

ВАЛЕРІЯН ПОЛІЩУК

РОДЕН І РОЗА

ПОЕМА

(уривок)

*Ясній і правдивій Йолонці
з великою любов'ю присвячую!*

ЗАМІСЦЬ ЕПІГРАФІВ

Я хотів написати кілька епіграфів, як от: „Дужа, яко смерть, любов: крила її — крила вогню“ (Соломон), або найти такий вислов, де б говорилося приблизно так: „в сірій морській черепашці перлистобарвні ростуть“, або прикласти думки великих людей про мистецтво, а також хотів навести вислів А. Франса про Родена, де він каже: „Я не можу осуджувати Роденового еротизму, бо я прекрасно знаю, що „чувствєнность“ на три чверті складає геній великих художників“. Але поміркувавши, зробив такий висновок: ідеї, постаті та образи в моїй поемі прихильний читач зрозуміє й сам, а Франсовий афоризм мав би характер більше самовиправдування еротизму першої частини цієї поеми, аніж рису до характеристики Родена. Я знаю, що добрий читач, що знайомий з підсоновами мистецтва та біографією Родена, не вбачить в моїй трактовці постаті великого скульптора чогось неправдивого.

I, II, III,

.....

IV.

Веселий день із сонцем — головою
Через срібляне озеро небес
В Медоні переходив бродом.
Весна — пташками. Журкіт вод.
У келішках розносять тихий запах — квіти,
Дарують всім.
В Медоні дім,
Де постарілий вже Роден живе
З своєю подругою сивою літами.
Час перебіг по бруку днів —
І старість віхою над кручею встромилась.
Синіють пригорбки і склони
У сірій димчастій запоні,
Де Сена тихо сребриться
Відгомоном до неба.
Усюди квітники.
Гремлять джмелі і бджоли,
Заглядають в левкої
І до очей вербен.

Бордовий матовий ебен
 Троянда показує махрова.
 А на горі у зелені високий
 Покручений в червоних шапочках панич.
 Їх подруга Родена — Роза доглядає,
 Немов любовну дань,
 Готує — все йому.
 Викохує, щоб запах невгамовний
 Точився, не вгасав,
 І облягав мов табором чарівним,
 Житло її яскравого Огюста.
 Троянд куші і конвалії п'яні
 Хитали голівок срібляні пацьорки.
 Могутне п'яно бджіл
 Оточувало все і пахло по поляні.
 Коло дверей медонського творця,
 Спокійний, худорлявий старець
 З двома-трьома уважними стояв.
 Капелюх фетровий
 (І з пам' роззю скроні)
 Широкими полями
 Натякує на обрій.
 Пальто поморщилося.
 Ні ордену, ні знаку,
 Що то великий скептик - недовіра,
 Де все оплутав мозок,
 Найтонші струни матовим нальотом
 Невіри тонкої заніс.
 Але під тим нальотом
 Все ж огнєвіє віра в людство,
 Що праця переможе все нечесне.
 Це — Анатоль Тібо, що всьому людству — Франс.
 Франс — добрий той старий онучник
 Серед культурних, злеглих у віках нашарувань.
 Він порпається у барвистому хлам'їтї,
 Вишукує красиві клаптики,
 А потім з них зшиває гарні речі,
 Подушечки, колдерки і корисне інше,
 Де так тепленько спати
 І м'ярко мрії вити.
 Той „старожечник“ мудрий,
 Який однаково переглядає
 І чисті й брудні лацкани,
 Та посміхається в свою розкішну бороду гонфалон'єра,
 Коли знайде сліди паскудства.
 Роза тихенько вийшла на ганок,
 Людям поклала привіт,
 Квітам дихнула лагідно,
 І клопотливо пошаркотіла,
 Ведучи гостей до Родена.
 Якась замішана, неначе мрійна;
 І усмішка неповна та несміла
 Схиляється своїм натрудженим рукам.
 — А, ось і ви! — широким жестом

