обривів достоевщини ми переходимо в другу Європу, тісно спорідненою з Достоевського «Азією», в обрій вже європейського Ломброзо. Всім нам відомо, який розголос викликали книги Ломброзо, де викладена була його теорія homo delinquente (злочинного чоловіка). Між злочином і геніяльністю нема різниці по суті, всі великі діячі історії — це злочинці, які, випадково, знайшли інше знаряддя, інше поле для виявлення своїх злочинних хотінь. Найвизначнішим типом, для якого старається Ломброзо з усією скрупульозністю найти анатомічні прикмети, є революційний діяч, який в буржуазних очах італійського професора мусить бути, очевидячки, анархістом. Революціонер — це дегенерат — така остаточна формулька Ломброзо. Її ехо ми находимо в «Я» Хвильового. Всі виведені там типи — дегенеративні, але це стосується перш за все до вірного вартового (як це з насолодою підкреслює автор). «Доктор Тагабат розвалився на широкий канапі, вдалі від канделябру, і я бачу тільки білу лисину і надто високий лоб. За ним ще далі у тьму — вірний вартовий з дегенеративною будівлею черепа. Мені видно лишень його трохи безумні очі, але я знаю:

— у дегенерата низенький лоб, чорна копа розкуйовдженого волосся і приплюснутий ніс. Мені він завше нагадує каторжника, і я думаю, що він не раз мусив стояти у відділі кримінальної хроніки» (Осінь, ст. 14). Дегенерат замикає ланцюг, який починається від Кметя.

Як для іронії, цього дегенеративного автомата Хвильовий називає вірним салдатом революції.

Ломброзизм тепер в моді в буржуазній соціології Західної Європи: його можна назвати одною із органічних складових частин психологічного повітря там, по ту сторону барикади. Він пронизує всі расові теорії імперіялізму й найшов свій буйний розквіт в соціології Гумпловича. На сторінках літературної творчості він найшов багате застосування в описах плебейського масового стада у Бурже. Друге питання, чи личить вводити ломброзівські мотиви авторові, який хоче передати всю велич нашої революції. Особлива обстановка, надлюдське напруження всіх психічних сил, загальна непевність мусіли часто викликати стан незвичайної нервової наелектризованості; але в цій власне наелектризованості був своєрідний героїчний патос, який передати може тільки великий майстер, що відчуває б'ючий пульс історії. У Хвильового його не слідно; і оповідання «Я» є тільки злою *карикатурою* на події нашої недалекої минувшини, яку вже використовують наші вороги (його передрукував вже Донцов на сторінках львівського «Літературно-Наукового Вісника»). Своє оповідання назвав Хвильовий романтикою; я не знаю, в якому сенсі він взяв в даному випадкові це слово; чи зробив він це, приймаючи на увагу гамлетівське душевне роздвоєння героя оповідання, чи може неймовірну комбінацію мотивів дегенеративності,

психічної прострації, наглих вибухів злоби, помсти й перспективи загірньої Комуни, що вражає як якась сучасна Walpurgisnacht і має робити вражіння романтичного сну радше ніж дійсности, якоїсь дикої казки, яку роздує у нівець сонячне проміння дня, фантастичної іграшки, що повинна задовольнити забаганку жорстокого таланту. В останньому випадку об'єктивна несправедливість автора виступає ще яскравіше. Нова епоха історії родиться завжди в потоках крові, в огнях руйнування, серед плачу й сліз і неймовірного психічного змагання. Але це все не повинно давати творцеві, що її малює, приводу й претексту для дріб'язкового квиління.

Мотив дегенерата є не тільки калюмнією на революційні події сам через себе: він є й ударом по ній з боку ширшої соціологічної теорії. Дегенерат — це чоловік, у якого не функціонують вищі психічні осередки, набуті довгим суспільним розвитком, а тільки найпростіші звиринні механізми. Згідно з теорією Лебона — відомого ворога всякого соціалізму, — всі масові діяння — дегенеративні, бо вони вводять в рух тільки найпримітивніші людські рефлексии. Маса у Лебона — це тільки помножений тупий, автоматизований, відруховий дегенерат Хвильового. І коли правильно, що у Хвильового революція є тільки виразом біологічної, незісторизованої стихії, поривом природи радше ніж історії, то він *мусів* нарешті дійти до філософії дегенерата. Дегенерат в такому розумінні буде вже не чимось образливим, а символом сліпого фанатизму, який може дійти до узької односторонности екстази. І таке трактування явищ революції є й неправдиве й несправедливе. Фанатизм революціонера — це не вираз психічної узькості екстатика, не параліч всіх психічних центрів на користь одного, а скерування могутніх, різноманітних, багатих психічних сил до одної мети.

Оповідання «Я» є величезна психічна помилка, не казати вже про його велику суспільну шкідливість; воно все побудоване на протиріччю між зовнішньою рішучістю і нечуваним внутрішнім розладням і хаотичністю. Така диспропорція в життю неможлива; можлива вона тільки в перспективі романтичного культу своєї психіки, як чогось самовистачального, закохання в собі, що веде до байдужности до всього зовнішнього, до того *невинного цинізму*, про який говорить Ніцше. І дійсно багато місць «Я» нагадує мотив «блідого убивця» німецького автора — декадента.

Ми вже говорили, що «європеїзм» Хвильового має своє джерело в переконанні про байдужість зусиль одиниць і клас для процесу історії, який не творять люди, а який твориться стихійно, пронизуючи людей, як якась чужа, природня сила; homo biologicus, а не homo oeconomicus — прапор Хвильового. Коли байдуже, куди керується, куди тече класова чи групова воля, коли вони є тільки *епіфеноменом над явищами природи*, тоді література втрачає свій виховничий харак-

тер, а стає тільки малюванням цікавих і незвичайних психічних станів. Тоді навіть «реалістичні», навіть «натуралістичні» малюнки будуть тонути в воздушних гірляндах романтики, вічно шибяючої в далекі небосхили, химерної й закоханої в казкових багатствах людського «Я», що є багатствами резіньяції, а не охоти нести відповідальність за події суворой дійсности. Цей стан внутрішньої деморалізації може дати великі поетичні ефекти, іскритись тисячами кольорів, але нарешті мусить довести до почуття зубожіння й до певної монотонії, як її виразу. Оба моменти ми знаходимо в творчости Хвильового.

Як творець «натуралістичного» (не в сенсі літературного напрямку), «анти-культурного» (не в образливому значінні цього слова) складу — він зовсім не розуміє «суті» сучасного *міста*, дійсної його поезії. Місто — для нього не центр праці, а претекст для романтичних мрій. В цьому виявляється культурна невиробленість широких шарів української інтелігенції, яка дійсно живе «село», хоч би вона проповідує «міста», «курбанізму» зробила завданням свого життя. Це явище має свої історичні причини, яких ми тут не думаємо торкатися.

Послухайте, наприклад, які настрої будить у Хвильового місто: «Я безумно люблю город. Я люблю виходити ввечері зі своєї кімнати, йти на шумні бульвари, випивати шум, вбирати запах бензолу, і тоді йти на закинуті квартали, щоб побачити японські ліхтарики — так здається — в троекутниках цифр: будинок, на розі, №: горить. Я люблю, коли далеко, на дальніх міських левадах рипить трамвай: щось неможливе нагадує цей рип, щоб повстали переді мною теплі образи, як хрустальні дороги, як прозоро-фантастичні ліденці (коники), що я їх уже ніколи не побачу на базарі. Тоді я люблю Іспанію, тому що вона далеко, тому, що я фантаст, тому, що я пізнаю і кохаю город не так, як інші, тому, що город — це Сервантес Сааведра Магуель...» Любов міста — це для Хвильового утеча від міста; закинуті квартали — це не фабричні передмістя, а граючі ряди ліхтариків; місто — привід для фантазії і літературних стилізацій. Бурхливе міське життя паралізує в ньому всі чинні душевні елементи й викликає потік безвольних, незв'язних асоціацій.

Де ж тут «Європа»? Хвильовий залюбки малює моменти, де «місто» переходить у «село», де рипить трамвай на нерівній, неутрамбованій дорозі, де трамвайна зупинка гложне — тоне в степу, де несвідомі сили без краю б'ють і натискають на ясні заграви волі, плану, зусилля. Я розумію фантастику міста: я розумію мрійливість деяких романтиків перших десятиліть 19 століття, у яких широка контури фабрик, майстерень з клубами диму, нове життя, що вдиралося в місто, будило візії якихось фантастичних опирів. Але там мрія була продовженням життя, тут життя загортається в легкий, прозорий серпанок мрій. Коли там була романтика, то тут ми маємо діло з романтичною стилізацією.

Ми говорили вже раніше про момент монотонії, як наслідок втоми після романтичного буяння в небосхилах фантазії. Він виражається в двох формах: в монотонії сюжетів, які чим раз частіше торкаються т.зв. всефедеративного міщанства й являються по суті діла перелицьованою й перекроєною на новий лад *чеховщиною*, і нарешті в монотонії описування природи. Тут зараз треба додати, що ця вся природа є тільки транспозиція власних переживань автора. Вся ця природа також змеханізована й простилізована під «залізну» простоту, надуману, роблену й тому не смачну. Такі фрази, як «гримало сонце», що хочуть бути виразом якогось енергетизму, є на ділі виразом сухости, внутрішнього омертвіння. В деяких місцях простота стає чистою абстракцією й схемою. Вона охолоджує читача навіть там, де по замислам автора вона повинна збудити теплі почуття («... а десь дзвеніли червоні дзвони зорі...»)