Роден гостей гостинно привітав.
Осілля борода з морозом старості міцної
Привітно сходила на темну одіж
Укупі зі словами.
Якийсь контраст непевністю вражає.
Уява кожному малює
Упертого в свою незмінну правоту
Гіганта творчости,
Що в зрілім сяйві слави
Кида камінних велетнів у світ.
А тут — дідок присадкуватий, невисокий,
Немов казковий Чорномор, —
І тільки голос, сміх і рухи
Гігантові належать.
Роза затушувалась у широкій дії.
Мала, як мишка, прошаруділа —
І десь нема.
Роден проводить Франса
Через свою майстерню,
Де вже скалки блискучі духу
У гамулки ізбіглись,
Мов з хаосу на твердь.
Там купчилась в лабораторії звичайній
Та сила із крихкого гіпсу,
Що завойовує тверді серця,
Яка міщан придавлює своїм розмахом,
Бо не дано комахам
Угризти силу вогневу.
Постать Роденову не обминають очі:
Лоб — наче мозок скупчився коло очей.
Бугри два з лоба над очима,
Немов природа хтіла сконцентрувати
У них весь розум на пізнання.
Верх голови — це храм Кааби, —
Крута, обтята піраміда.
Щось мудрее байкарськими віками
Сторожко шулиться під нею,
Стихийне, наче горний камінь.
Рот міцно вигнувся,
Ув'язаний у бороду шовкову.
Волосся лісом низькорослим
Покучерявилось, чепляючись по скелях до карку.
Очі — дві гострі, тонкі шпаги
З червоної оправы гарячих, хворих кліпів лізуть,
Немов пропасниця й безсоння творче
Їх у полоні вічному тримають, —
Неначе їх дозорцями віків
Поставила уперта доля всього людства.
Свавільний ніс і впертий лоб,
Могутній каскад бороди,
Що віється за вітром;
Здається, творча сила
Небережливим рухом
Спадає з неї геть усім.

Мойсей Мікель - Анджело знов устав на ноги,
Щоби Мойсеєм у скульптурі стати,
В нову країну довести,
Де дух шуга і мисль переважає
Наївні, юні постаті Елади.
Великі руки вмотано у жили,
Щоб молоток, немов перо легеньке,
Камінні лінії вгинав і малював,
І чути реготи громожкі
Од постаті низького Чорномора.
Очі вдивляються вдаль
Налякані рухом машини,
Яку захопив буржуа —
Тупа червотока вселюдських піднесень.
Торгаш засмітив граційний стрій Парижу
Коробками крамниць і жител для голоти.
В сліпому гоні закував
Пожадливими біржами квартали Сени,
Здавив їх лютістю казарем і в'язниць.
Роден завзятий прозорливець
Уже побачив те нове мистецтво,
Що новій класі манячить.
Він башту праці збудував на мрію
Новому світу, що гряде на крилах.
Вона немов гігантський змій
Стає спіраллю вверх до неба,
Щоб бога панського укусом затруїть.
Тоді на ній крилата перемога
Снопи пожне добробуту міцного,
Новий володар — пролетар підніме
Широкий рух людських осель,
Затоптаних крамарським кодлом,
І воскресить нову машину він,
Де у гармонії краса і користь стануть.
Роден — той дуб тисячоліть,
Що корінем уперся у тугу глибінь
Неясних творчих нашаровань.
Роден — сфінкс обивателям,
Бунтар містично жакхний
Сучасним буржуа Кале.
Він сам прообразом трагічного centaвра,
Якому ідеал дихтить безмежним сяйвом,
А тіло звірячих тупих міщан
Донизу тягне у бундючну мерзость
Свого земного прозябання
Між дрібних діл і засипань тварин,
Які набили міцно тельбо.
Роден, як повний плодовитий геній
Цілий нарід із каменю створив
Не худосочним рухом рафінерій,
А розмахом стихійного творця,
Який спішить життя давати,
Мов вся природа, мов земля.
Ось творить він.

Космату бороду розвіяв,
Немов всевладник мас у бої.
Сидить посеред ательє,
А круг його по рухові руки
Його моделі голі пробігають
У всій динаміці своїй:
Працюють, вигинаються,
То у стрибок, мов лук,
Коли занило тятивою.
А він їх бистро оглядає
Серед природніх поз.
— „Стань!“ — коротко спиняє жестом
Рух тіла прудкого у дії.
Тоді податлива під пальцем глина
Грудками масткими летить —
Нотує свіжі вигинання,
Що можуть переплавитись у твір,
А може так у натяку й застигнуть,
Мов промінь — образ всім вікам.

V

Обід із вази пару піднімав.
Його поставила швиденько Роза,
І хотіла зникнути.
Було ніяково для неї,
Чудної подруги Родена,
Провадити розмову при гостях.
Та що їм скаже,
Коли молитись хоче
Що кожної хвилини
На свого дивного, великого Огюста?
Вже кроки вбік і взад
Клопотно одвела з очима разом,
Коли Роден помігив.
— „Сядь Розо тут!“ —
Сказав з упертістю веління.
— „Але, месье Роден“...
— „А я кажу, щоб сіла осьде“.
Узяв за руку з наміром свавільним
І обережно посадив.
Вона промуркотіла тихо:
— „Смішні чоловіки, —
Вони міркують так,
Що можна бути одночасно
Коло стола й коло плити“...
Проте в гурті прилаштувалась —
І суп запарував по тарілках.
Через обід проходила її турбота.
Вставала, приносила дрібненьким кроком,
І швидко знов сідала.
Роден ніякої служниці
У себе вдома не виносив.
Якась заляканість жила

В отій душі сумирній і жертовній,
Що пила од джерел повстань,
Але повстати й словом не навчилась.
Її роздушував той колос,
Що непомітно сам для себе
У деспотичному бажанні
Тягнув своє життя,
Як довгу цівку.
І це була вона,
Що контрастивним гнівом
Белоною повстала з міді
На площі чемного Парижу.
Це та, що мармур надихала
І пристрасті в душі Родена.
Це та, що гнівний блиск очей
В офортів з під шлеми крил метнула,
Й уста, міцну красу замкнувши,
Погордою війни двигтіли в далину.
А тіло її біле і покірне
Підводило колись тужаву грудь,
Що з ласкою, немов святий пугар
Приносило і ніжність, і пожежу.
— „Ти пам'ятаєш, Розо, дні,
Коли ти позувала для Белони?“ —
Спитав Роден. І блиск солоний,
Мов море, в неї із очей
По над словами тихо забреніло.
— „Так, пригадую, пане Родене...“
З тремтіння проривались звуки,
Де стільки радості,
Немов побачення після розлуки,
І раптом встала та пішла.

* * *

Роден розклав кусочки сала
На знак пошани до гостей
(Бургундський давній звичай) —
Найперше Франсові.
У келешку шафранилось вино,
Дзвеніло гостро і яскраво.
Господар чарку присуває
Бере графин і, наче славу,
Розбавлює вода на довгі дні,
Щоб довше пити тихий спокій.
Але графин... (Нахмурих чоло)
Головка без смаку на смак міщан
У тисячах на фабриках творилась
В руках нездар і крамарів.
У візерункові по шклі
Спіраль ішла сіренькою тропою.
— „Мерзота“ — вимовив; у голосі погроза
— „Розо, казав же тобі
З моїх очей карафку цю прибрати!“
Розу мов вітром піднесло,

Схопила карафку —
І геть.
Сполохане лишень
Оглянулось лице.
Принесла иншу і сказала:
— „Месьє Роден шпурляє долу
Все, що противне його смакові“.
— „Ми тонем у мерзоті“, —
Роден заговорив:
„Усе шаблон, усе машина тисячами киди.
Вона вбиває дух. Немає сили
Боротися зі зливою її.
Що вдіяти проти брудної течії?
Як тут напроти стати,
Коли замовкнули вже творчії верстати,
Де кожний майстер був митець,
Де кожен закуток доцільністю світився?
А тут родоначальний смак
В шаблоні притупився —
І це кінець.
Замовкли наші меблі,
Не пристосовані до певного житла.
Машина, як метла,
Мете і порох і брильянти
Та звальює в куток,
Що масовим споживачем зоветься.
Ну де тут серцю спалахнути?
Дошки на півночі обтесані — у штабелях,
Шкіру полудень правлену приносить.
Зійшлися на завод, де цвяхи дожидають,
Закурени далекими шляхами.
Швиденько вбиті, склепані на спіх,
Вони сторчатимуть у ящиках камінних
Як не на місці недоладний сміх.
Коли б вони заговорили,
То какофонія одразу б захрипіла,
Мов з бегемотового рила.
Поринула в багняну глиб
Ця гарна казка Андерсена,
Що меблі розмовляють уночі“.
А Роза думала: „О ні — не так!
Яка краса, коли летить літак
І крає небо, і блискає;
Та не один, а цілі зграї
Однакових машин, утворених заводом.
Машина передасть найтоншеє натхнення,
Коли його закласти їй,
Нездар творцями замінивши,
Щоб через них співучі форми
У масу полились,
Повторені в мільйонах пильністю машини.
Машина передасть,
Незмінну творчу думку,
І не в один кінець, — у всі краї землі,

Де справи гомонять і дрібні і високі.
Це ж світовий концерт!“

Іще додав Роден:

— „Погляньте; — он яскравий день

Захмарив дим отруйним крепом.