Але є у Хвильового й інша природа, природа — туга, природа, яка золотим усміхом має заколисати поранене серце, природа-відпочинок після внутрішніх незгод, мук, вагань, труднощів, яких розв'язати автор не в силах. Він бачить її очима дитини, очима конгеніальної симпатії, і тут він дійсно підіймається на верховини творчості. Але й ця природа є тільки форма утечі автора від завдань, які він собі поставив. Власне, там, де Хвильовий є найбільшим творцем, відслонюються і його слабості, невміння цілком оволодіти всім складним процесом сучасності, невміння створити синтез, який був би для нього точкою опертя в творенню дійсно нових естетичних потенцій.

В одному із попередніх місць я назвав Хвильового письменником безформености. Я думаю, що це означення найлучче визначає його творчість, в тому виді, як вона стоїть перед нами досі. В його творчій істоті гудуть різноманітні, часом розбіжні сили, як дикий вихор, валять до себе, кермують ним, хоч він повинен би був стати їхнім керманічем. Коли стати на класову точку зору, то це сили — як ми старалися доказати — переважно *буржуазного* характеру, з сильною перевагою мотивів *упадництва*. Це не значить, що Хвильовий є виразником ідеології нової буржуазії, що народжується в порах нашої складної економіки. Він є виразом зневіри, що нам вдасться, з нашими матеріальними й, передусім, людськими силами, здійснити соціалістичний ідеал. І тому тільки *посередньо*, проти своєї волі, об'єктивно він творить на користь ворожих нам сил.

Останні роки доказали велику творчу конструктивну здібність нашого пролетаріату. Недавно ми перейшли вже великий період реконструкції, будівництва нашого господарства на нових широких основах. Волховстрой, будова Дніпрельстану — це дороговкази великого походу наперед. Усюди брешуть нові потенції, шумить дійсно нове життя. Його треба тільки хотіти бачити...

І це нове життя побачить нарешті небуденний таланти Хвильового.

Григорій МАЙФЕТ

## ПРО «САНТИМЕНТАЛЬНУ ІСТОРІЮ» М. ХВИЛЬОВОГО

### I.

Вичерпані оцінки творчості Миколи Хвильового ми ще не маємо, та й зробити цю оцінку можна буде, очевидно, тільки після виходу нової, мовляв, канонічної збірки творів Хвильового, з її подекуди чималими варіантами. До двох уже виданих томів цієї збірки увійшов новий матеріал, почасти друкований по журналах («На озера»), почасти «Вступна новела» I том, «Сантиментальна історія» II т. Ця стаття має на меті, використавши попередніх дослідників, співвіднести названу повість до попереднього доробку Хвильового в таких пунктах теорії, як: проблема часу й простору в зв'язку з трактуванням матеріалу, композиція, синкретичний епітет тощо. Фрагментарний, не всебічний характер статті пояснюється, з одного боку, її обмеженим розміром, а з другого, тим, що вона є подекуди скорочений конспект двох великих (монографічного типу) робіт про композицію та стиль прози Хвильового.

### II.

Проблему часу, яко характерний показник тематики Хвильового, поставив у свій час М. Чирков (М. Чирков. «Микола Хвильовий у його прозі». «Життя й Революція», 1925, 9-10.); вона зводиться до чіткої диференціації темпоральних (часових) координат — майбутньої, теперішньої та минулої — в конкретному втіленні художнього матеріалу. Розпочинаючи їх аналіз, згадаймо найперше координату майбутнього, що нею Хвильовий найінтенсивніше захоплюється, що її як-найактивніше прагне:

*Зав'язка — Жовтень, а розв'язка — сонячний вік, і до нього йдемо...*

*... Завтра розгорнемо голубину книгу вічної поезії — світової, синької.*

«Семафор у майбутнє» і «життя починається завтра» — ось можливі літературні ремінісценції, що їх, порівнюючи, трафаретна заяложеність ще яскравіше підкреслює хвильний ліризм наведеної тези. Справді, має рацію М. Чирков говорити про «любов до далекого», як один із найголовніших імпульсів у творчості М. Хвильового, відчуваючи водночас запозиченість поданої формулювання від ніцшеанства.

Проте дивно: позначена спрямованість у майбутнє могла б бути природним ґрунтом для використання утопії, як літературного жанру; однак, крім поодиноких силуетів (з оповідання тої ж назви) людей майбутнього, силуетів краще утопічних аніж реальних — цього жанру в Хвильового немає; немає мабуть тому, що поряд із «футуристичною» (терміна вжито не в сенсі належності Хвильового до відповідної літературної течії, а в плані виключно філологічному, яко похідного епітету від граматичної категорії futurum.) координатою в його творчості надто чітко позначені й інші спрявання — в минуле та сучасне; вони й не дозволяють письменникові остаточно пірнути в майбутнє.

Минуле, історію відчуває Хвильовий, як важкий тягар, як тяжку спадщину, що її вплив остаточно не зліквідовано й досі.

*Глибокі борозни літ... І це тоска... Куди сховаюсь від могил твоїх?*

Третя координата часу в творчості Хвильового є *grasens*, сучасність. Ноти її зафарблення — здебільшого іронія й сатира: нейтрального змалювання Хвильовий взагалі не знає. Найбільша частина етюдів стосується саме до цього плану; виключити слід небагато, насамперед «Я» та «Кіт у чоботях»: це те сучасне громадянської війни, що становить запоруку майбутнього.

Приклавши подані класифікаційні уваги до об'єкту цієї статті, знайдемо в «Сантиментальній історії» насамперед елементи минулого; це — згадувана вже «могила», як символ минулого:

*Бігли поля і суворо обминали нас шведські кургани. Я згадала Марію Кочубей (275).*

Аналогічний приклад постачає й фантастика сну:

*Замаячили три могили. І лежать у цих могилах у середньовічних капелюхах три вітязі (349).*

Однак, у цілому вся повість безперечно належить до сучасності, витрактуюваної у вищезазначенім зафарбленні. Ба й більше: іронічно-сатиричне трактування загострюється елементами скепсису й песимізму, зумовленими тим вузьким діяпозитивом життя героїні, що його автор ще й звузив, узявши за головний стрижень її психології анахронізм незайманості. Що правда, це дозволило письменникові використати методологічні ресурси фрейдової психоаналізи — починаючи від ідеї затриманого рефлексу, що створює відповідний ефект у психіці героїні, та релігії, що на короткий час стає рефлексом заміщення — до різних еротичних перверсій (сіроока журналістка). Але про наслідки цього умисного зведення плану трактування до спільного (чи не одноманітно-однобокого?) знаменника — в III (резолютивному) розділі статті.

Вже не раз казано, що суть справжньої прози — в безнастанній ввічливій війні з віршовими засобами. Цю думку згадуєш мимохіть,

кажучи про прозу Хвильового, що в ній не тільки не помічаєш цієї війни, а навпаки відчуваєш якнайширшу владу ліричної стихії, емоціонального моменту. Найяскравіше це відбиває композиція, що, за влучною характеристикою проф. Білецького (проф. А. Білецький. В шуканнях нової повістярської форми. «Шляхи Мистецтва», 1923, 5.), виконує функцію деструкції повістярської форми — це виявляється насамперед у розкладі сюжету, що є засіб логічного (а не емоціонального) впорядкування художнього матеріалу. Отже, встановивши сюжетну деструкцію чималої частини етюдів Хвильового, мусимо запитати: що ж не дає їм розпастися остаточно? Відповідь на це знову ж дав проф. Білецький, визнавши композиційну роллю за «фоном, що ворухиться і рухається, що складається не лише з людської маси, але й з пейзажних елементів». Згадавши приклад «Синього листопада», що його використав названий дослідник, наведу остаточно формулювання: «Послідовно пронизуючи оповідання, ці «теми» надають йому тої закінченості, яка в музичній композиції утворюється тими мотивами, темами, дорогами, що проходять через твір і розвиваються в нім». Як резюме, підкреслюємо композиційну вагу саме *статичних* і до того ж повторних мотивів (лейтмотивів) у творчості Хвильового, — для їх тематичної класифікації візьмім новелу «Солонський Яр».

Головний, загальний мотив тла природи в цьому творі є мотив лісів: «Темна наша батьківщина, і темні в ній ліси. Тягнуться вони на Полтавщині мовчазно на захід, на південь» (т. 1, ст. 116). Наведений мотив природи перетинається з іншим, що його можна назвати мотивом авторського обличчя в новелі (знову доказ вищезазначеної деструкції форми): «Темна наша батьківщина... Болить наше мільйонне серце і хочемо запалити їй груди комуністичним сьйвом... Темна наша батьківщина» (115–116). Перетин цих двох мотивів (природи й автора) очевидний у вищенаведеній цитаті з ст. 116. Поза тим є ще мотиви природи: «В селі пахтить дубовим молодняком» (106, 108, 116) та «Десь горіли бур'яни під огнем польового вітру» (118, 119); обидва ці мотиви перетинаються в фінальну пляму новели: «І знову на далеких гонах горіли огнем сухого повітря запашні бур'яни, і гостро пахло дубовим молоднячком» (119). До двох категорій — мотивів природи та автора — слід ще додати мотиви обставин; за них можна вважати: мотив циганчат, які «спали коней за хвостів» (112, 115), щітинників (113, 115) та «блискучих гір горщиків» (113, 115) — як тло до подій на базарі. Остання категорія повторних статичних мотивів є характеристичні мотиви; в «Солонському Ярі» до них стосується, напр., «червоний ніс» рудого мільйонера (114). Нарешті, слід згадати ще одну важливу рису новелістики Хвильового, зв'язану з деструкцією сюжету та лейтмотивністю композиції: це — відсутність докладної спокійної експозиції,

що стояла б на початку твору й складалася б із характеристичних мотивів фону.

Згадану розвідку проф. Білецького написано до появи збірки «Осінь»: цю розвідку присвячено «Синім етюдам» — компендіуму малої форми в творчості Хвильового; звідци й висновки дослідника безперечно стосуються лише до названої частини творчості. Тепер, коли під руками матеріал куди повніший, можна встановити, як висновок, що малій формі Хвильового здебільшого властива безсюжетність, а велика орієнтується на сюжет у психологічній його оберненні. Різниця формального та сюжетного моменту захоплює й принцип лейтмотиву, що його композиційна роля дуже зменшується (хоч і не зникає остаточно) у великій прозовій формі; найголовніша підстава цьому — мабуть та дистанція між повторними мотивами, що неминуче збільшується у великій формі й заважає відчутти композиційну роль лейтмотива.

Відзначені риси маємо й у «Сантиментальній історії», що їй властива сюжетність вищезгаданого типу. Композиційну трансформацію художнього матеріалу розпочато використанням подвійної, мовляв, двохповерхової експозиції: перша обіймає I розділ і являє собою характеристику героїні з неодмінним початковим елементом дії; II розділ віддано експозиційному змалюванню інших персонажів (діловод Кук, сіроока журналістка, товаришка Уляна, художник Чаргар); далші розділи розгортаються хронологічно, психологізм наявно затушковує телеологічний зв'язок епізодів, що їх викриває сам автор у кінці VII розділу повісти:

«І товаришка Уляна, і сіроока журналістка, і діловод — всі вони були по суті епізодичні особи в моїй історії й не могли мене цікавити. Я просто дурила себе. Але цьому мусів прийти кінець, і він прийшов» (329).

Далі в «Сантиментальній історії» зменшується композиційна роля лейтмотивів природи (цю роль, як ми побачимо далі виконує мотив автора): відповідні повторні мотиви є, але вони губляться в тексті повісти; такі, прим., «темні провінційальні садки», «біленький домик» та «півник на флюгері», що з невеличкими варіантами фігурують на ст. 271, 276, 304, 315 та 338; такі ж мотиви декоративного й музичного супроводу гулянки в міському садку (V розділ) що скупчуються у вужчих межах: листя, що падало мов «тихий дощ» (308, 312), місячне сяйво (ibid) і «тоска віолончелі» (309, 313). Додавши сюди ще фантазмагорію сну, матимемо майже вичерпаний реєстр тої звуженої лейтмотивності природи, що за вимогами схарактеризованої раніше сюжетности приєднує «Сантиментальну історію» Хвильового до інших зразків великої форми в його прозі.

Аналіза творчості була б неповна без дослідження стилю. В цьому пункті доведеться розглянути лейтмотиви природи (і почасти авторсь-

кого обличчя), що відзначаються незрівнянно більшим лексичним (і зокрема епітетним) наповненням, аніж решта мотивів (обставин, характеристичних). Ця аналіза має частково висвітлити проблему стилю через проблему простору. Отже, зупинімося на просторовім епітеті, що в творчості Хвильового зберігає, за класифікацією проф. В. М. Жирмунського, деякі ознаки романтичного стилю.

Перша з цих ознак є вжиток так званого «безкінечного» епітету, що утворюється префіксами «без» і «не», — такими епітетами рясніють сторінки Хвильового: безмежний, безгранний, безкрай, недосяжний; подібну сугестію іноді має прикметник із префіксом «за» (загірній); сюди ж слід застосувати епітета «далекій», що також трапляється в творах Хвильового дуже часто. Друга ознака романтичного стилю, за Жирмунським, є абстракція того «безкінечного» епітету, що її в творах Хвильового інтепретують: безмежність, безгранність, безвість, а також: далечінь, даль, загір'я. Цікавий той внутрішній зв'язок, що його має ця категорія епітету з проблемою часу, саме з координатою майбутнього: «безкінечний» епітет, поширюючи просторові межі, немов компенсує невеличку, здебільшого, змогу пірнути в майбутнє; цей епітет еіби переключає центр ваги з близького та обмеженого — ad infinitum: отак «любов до далекого» захоплює не тільки час, але й простір.

Проте, поширення просторових і часових меж прямо пропорційно послаблює чіткість візій; утеча в далечінь простору чи часу зменшує концентрацію та яскравість фокусу, — звідси виникає проблема силуету не лише як зовнішнього способу, а як внутрішнього принципу, органічно зв'язаного з сумарним ресурсом художніх засобів письменника. Матеріалом до цього можуть бути такі епітети: невимовний, неможливий, неясний, невідомий, невідгаданий, незрозумілий, нечуваний, таємний, зачарований, химерний, а також відповідні абстракції: невідомість, таємність, зачарованість тощо; сюди ж почасти стосуються (за властиву їм неясність окреслення): казковість, мовчазність; ця ж неясність характеризує й геть усі вищенаведені приклади «безкінечного» просторового епітету та його абстракцій, зменшуючи їх реальну вагу й переключаючи їх в інший, абстрактно-метафоричний план: справді, далечіні насамперед бракує конкретности в локалізації (в цьому пункті особливо характерний ужиток у Хвильового неозначених прислівників місця — *десь, кудись*.).

Встановлені предплекції здійснюються і в «Сантиментальній історії». Просторова дистанція розмежовує насамперед подвійну експозицію тла — провінції та міста Z:

*Мама плакала й казала, що я зовсім неможливо поводжуюся з нею. Ну, навіщо, мовляв, їхати кудись у невідомий край? Невже вона не уявляє собі, як мене тягне в даль?* (271).

Наведені «дистанційні» стимули обґрунтовані біографічно:

Пам'ятаю дитинство, його передчуття й *неясну* тривогу. Коли мені було щось біля шости років, я сама тягла маму до церкви, щоб стати десь у темному закутку й прислухатися до *таємного* шамотіння... Я ненавидила наших провінційальних людей, таких темних і диких, як дичавина тамерланівщини, і завжди тоскувала за тим *незнаним*, що загубилося *десь у далеких краях*. Колись небіжчик-брат (він був страшенний мрійник, і він загинув на барикадах)... говорив мені про світові пожари, про *невідомий фантастичний край* (272–273).

Це саме, в зв'язку з віком героїні, стимулює її потяг до інших людей:

Тоді почала вірити, що *десь* живуть інші люди, і мене *неможливо* потягло до них. Очевидно, і це зміцнювало моє бажання полетіти *кудись*, до того ж і журавлі принесли мені сімнадцяту весну... Ця весна так затривожила мене, ніби я була перелітною птицею й мусіла летіти *кудись за моря* (273).

Ця тяга й стає за психологічний міст, що з'єднує обидва експозиційні тла:

Вікно моєї кімнати виходило з підвалу в невеличкий дворик... Тут, біля цього вікна, я так багато передумала, скільки, очевидно, мені вже не прийде́ться думати... Я думала про *химерну даль*, що тягла мене з рідного краю, і думала, що до неї — ах, *як далеко!* Власне в *З* я зустрінусь з якимсь великим чоловіком, і тоді станеться чудо (279).

Цікаво, що в одному місці героїня намагається дешифрувати, з'ясувати бодай для себе згаданий стимул:

Тоді плутано почала вияснити свою думку. Від абстракцій раптом перебігла до конкретних засад. З одного боку, мою *даль* було обумовлено певними соціальними взаємовідносинами, з другого вона мені стояла якось самітно одірвано від життя, від його буденних інтересів. Мені перший раз довелося відповідати на пряме запитання, і тільки тоді я зрозуміла, яка без кінця складна проблема стоїть переді мною. Це трохи збентежило мене, але зате ще з більшою силою спалахнуло в мені бажання пізнати про цю *таємну даль* (293).

Яко *prolegomena* до реального розв'язання шукань, разом із з'ясуванням справжньої їх природи, бринять рядки:

Це був, звичайно, страшенний ідеалізм, але я його й зараз поважаю. Поважаю за його непохитну волю, за прояв справжнього людського безумства. Справа в тому, що я, як це потім вияснилось, відважно намагалась протиставити себе своєму вікові, а він, вік, глузував із мене. Я хотіла прилучити чистий, я сказала б, святий романтизм своєї натури до заголеної брудної правди життя, але це моє бажання розбивалось об глуху стіну наманікюреного віку. Уже з останньої зустрічі з Чаргарем щось ворухнулось мені, що з цього, мабуть, нічого не вий-

де, в цій нерівній боротьбі мене буде деморалізовано — і тільки. Проте, все це я, мабуть, лише відчула, але не пізнала, бо інакше Чаргар не маячив би мені так довго серед бурного моря, сірої, нудної й частіш за все паскудної буденщини (305).

І наслідки:

Так скінчилась моя історія з художником. Так ганебно скінчилось це святе (він так і говорив колись : «свята простота») і тепле кохання. Хіба можна написати ту муку, що творилась тоді в моїй *романтичній* душі? Сьогодні я на життя дивлюсь цілком реально. Сьогодні я й сама іноді посміхаюсь із себе. Але тоді в моїх очах маячила *сантиментальна даль*... (337).

Наведений матеріал достатньо характеризує вагу просторових алюзій в творчості Хвильового разом із метафоричною абстрактністю їх витракування. Цю вагу ще збільшує: з одного боку — майже цілковита відсутність часової координати майбутнього (її ніби компенсує прагнення до даліни), а з другого — незначна кількість тих статичних лейтмотивів природи, що відігравали композиційну роль в безсюжетній частині творчості Хвильового; в «Сантиментальній історії» цю роль виконують наведені цитати, що їх можна об'єднати, як мотив автора в творі; підкреслені компоненти цитат цілком відповідають поданим раніше класифікаціям «безкінечного» епітету, його абстракцій тощо.

Дослід стилістичного моменту в творчості Хвильового був би неповний без аналізу ще одної категорії епітету, а саме — синкретичного. Порівняльна недослідженість цього питання примушує коротко зупинитися на загальних відомостях теорії. За класифікацією акад. Веселовського (Собрание сочинений. 1913, т. Поэтика. «Из истории эпитета», ст. 59, 62.), епітети розподіляються на тавтологічні та пояснювальні. З пояснювальних варті уваги: 1) епітет-метафора та 2) епітет синкретичний. Епітет-метафора базується на паралелізмі вражень, їх порівнянні та логічному виведенні рівняння. «Черная тоска», що її наводить для прикладу Веселовський, очевидно, еквівалентна «Гіркій долі», що вже втратила тавро індивідуальної творчості й цілкомито перейшла до загально-язикових ресурсів. Інші, синкретичні епітети з'ясовуються фізіологічним синкретизмом та асоціацією наших сприймань; ця мішанина почуттів була властива первісній людині. Звідци й походить синкретичний епітет із його асоціацією сприймань різних сенсорійних ділянок на базі їх емоційних аналогій. Оминаючи цікаві приклади так званого кольорового слуху (найбільшої ділянки синкретичного епітету, що їх постачають німецькі романтики або А. Рембо у своєму відомому сонеті «Голосівки»), — наведу відповідний приклад із творчості Хвильового, що ним може бути хочби, «Волохатий гомін»: до слухо-

вого феномену тут додається епітет іншої, тактильно-зорової ділянки, і цю деструкцію імажинативних планів хотілося би зв'язати з сюжетною деструкцією, що характеризує композицію малої форми в творчості Хвильового.

З українських дослідників проф. Білецький також спиняється на згаданій сенсорійності, пишучи в зв'язку з аналізом новелістичної композиції Хвильового: «Внутрішніми клямбрами п'яти фрагментів, на які поділяється оповідання («Синій листопад» — Г. М.), і являються теми, взяті зі світу моторних, частиною слухових і нюхових відчуттів». Ця зосередженість дослідника на зазначеному моменті творчості Хвильового пояснюється коли б не тим, що матеріал сприймання згаданих сенсорійних ділянок використовується в ній систематично, набуваючи значення істотних доміант творчості. Цей самий синкретизм дає відповідь на друге, не менш важливе запитання: чи синкретичний епітет є лише спосіб вислову, чи може він — одбиток, фіксація в слові глибокого комплексного психічного стану? Ясно, що це запитання — суто-психологічне; вирішити його можна лише відносно певного письменника, і певну підставу для такого вирішення дає згаданий систематизм, що його виявляє й творчість Хвильового і що на нього звертали увагу коли б не всі дослідники. Так, Ю. Меженко кінчає свою статтю (Ю. Меженко. Творчість М. Хвильового. «Шляхи Мистецтва», 1923, 5.): «Чому етюди сині, а не червоні й зелені? Запитаю: а чому «Синій листопад»? Чому «погляди сині коханки»? Чому «на серці синій смак»?.. Чому «синьоокі сні»? Чому «вечір синій»? Чому «В очах персніє синьо»?.. Чому «синя ніч»? Чому «світова вічна поезія синя»?.. Чому «зі сходу надходить синя гроза»?.. І ще, і ще, і ще». Він намагається й відповісти на ці запитання: «Тому що «уловив синєблузе лице у мою журавлину вершу».

Не роблячи поки що ніяких висновків, можна констатувати перевагу саме *синьої* стихії в епітетах Хвильового, а переходячи до аналізу матеріялу, поданого від Ю. Меженка, намітьмо в ньому кілька груп. Перша — це використання епітету в реальному плані, як визначальну категорію зорового сприймання; сюди стосуватимуться: «вечір синій», «синя ніч», почасти «синя гроза». Вже епітети таких виразів, як «погляди сині коханки», або «в очах персніє синьо», належать не тільки до реального плану (бо визначають не тільки синій колір очей), але ховають у собі метафоричність, дістаючи домішку емоціонального тону. Цей тон прогресивно збільшується в епітетах виразів — «синій листопад», «синьоокі сні», «світова вічна поезія синя», що суттю є вже приклади епітету-метафори. Зрештою «на серці синій смак» — є приклад кількопверхового синестезичного образу, де для відтворення психічного стану використано категорії різних сенсорійних ділянок у їх метафорично-емоціональному сенсі.

Щодо відповідних прикладів із «Сантиментальної історії», то в ній найбільше інтерпретовано категорію реального використання епітету; «голубе небо», «синій морський вечір», «синя міська ніч», «вечірне небо зробилось таким синім-синім», «темно-синє небо», «я... звернула на алею «Синього кабачка», «горять дроти синім блиском (трамвай летів після дощу)», — і лише раз натрапляємо на використання епітету-метафори в емоційному плані: «голуба молодість». В цьому пункті ніби напрохується аналогія з композиційним моментом: як із переходом до психологізованої сюжетності зменшується влада лейтмотивності, так у прикладі «Сантиментальної історії» до цього зменшення додано й звуження синкретизму, поряд із рівнобіжним поширенням реального плану.

Лишається ще критично оцінити оту «синю» стихію в епітеті Хвильового, для чого доведеться поставити запитання саме про якість емоційного тону, властивого цій стихії: чи ця якість є стенична, бадьора, чи, навпаки, астенічна? Чи це — якість-плюс, чи навпаки, — мінус? Деякий матеріал до цього питання знаходимо в «Організації жовтневої літератури» В. Коряка, який пише: «Філософію *синього* кольору дає Освальд Шпенглер: ...червоні кольори — специфічно античні фарби, фарби матерії... Вони характерні для метушливої громадськості, для базару, для народного свята, для античного фатуму, зосередженого на справжньому житті... *Сині* кольори... символізують самотність, турботу, долю, яко іманентний рок. Синій тон «чарівне ніщо», як обізвав його раз якось Гете. — Наукову філософію *червоного* кольору дав Тімірязев». Але — треба підкреслити — це сказано не про Хвильового, що його «Сині етюди» В. Коряк у згаданій книзі характеризує так: «М. Хвильовий видає свої «Сині етюди», картки п'янючої, міцної пролетарської творчості, напруженої, як писання німецьких експресіоністів. Без жодних сантиментів і прикрас показує він побут революції — дикунство нашого темного села, некультурність пролетаріату, м'якотілість революційної інтелігенції. Без жалю показує він гнилизну і болячки нашого життя і водночас ціла книжка гімн новому життю й переможній революції».

### III.

Наведений матеріал дозволяє зробити деякі висновки, хоч справу й ускладнює відсутність дати в аналізованій повісті: лишається невідомим, чи далеко відійшов письменник у своєму творчому процесі від стадії даного твору.

Отже «Сантиментальна історія» безперечно знаменує собою шукання підсумку в певному етапі творчості Хвильового. Доказ цьому — те прагнення балансу проміж романтикою і реальним життям, що стає ясным насамперед із бібліографічно-композиційного факту — вміщення «Сантиментальної історії» в кінці II тому збірки.

І том (якщо не брати до уваги доданої «Вступної новели») розпочато «Життям»; етюдів цьому з зовнішньому боку властива цікава риса, що її німці називають «ungeschlossene Komposition», — незамкнена композиція: це означає, що логічного завершення подій (властивого сюжетній новелі) «Життя» не має; справді, воно кінчається тим, що дівчина йде з рідного села воїстину «в невідомий край», до міста, де живе її коханий; як символ, «недалеко прокричав паровик, показалося червоне око. З шумом пролетів потяг і зник в далені. Оксана підходила до семафору». Цей семафор знову ж має не лише речовий, а й метафоричний сенс, ніби символізуючи те життя, що, за виразом із «Лілюлі», як безмежна кармазинова ріка протікає по віках невідомо відкіля й невідомо куди.

Цікаво, що й «Сантиментальну історію» розпочато від'їздом героїні; цікаво, що й стимул від'їзду — романтичне прагнення далини, бо «життя... таке широке й безмежне, а вік мій такий коротенький, як носик горобчика» (277). Але мета твору — показати, яким рішучим і неблаганним контрастом зустрічає реальність оте прагнення; цей контраст, немов вирок, бринить у таких рядках передостаннього розділу, де героїня йде до діловода Кука:

*Наді мною, очевидно, стояло м'яко-голубе ранкове небо, але я його не бачила. Я виходила на нову дорогу, де так усе просто й ясно, де люди живуть і вмирають, як справжні епікурейці. Ця дорога ніколи не була для мене загадковою, і я знала, скільки м'ятежних людей пройшло нею. Це мене підбадьорювало. Я вийшла на майдан Трьох Комунарів і звернула в кривий зовулук (350–351).*

Ці слова немов засуджують романтику, що не вийшла переможцем із двобою з реальним життям, але насправді осуд цей ілюзорний, немов із обов'язку: доказ цьому — той план гіркого натуралізму, що в ньому змальоване реальне життя. І якщо в наслідок усього постає тверезість — що почасти й позначає твір (згадаймо збільшення сюжетности разом із використанням епітету «синій» у реальному плані), — то водночас цій тверезості притаманна й трагедійність.

Це яскраво помітно в багатьох моментах, що з них відзначаю найголовніші. Насамперед — подвійне ставлення автора до героїні. Вгорі наведено таке місце:

*Сьогодні я на життя дивлюсь цілком реально. Сьогодні я й сама иноді посміхаюсь із себе. Але тоді в моїх очах маячила сантиментальна даль (337).*

Це місце немов бере під сумнів усю позитивність романтичних мрій героїні. Коли ще згадати назву твору, то ніби виходить, що за спільну дужку персонажів, до яких автор ставиться негативно, потрапляє й героїня; доказ цьому такі її слова:

*Товаришкою Уляною, власно, і замикалось коло моїх знакомих. Всі ці люди були, на мій погляд, маленькими людьми, так чи инакше подібними до мене (283).*

Справді, діловода Кука одверто шаржовано; нарівні з ним стоїть і Чаргар, антипод щодо творчих здібностей і аналог щодо вирішення «проклятої проблеми»; до цієї ж галерії приєднується й героїня з її індивідуалізмом, вузьким світоглядом тощо. А весь твір з цього погляду є ніби експериментальний етюд із сексуальної психопатології (зокрема підлітків) — відповідного матеріалу в ньому справді чимало. Але це лише на перший погляд: якби це було вірно, не лишилося б жодного «благородного лица» в творові; і письменник, трактуючи Кука з Чаргарем, як безнадійних міщан, не забуває відзначити вустами героїні, що:

*В мене менше всього говорила самичка (309).*

До того ж у її мріях про романтичну даль надто багато від попереднього Хвильового: тим-то лейтмотив повісті й названо мотивом авторського обличчя в творі. Через це подвійне ставлення замість одної «сантиментальної історії», виходить дві: одне — машиністки, фактотума авторового; друга — інших, негативних персонажів.

Аналіза формальних проблем, що дала матеріал для наведених висновків, вмотивовує й остаточне резюме про внутрішній сенс повісті: констатована від автора перемога реального життя ховає за собою нерозв'язану діалектику суперечливих мотивів, і ілюзорне визнання згаданої перемоги притамовує ще зойк ущекнутого романтизму.



ОЛЕКСАНДР БІЛЕЦЬКИЙ

## В ШУКАННЯХ НОВОЇ ПОВІСТЯРСЬКОЇ ФОРМИ

Свіжим весняним духом віє від «Синіх етюдів» Миколи Хвильового: його вірші вже знайомі й оцінені, але його проза вперше зібрана в окрему книжку і для більшості читачів буде, звичайно, новиною. Новели, оповідання, етюди, вірші в прозі (ми побачимо, що окремі речі можна віднести до різних типів повістярського жанру), що розміщені в книжці, являються неабиякою подією в українській літературі, особливо для читачів, що загрузли «в лабетах просвітянської літератури», що виховали свій смак на прозі Франка або Грінченка і лише в недавній час добралися до Коцюбинського і без осібної втіхи розгортають книжки Винниченка. Далі вони, мабуть, і не пішли б; а до Хвильового від Винниченка путь ще не мала, і цих читачів «Сині етюди», особливо з першого погляду, збентежать і зіб'ють з тями. Так і російська «інтелігентна» публіка, що зупинилась в своїм художньому розвитку на Чехові та Горькому, бурчить, стикнувшись з прозою Ремізова або Замятіна, одмахується з нетямінням від Андрія Белого і рішуче обурюється, взявшись за Пільняка або Всеволода Іванова.

Зате інший клас читачів, що не почуває такого кровного зв'язку з традицією, книзі Хвильового порадується, вже хоч би з принципіальних міркувань: от письменник з пролетарських лав, який не тільки вчиться, а вже дечому явно навчився; до того ж письменник, що стоїть за революцію не тільки тому, мовляв: «треба любити все стихійне, бадьоре, лідоломне, коли ребром ставляться тільки дві речі — життя і смерть» (Б. Пільняк, «Три брата», 1922), але прийнявши до перетвореного світу свідомо, ставши до лав борців за нього по глибокому внутрішньому переконанню. Про його книгу будуть говорити немало; різноманітний світ емоцій і дум, який вона захитає в свідомості читачів, найде свій вираз у критичній літературі. Я не маю претензії дати критичну оцінку книзі; мої замітки — результат безпосереднього враження, торкнувшись «Синіх етюдів» лише яко факта в житті сучасної художньої прози; мені хочеться сказати декілька слів лише про повістярську техніку Хвильового, про його *форму* — не більше.

На жаль, приходиться зараз же *pro domo sua* заявляти, що таке однобоке завдання не позначає, що автор даних рядків розуміє мистецтво як чисту форму і не припускає можливості з'ясування і ви-

вчення так званого змісту або що він сповідає теорію чистого і вічного мистецтва, незалежного від економічного устрою і рівня громадської техніки і т. п. Ні, в міру даного йому розуміння автор розуміє задачі сучасної наукової критики мистецтва. Але задачі ці різноманітні, і з їх ряду в даний момент він бажав би затриматися на одній: на питанні про літературне майстерство Хвильового. Та і тут прийдеться одложити до другого випадку розгляд цього майстерства, напр., порівняльно з іншими явищами молодого української белетристики. Поки що задовольнимось тим, що дають «Сині етюди», взяті самі по собі.

Тим більш що питання про техніку, про майстерство в данім випадку в жоднім разі не є вузькоспеціальне і цікаве не для одних робітників літературних студій та професіоналів-письменників. Справді, непідготовлений читач, від Грінченка перекинувшись до Хвильового, розгубиться саме перед формою «Синіх етюдів». Чому «сині»? Чому у багатьох оповіданнях начебто нема ні початку, ні кінця? На якій підставі автор втручається щохвилинно в хід оповідання, розбиваючи у читачів всяку ілюзію? І що це за оповідання: ні звичних, закруглених описів природи, ні характеристики дійових осіб, ні змалювання їхньої «психології»... Якось-то нарочито неохайна, незв'язна, до зухвалості невимушена розмова, що починається з середини, обривається там, де начебто почав щось розуміти і зацікавлюватись. Ніякої стрійності, ніякої «гармонії»: тільки що повіяло неясним і глибоким ліризмом від сердечних рядків про природу, про музику, про темну, але багатообіцяючу «батьківщину» — і без усякого переходу і попередження вас кидають в смердючі подробиці повсякденного життя, в різкі натуралістичні деталі побуту. Чи не глузує з читача автор?

Автор сам передбачає можливість таких читачів, і в однім із своїх відступів, безбоязно розриваючих хитку тканину оповідання, захищається — ясно й просто:

«Мої любі читачі!.. Я боюсь, що ви мою новелу ве дочитаєте до кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю. Та кожному свій час. Творити є творити. Да... Переспівувати — не творити, а малпувати. І читач творець, не тільки я, не тільки ми, письменники. Я шукаю, і ви шукайте. Спершу від новаторів — і я теж, — це нічого: від них, щоб далі можна. А твір мій буде цілком художній — треба продумати, треба знати» (с. 25).

Запам'ятаємо поки що підкреслені слова — вони нам здадуться — і розгорнемо книжку.

### 2

У ній чотирнадцять речей. Остання — «Ластівка» — стоїть трохи зокрема, не тільки по малих розмірах, але й по типу.

Решта, що припадають одне за одним в перебірливім, але не випадковім порядку, — це: 1) «Життя»; 2) «Колонії, вілли...»; 3) «Ре-

дактор Карк»; 4) «Кіт у чоботях»; 5) «Юрко»; 6) «Солонський яр»; 7) «Шляхетне гніздо»; 8) «Синій листопад»; 9) «Чумаківська комуна»; 10) «Бараки, що за містом»; 11) «Свиня»; 12) «Кімната ч. 2-е»; 13) «Легенда»; 14) «Дорога».

Чи уміщені вони в хронологічному порядку їх написання, я не знаю і в цім вагаюсь. По своїй техніці вони далеко не однофахові і відбивають різні моменти і напрямки «шукання» автора. Групувати їх можна було б, наприклад, в порядку зменшення сюжетності в них: задуму й будовання. Коли звичайний читач завдається питанням про те, що сказано в літературнім творі, він відповідає на це питання собі й іншим переказом *сюжету*, себто сукупності тих зовнішніх і внутрішніх діянь і подій в житті дійових осіб, яку дано в оповіданні, романі, драмі. Це цілком природно: так приймають літературу і діти. Ми звикли чекати від оповідача певної історії, що має початок і кінець. Елемент чисто повістярський поступово сходить нанівець в європейській художній прозі кінця XIX — поч. XX ст.; в цей час спостерігається рецидив сюжетності, що зростає в різних шаблях, у різних письменницьких груп в окремих літературах.

Оповідань з закінченим і розвиненим сюжетом небагато набереться посеред речей М. Хвильового. Цілком зрозуміло: бо ж це не оповідання, а «етюди». От похмура історія гробокопів Юхима і Мазія, що стали борцями за волю в уярмленім німецькою окупацією місті («Бараки»), от друга — легенда про жінку-юнака Стеньку, повстанчого ватажка, розказана в тоні (більше цей тон у автора не повторюється) високої і трохи старомодної патетики, що нагадує навіть Гоголя — по загальному першоджерелу (думи). Третя — епізод із боротьби з бандитизмом («Содонський яр»), нехай так; четверта — «Юрко», де на наших очах автор починає гру з читачевою цікавістю, піддратовуючи його («Я зупинився на найцікавішій місці. Правда? І як ви думаєте, чи не час мені плюнути і почати нову новелу» і т. д., с. 73); по створінню, не доказуючи своєї історії, заключаючи її епізодом чисто випадкової властивості (із трьох дійових осіб — решта традиційного трьохкутника! — чоловіка, робітника Остапа, приносять з заводу: «з крана зірвалась стальна хрестовина і перебила Остапові праву ногу»).

За цими йдуть оповідання, де ситуацію лише намічено, де вся сила, очевидно, не в тім, що роблять дійові особи, а що вони робили чи будуть робити: про це читачі можуть самі гадати, доповнюючи натяки автора. Таке перше оповідання книги, чудовий пролог до неї, — «Життя». Ясно, що справжня життєва історія Оксани почнеться далі, починається з останньої сторінки оповідання: живучи напівсонним, напівзвірячим буттям, селянська жінчина, ледве розбуркана коханням, розправляє крила своєї душі і рішає: «Піду». І відходить, ще

неясно мріючи про невідомий Київ, про коханого Мишка-комуніста, що ледве показав їй образ якогось-то іншого, нового життя, за час їхніх коротких побачень, таких же коротких і миттєвих його розмов. У другім випадку епілог, не до книги, а до людського життя, — «Синій листопад» — розв'язка життя особистого, протиставленого життю великого, прокидаючогося колективу, величезного, як ті гори, що їх вінчає Ельбрус; на віддаленім фоні цих гір і вмирає чахоточний «віруючий» комуніст Вадим, і мучиться сумнівами його супутниця Марія. Нарешті в «Кімнаті ч. 2-е» намічено ситуацію, що необхідна для психологічного портрету надломленої, напівхворої женської душі, але не дано ані розв'язки, ані зав'язки.

Це зменшення сюжету — результат свідомого наміру автора. Сюжетність в старій її концепції йому противна. Люди, їхні думки і почуття — під знаком революції, на фоні революційної повені, не можуть вимальовуватися так, як малювали їх старі повістярі. «Тепер мій читач, — каже автор в одному з етюдів, які я одніс би до третьої групи (про неї буде зараз річ), — чекає від мене, мабуть, цікавої зав'язки, розв'язки, а від «кота у чоботях» загальноновизнаних подвигів, красивих рухів і ще багато чого. Це даремне. За цим звертайтеся до гітарних героїв гітарних поем... Зав'язки — розв'язки так від мене і не дочекаєтесь. Бо зав'язка — Жовтень, а розв'язка — сонячний вік, і до нього йдемо. Розв'язка у гітарних поетів... От: «вони поцілувались, кінець...». Або: «О моя Дульцине! Всаджу собі оцей чингал... Умирає». «Ми з товаришем Жучком цього не знаємо. Правда, подвиги єсть, але вони не наші» (48).

Цей «Кіт у чоботях» — один із найвдаліших «етюдів» книги, вкупі з тим один із найбільш показових зразків нової, третьої групи оповідань, де про сюжет в старому розумінні слова говорити вже не приходиться. Та і як говорити про події в житті одиниць, про «подвиги» осіб, коли «зав'язка — Жовтень, а розв'язка — майбутній сонячний вік»? Коли образ героїні в «Легенді» звучить ще пафосом пісні, що прославляє сильну особу, — то аналогічний по створенню і образ героїні «Кота у чоботях» захоплює іменню своєю простотою і сильний відсутністю всякого зовнішнього пафосу. На величнім героїчнім фоні ступнево миготять і вироджуються особисті драми і події індивідуального побуту. Драма Вівді в оповіданні «Кімната ч. 2-е» в цій групі знаходить собі контрастну аналогію в оповіданні «Свиня», де властивий авторові гумор переходить місцями в найгострішу іронію. Далі йдуть малюнки побуту, утвореного революцією чи того, що залишився, не глядячи на революцію: «Чумаківська комуна», «Шляхетне гніздо», «Колонії, вілли...». І нарешті — останнє (в нашій групировці) оповідання — «Редактор Карк», де деструкцію звичної повістярської форми доведено вже до крайніх меж.

Тут картина переживань і настроїв типічних, одначе, для цілої групи, але взятих у всій перебірливості нашої психіки, що живе випадковими асоціаціями, і показаних зі всім «оголінням» прийомів. Оповідання розбивається на 18 розділів, з яких значну частину призначено авторській бесіді з читачем. У цій бесіді — ціла поетика, як в старовинному романі Стерна або як у романтичних поемах байронівського складу. А замість розв'язки — «коментарій», — короткий діалог автора з читачем: «Любий мій читачу, це ж Карків щоденник (для того: розкрити природу типа), і тільки зрідка проривався я» (44).

Коли тепер від питання про роль сюжету ми звернемося до питань будівлі і способу вислову в «Синіх етюдах», — намітиться та ж лінія поступового відходу од старих, заповіданих традицією форм, як намітилась вона в області сюжетній — від «Легенди» до «Редактора Карка». Тут ще яскравіш поступове зречення автора від заповітів чисто імпресіоністської поетики і його шукання іншої, більш динамічної, що дозволить ширше і вільніш йому заявити про своє авторське «я» і про його відношення до дій і людей. От, наприклад, «Синій листопад», де імпресіонізму ще дуже багато, особливо в області композиції. Композиція імпресіоністського оповідання, як відомо, споріднена композиції музичних п'єс. Сюжет простий: на Північній Кавказі в одній із станиць умирає від чахотки — як ми вже говорили — Вадим, комісар бригади, якого кохає його товаришка по політичній праці — Марія. Це зовнішнє; внутрішнє в протиставленні двох шукаючих душ — Вадима, романтика, «закоханого в кому», і Марії, яку мучає момент перебою і позірною для неї застою в праці, якій тяжко з цілковитою певністю дивитись в далеке майбутнє, коли сучасне не відповідає її надмрійності. На другім плані ще дві фігури, контрастні першим: товариш Гофман, чужий рефлексії, якому «все ясно», і Зимель, теж «романтик» в своїм роді, але під цим романтизмом ховає натуру «примазавшогося» або випадково втягненого в революцію авантюриста. А ще далі на фоні — маса, червоноармійці в казармах і в школі, чий голоси грубо і незграбно гудуть, іноді прориваючись в одну поки що, але ясну і чітку фразу: «Ми не раби». Такий матеріал. Його композиція постановляється фоном, що ворухиться і рухається, що складається не лише з людської маси, але і з пейзажних елементів. Синій листопад, недосяжні голубі верхів'я, степ, по якому біжать з далекого моря солоні вітри. І от внутрішніми клямбрами п'яти фрагментів, на які поділяється оповідання, і являються теми, взяті зі світу моторних, частиною слухових і нюхових відчуттів: це синій листопад, що нечутно проходить, солоні вітри, стук цвяхів, що забивають в стіни казарми, на яких будуть розвішані гірлянди смолистих соснових віт (готуються до свята революції), неясний звук — рип «журавля», що рипить біля колодязя,

крик галок на вулиці, біля церковної дзвіниці і т. п. Послідовно пронизуючи оповідання, ці «теми» надають йому ту закінченість, яка в музичній композиції утворюється тими мотивами, темами, фразами, що проходять через твір і розвиваються в нім.

От приклади. Початок першого фрагмента: «З моря джигітували солоні вітри. Мчались степом і зникали в Закаспії» (93). Далі перший нарис Вадима і Марії біля вогню, що погасає; в стіну глухо вбивають цвяхи; наближається ніч; жура. Знову налітає вітер (94), і дається новий начерк, декілька доповнюючих штрихів — і знову фраза про «солоні вітри» (там же); починається діалог: два-три слова, два-три натяки на драму дійових осіб — і знову запах соснових віт ворухить думку про Кавказ, про гірські аули, про солоні вітри. В четвертім фрагменті — поїздка Вадима з Марією по пошті, — картина починається з мовчазності вітра і кінчається його наростанням (107). Остання глава — смерть Вадима: його вносять в кімнату, і «з моря знову полетіли солоні вітри. Вітри джигітували і зникали в Закаспії» (107). Знову насувається темрява; в стіну глухо входять цвяхи, за вікном синій листопад; Вадим умирає. «Скоро заметушилось повітря: з моря джигітували солоні вітри» і т. д.

Але цей стиль не витриманий. В оповіданні чисто імпресіоністського складу автору як такому не можна ані втручатися в дію, ані говорити від своєї особи: досить і того, що вся дійсність — це відблиск, відсвіт його особистого похоплення, його особистого світовідчуження. М. Хвильовому, як творчій індивідуальності, такий егоцентризм чужий. І навіть стежачи в «Синім листопаді» прийомам імпресіоністської техніки, взагалі ним гарно засвоєної, він розриває тканину повіствування радісним гімном во славу революційного свята: «завтра розгорнемо голубину книгу вічної поезії» — світової сінью (103—104), це ясно свідчить, що перед нами не художник типу російських — І. Буніна або особливо Б. Зайцева (про збірник оповідань останнього, виданих в 1906 році, я згадав, читаючи «Сині етюди», ще раз, уявно порівнюючи «Деревню» Зайцева з «Шляхетним гніздом» Хвильового).

І інші його речі, як «Кіт у чоботях» — в своєму роді героїчна поема, чи «Свиня» — гостра сатира по своїй будівлі і слогу, — вже далеко відходять од чисто імпресіоністської манери. Це не значить, що остання Хвильовому недоступна. Приклад «Синього листопада» говорить інше. Поверховому читачеві одривисті фрази автора про речі, що неначе нічого спільного між собою не мають, здадуться нісенітницею: забивають цвяхи — Вадим лежить на койці — Марія стоїть біля етажерки, за вікном синій листопад і т. д. Але в автора ці фрази, як окремі інструменти великого оркестру, ведуть свої партії, повинуючись вказівкам його диригентської руки і, замінюючи одне од-

ного, дають враження трагічної симфонії. Малодосвідченому диригентові легко збитись, коли йому не допоможе природний такт і внутрішнє почуття. В «Синім листопаді» уважний аналіз не відкриє жодного фальшивого звуку.

Але мистецький спокій, якого вимагає імпресіоністська манера, не до характеру нашого художника. Він кидається в творчість, віддається всій примхливості асоціацій, що з'являються наглії і несправданої логікою схожості. Але в мистецтві логіка почувань верховодить, і з чисто словесної асоціації виростають теми, сюжети, образи і композиційні прийоми. «Латвія нібито ріка і тихенько струмкує, це тому, що Латвія нагадує латаття, а біля латаття вода якось завше струмкує» (145). «Латвія» — «латаття» — відціля виникають характерні деталі для образу Карла Івановича в «Свині». Або другий приклад. «Юрко»: гори Юри (Швейцарія), юрта, за юртою тайга — холодна, в снігах, бори, і нема їм краю (62). Не всі ці асоціації художньо справдані: інші ми просто вбачаємо авторові, забуваючи про їх непотрібність в швидкій чарівливій течії оповідання. Але інші з них дають чарівливі заставки й кінцівки, наприклад, для портрету героїні «Кота в чоботях» — Гапки, товариша Жучка: «Отже я про глухе слово: Гапка... А от гаптувати — це яскраво, бо гаптувати — вишивати золотом або сріблом... А то буває гаптований захід, буває схід, це коли підводиться або лягає заграва. Гаптований — запашне слово, як буває лан у вересні або трави в сіновалах, — трави, коли йде з них дух біляплавневої осоки» (45).

Такі слова можна говорити, тільки маючи велику закоханість у слово, і їх одних було б досить, щоб одмітити в особі Хвильового талановитого художника. Але він ніколи не закохується в слово ради нього самого; і не тільки в явну йому душу слів він закоханий, — він кохає і свою «більшовицьку Україну — ясно і буйно» (88), і все це буйство подій, що переполошило, зкаламутило, покошлатило «темну батьківщину», що переказало і його прозі бадьору динаміку стилю: швидкими, то великими, то легкими штрихами, зі сколків, одривків, відблисків перед вам утворюються портрети, картини; і читаючи книгу, ви весь час не можете уникнути почуття весняного вітру, хмар, що швидко біжать по небу, від ручаїв, що невтомно рвуться з-під зруйнованих бурунів, від нового весняного бадьорого життя, що починається. І це не глядячи на різкий натуралізм, що не ховає від вас нічого гидкого: але під промінням весняного сонця і старе лахміття не гидке, і в срібних переливах весняного потоку необразлива та муть і нечисть, яку він в своїй воді уносить.

Найбільш тяжку і складну художню задачу автор поставив собі в оповіданні «Редактор Карк». Не рішущь ствердити, що автор її цілком розв'язав: мені, читачеві, здається, що розділам, відданим Каркові, Шкіцу і Нюсі, недостає того внутрішнього зв'язку, який є обов'язковим у всій примхливості зовнішньої будівлі. Словесні асо-

ціації, про які я вже казав, тут особливо близькі до мети, за якою починається щось близьке до шаржу. «На першому поверсі грали на піаніно щось стародавнє далеке. Гуло в голові: чия музика? Верді? Стукало в голову: «Ала-верди! Ала-верди!» (42). Розрізнені, випадкові почуття і мислі Карка, до того ж розбиті авторськими відступами, врешті-решт розсипаються прахом в читачевім відчутті, і нам здається, що коли в останнім коментарі на питання автора: «По-моєму, я виконав своє завдання. Га?» — читач «мовчить», — він мовчить не без підстави.

### 3

Мимоволі, читаючи останній з названих етюдів, звертаємося думкою до тих шукань в області повістярської прози, які намітились за останні роки в російській літературі.

Я назвав мимохіть Стерна, кажучи про відступи автора в «Редакторі Карку». Імена Стерна й Філдінга, що довгий час лежали під сховом у російських читачів, — хоч переклади «Трістрама Шенді» і «Тома Дисона» вони і мали в своїм розпорядженні, — стали модними за останній час у відомих групах, між іншим, не без впливу пропаганди петербурзького гуртка критиків і поетів, що утворився ще в 1916 році, «Общество изучения поэтического языка». Один з активніших діячів групи Віктор Шкловський присвятив спеціальну статтю «Трістраму Шенді» Стерна і в другій своїй книжці (Розанов, 1921 р.) утвердив цілу теорію авторських відступів — по Філдінгу, Стерну, Сервантесу і Розанову. Теоретичні погляди членів гуртка на мистецтво літератури мене зараз не торкаються, і про них вже була розмова на сторінках нашого журналу; говорити про гурток як про окремий напрямок в області вивчення літератури було б, мабуть, перебільшенням (перебільшувати власне значення мають бажання й деякі члени гуртка), а користь зроблених ними вишукань в області літературної *техніки* є безсумнівна, особливо для російських читачів, що не звикли (подібно українським) розбиратися в специфічній частині своїх літературних вражень, також погано розбираються в технології літератури, як і в технології музики і малярства (про інші мистецтва і говорити нічого), і не можуть використати значний запас спостережень в цій області, зроблених західноєвропейською наукою. Значна кількість спостережень, зроблених названою групою трішки пізніш, згодились на практиці — для експериментів нової російської художньої прози у петербурзької ж групи письменників, що виступили під кличкою «Серапионових братів» в 1922 р. (назвисько взято від відомого збірника Е. Т. А. Гофмана). Ці письменники — Б. Каверін, Н. Нікітін, Л. Лунц, М. Слонимський, К. Федін і Вс. Иванов, особше видвинутий тепер російською критикою, що називає його іноді «новим Горьким» (його книги — «Партизаны», «Цветные ветра», «Бронепоезд № 1469» та ін.). Зовні прямого зв'язку з теоретиками, по близькому до «Серапионових братів» шляху

іде такий, що придбав собі вже широку відомість в Росії, письменник, як Борис Пільняк (перший збірник «Быль», 1920 р.; роман «Голый год», 1922 р.).

Художні шукання М. Хвильового являються повною паралеллю до експериментів нової повістярської прози в названих мною російських письменників, особше в Бориса Пільняка і Вс. Іванова. По своїй будові «Редактор Карк» мимоволі нагадує в інших тонах написану «Хронику г. Лейпцига» В. Каверіна з альманаху «Серапионовых братьев». У мене нема даних категорично затверджувати, що український автор працює під їх безпосереднім впливом, та і особше великої ціни я їм не надавав би таким даним. Факт аналогії залишається на лице, і цього досить. Я взагалі прикладаю, навіть вивчаючи літературу минулого, не дуже поглиблюватись в моменти *особистого* запозичення чи впливу. Кожна епоха певного літературного стилю має відомий запас сюжетних схем, відомий круг композиційних прийомів, відомий поетичний словник, і особистий почин письменника, навіть з дуже різко викресленою індивідуальністю, обмежений цією традицією, де живе перемішано з тим, що вмирає, що, взято від предків. Літературна і художня традиція виростає на ґрунті загальної ідеології епохи, якою в свою чергу керують умови соціально-економічного життя і т. ін. Особисте залишається, і, звичайно воно надто викресленіше постає перед очима тоді, коли ми зберемо досить матеріалу аналогій і паралелей, що споріднюють письменника з іншими — близькими і далекими, але вкупі з ними належать до одного художнього стилю.

Автор «Синіх етюдів» дав нам право порівнювати себе з «новаторами» в своїх словах, приведених і підкреслених мною вище. Нічого зменшуючого його талант я не бачив би в тім, що він цим новаторам іноді, може бути, і свідомо припадає, як вони, руйнуючи графарети старої композиції, оголюючи свої прийоми, пронизуючи все своє творіння тремтінням безпосередньої емоції, як вони, безтурботно граючи з ілюзією свого читача, захоплюючись випадковими асоціаціями слів, історичних і літературних спогадів. Для нього це один з шляхів вирвати з лабет просвітянської літератури своїх читачів, із яких багато спутані цим безвихідно. Сам автор все одно вийде на самостійну дорогу: «це нічого: від новаторів — щоб далі можна». Він і зараз не може цілком підлягти власті своїх взірців, бо він *інша* людина, іншого класу, іншого життерозуміння, ніж, напр., талановитий автор «Голого года». Ця інша ідеологія примушує його звертатися до інакших словоспівкувань, до інакших форм — творити в роді них, з ними цілком не співпадаючи, і невдачі шукателя нам дорогоцінні, як проявлення його творчого духу, що шукає. Він досить визначився і в цій першій книжці, де стільки руху, стільки пориву вперед, що можна з певністю чекати від М. Хвильового великих досягнень в області української художньої прози.

## Примітки до хрестоматійного додатку

1. *Меженко Юрій* (1892–1969). «Творчість М. Хвильового». Вперше надруковано в журналі «Шляхи мистецтва» (1923. — Число 5. — С.55–59). Подається за першодруком.

2. *Пилипенко Сергій* (1891–1934). «По бур'янах революції (Про Хвильового — новеліста)». Вперше надруковано в журналі «Червоний шлях» (1923. Число 1. — С. 188–200). Подається за першодруком.

3. *Христюк Павло* «Соціальні мотиви в творчості М. Хвильового». Вперше надруковано в журналі «Червоний шлях» (1924. — Число 4–5. — С.256–263). Подається за першодруком.

4. *Чирков Микола*. «Микола Хвильовий у його прозі». Вперше надруковано в журналі «Життя і революція» (1925. — Число 9. — С. 38–44; Число 10. — С. 38–44).). Подається за першодруком.

5. *Зеров Микола* (1890–1937). «Євразійський ренесанс і пошехонські сони». Вперше надруковано в журналі «Життя і революція» (1925. — Число 11. — С. 67–74). Подається за першодруком.

6. *Доленго Михайло* (справжнє прізвище Кликов, 1896–1981). «Нотатки до історії жовтневої прози та епосу» (уривок). Вперше надруковано в книзі М. Доленга «Критичні етюди». — Харків, 1925. — С. 46–58. Подається за першодруком.

7. *Доленго Михайло*. «Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі». Вперше надруковано в книзі М. Доленга «Критичні етюди». — Харків, 1925. — С. 37–45. Подається за першодруком.

8. *Пилипенко Сергій*. «Про панича Пшестшельського і про марксизм навиворіт». Вперше надруковано в журналі «Плужанин» (1925. — Число 6. — С. 61–69). Подається за першодруком.

9. *Шупак Самійло* (1894–1937). «Псевдомарксизм Хвильового». Вперше надруковано в журналі «Життя і революція» (1925. — Число 12. — С. 61–69). Подається за першодруком.

10. *Лебідь Ананій* (1894–1937)., *Рильський Максим* (1895–1964). «Микола Хвильовий». Ця літературна силуета передує добірці віршів М. Хвильового у хрестоматії «За 25 літ: Літературна хрестоматія». К.: Час, 1926. — С. 349–350. Подається за першодруком.

11. *І.І.* (Криптонім залишається нерозшифрованим). «Літературні нотатки» (уривок). Вперше надруковано в журналі «Життя і революція» (1927. — Число 6. — С. 376–377). Подається за першодруком.

12. *Сенченко Іван* (1901–1975). «Спіралі і петлі» (уривок). Вперше надруковано в журналі «ВАПЛІТЕ» (1927. — Число 4. — С. 202–222). Подається за першодруком.

13. *Юринець Володимир* (1891–1937). «М.Хвильовий як прозаїк». Вперше надруковано у журналі «Червоний шлях» (1927. — Число 1. — С. 253–268). Подається за першодруком.

14. *Майфет Григорій* (1903–1975). «Про «Сантиментальну історію» М. Хвильового». Вперше надруковано в журналі «Життя й революція» (1929. — Число 3. — С. 100–109). Подається за першодруком.

15. *Білецький Олександр* (1884–1961). «В шуканнях нової повістярської форми». Вперше надруковано в журналі «Шляхи мистецтва» (1923. — Число 5. — С. 59–63). Подається за виданням: Білецький Олександр. Літературно-критичні статті / Упоряд., авт. приміт. М.Л. Гончарук. — К.: Дніпро, 1990. — С. 8–17.

### Питання для самоконтролю

1. Поетичні та прозові книги Миколи Хвильового.
2. Культуртрегерська діяльність Миколи Хвильового.
3. Основні проблеми літературної полеміки, сформульовані Хвильовим.
4. Памфлети Миколи Хвильового періоду дискусії 1925–1928 років.
5. ВАПЛІТЕ: підстави для створення організації.
6. Романтика вітаїзму як основа нового світогляду.
7. Опоненти й союзники М. Хвильового в дискусії 1925–1928 років.
8. Перші відгуки на прозову творчість Миколи Хвильового у пресі.
9. О. Білецький про першу книгу Миколи Хвильового.
10. Причини і перебіг літературної полеміки 1925–1928 років.
11. Роль і місце в полеміці Григорія Яковенка.
12. Микола Зеров і літературна дискусія 1925–1928 років.
13. Правда про «замкнутий простір» у прозі Миколи Хвильового.
14. Синій колір у творах Миколи Хвильового.
15. Генеза прозової творчості Миколи Хвильового.
16. Стиль ранньої прози М. Хвильового в рецепції критики 1920-х років.
17. Юрій Меженко про новелістику Миколи Хвильового.
18. Місце прози Миколи Хвильового у контексті модернізму 1920-х років.
19. «Геть від Москви!» Миколи Хвильового, як формула національного порятунку. Реакція Й. Сталіна.
20. Особливості індивідуального стилю Миколи Хвильового, його синкретичний характер. Новела «Арабески» як ключ для розуміння ранньої прози Миколи Хвильового.

### Можливі теми курсових і дипломних робіт за творчістю Миколи Хвильового.

1. Участь Миколи Хвильового у літературній дискусії 1925–28 років.
2. Імпресіонізм ранньої прози Миколи Хвильового.
3. Рецепція творчості Миколи Хвильового у літературній критиці 1920-х років.
4. «Нова романтика» та її руйнування у прозі Миколи Хвильового.
5. Новела Миколи Хвильового «Арабески» як ключ до розуміння ранньої творчості письменника.
6. Памфлети Миколи Хвильового: ідеологічний і стильовий аспекти.
7. Особливості часопростору у прозі Миколи Хвильового.
8. Сатирична проза Миколи Хвильового.
9. Культурософія Миколи Хвильового.
10. Формалізм художньої прози Миколи Хвильового.
11. Субверсивність мистецької постаті Миколи Хвильового.
12. Композиційні особливості прози Миколи Хвильового.
13. Новела Миколи Хвильового «Я(Романтика)»: правда про «загірню комуну».
14. Семантика кольорів у прозі Миколи Хвильового.
15. Матеріальність художньої прози Миколи Хвильового.

## ЗМІСТ

Вступні зауваги.....	3
Рання проза Миколи Хвильового в літературній критиці 20-х років .....	5
Микола Хвильовий та модернізм української прози 20-х років ХХ ст. ....	25

## ХРЕСТОМАТІЙНИЙ ДОДАТОК

Юрій Меженко. Творчість М. Хвильового .....	38
Сергій Пилипенко. По бур'янах революції.....	48
Павло Христюк. Соціальні мотиви в творчості М. Хвильового .....	60
Микола Чирков. Микола Хвильовий у його прозі .....	69
Микола Зеров. Евразійський ренесанс і пошехонські сосни .....	86
Михайло Доленго. Нотатки до історії жовтневої прози та епосу (уривок) .....	93
Михайло Доленго. Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі.....	96
Сергій Пилипенко. Про панича Пшестшельського й про марксизм навиворіт .....	104
Самійло Щупак. Псевдомарксизм Хвильового .....	107
Ананій Лебідь, Максим Рильський. Микола Хвильовий .....	118
І.Л. Літературні нотатки .....	120
Іван Сенченко. Спіралі і петлі .....	122
Володимир Юринець. М. Хвильовий як прозаїк .....	129
Григорій Майфет. Про «Сантиментальну історію» М. Хвильового .....	147
Олександр Білецький. В шуканнях нової повістярської форми .....	158
Примітки до Хрестоматійного додатку .....	167
Питання для самоконтролю .....	168
Можливі теми курсових і дипломних робіт за творчістю Миколи Хвильового .....	169

*Навчально-методичне видання*

**Олег СОЛОВЕЙ**

**РАННЯ ПРОЗА МИКОЛИ ХВИЛЬОВОГО  
В ЛІТЕРАТУРНІЙ КРИТИЦІ 1920-х РОКІВ  
(з хрестоматійним додатком  
і питаннями для самоконтролю)**

Підготовка до друку –  
*Олег Соловей*  
Верстка –  
*Веніамін Білявський*

Підписано до друку 20.01.2003  
Формат 60x84 <sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Папір Tecnis.  
Друк лазерний. Гарнітура NewTimesRomanCyr.  
Умов. друк. арк. – 10,75. Наклад 500 прим.

Видавнича агенція “OST”.  
Видавництво “Норд-Прес”  
E-mail: veda@euromb.com

**С60** **Олег Соловей. Рання проза Миколи Хвильового в літературній критиці 1920-х років (з хрестоматійним додатком і питаннями для самоконтролю): Навчально-методичний посібник. – Донецьк: Донецький національний університет, 2003. – 172 с.**

**ББК Ш43(4УКР)(=411.4)6\*002.281.5р30**

**ISBN 966-639-123-6**