І ось той креп важким наметом

Наліг на ясний наш Париж.

Коли ти, днино, прогремиш

Наказом вивезти ці бруди?

Простяглась павза — динаміт.

Та другий голос став на зустріч:

— „Це буде! Мабуть, швидко буде;

Уже ідуть робітники,

Що їм цей сморід — гніт на груди.

Вони увільняться од ржавих пут.

І їх оновлене суспільство

Не стане зисків наганять за труд,

Увсе фальшиве продаючи.

Приплив часів нових шумить,

Як море сміле й неминуче.

Плазун — утилітарність

Не піде на чолі.

Одинеться красою

Стан матері — землі“.

То скептик загорівся

В порадах мудрий Франс:

— „О, праця буде віссю

В прийдешній ренессанс“,

— „І я про це вже мріяв.

Коли не буде нас,

Прибудуть дійсно смілі,

Немов грози луна“.

Роза літала пташиною:

„З вами, о друзі, полину я,

З вами, всміхнувши прийдешньому

Вип'ємо гореч полиннюю.

Будуть весняні дні,

У Франції люде нові,

Але Белона тоді

Вже не промовить до них“.

Вийшли в садок запашний.

Твердо ступав Роден.

Матерня ніжність за ним

Вкупі з Розою йде.

Квітку зірвав звичайну:

„Розо, візьми собі“.

Враз заясніла в очах

Сила любови ручаєм.

Руки нервово блукають.

Радість пала небуденна.

Серце мов теплий камінь:

„Дякую, пане Родене“.

(Закінчення буде)

М. ЧЕРНЯВСЬКИЙ

АНТЕЙ

Л И С Т

Сьогодні випав перший сніг, м'який і ароматний. Тихий, тманий день замислено наближається до вечора. Тільки що вернувся з похорону і, не заходячи додому, прийшов до лабораторії. На душі сумно й неспокійно, неначе не зробив чогось конче потрібного. Передо мною папір і чорнило, і я не можу утриматись, щоб не писати оце зараз до тебе, зозулятко мое рідне.

Лабораторія занята працею. Студенство посклякало до книжок і з глухим буркотінням в'їдається в науку: проводить дальтон-план. А мене обхоплює почуття жалю й самотності й бажання розповісти комусь дорогому й далекому про те, що ці дні зібралося в душі, осіло в їй. Кому ж розповім, як не тобі, дитино моя?

Ти вже з газет знаєш — він умер. І ти давно знала, що він повинен був скоро умерти. Так, повинен. Не через те, що догорів світ душі його. Не через те, що життя родинне в його стало подібним до висхлої криниці. Ні. Криниця давно висохла, але в йому самому невпинно били ключі води живої. Але його серце горіло огнем невсипущим. І те серце, те золоте серце — чуєш? За півтори тисячі верст ще раз кажу — золоте серце нарешті згоріло.

Я був у його тому тільки чотири дні. Розмовляли з ним. І я — ти знаєш — я стара людина, холодний камінь, плакав. Вийшов до їдальні й почав битись у корчах і стукатись головою об буфет, мов твоя Катруся. Так, я плакав.

Але розкажу по порядку.

Коли я прийшов до його, він сидів на ліжку, скоріше — лежав, обкладений подушками. Соломія була коло його. За останній місяць вона значно скоротила свої звичайні сновигання по знайомих і була при Максимі. Сиділа коло ліжка, немов на Голгофі, а не у м'якому, вигідному кріслі. І монументальна фігура її, з роблено стомленими очима, немов хотіла показати, що не Максим умирає, а вона belle Salomie.

А Максим справді умирав. Риси його обличчя загострились. Очі запали. Був блідий, але незвичайно, якимось по новому, вродливий. Розцвів тією страшною вродою, що осяває людину, коли душа палить останні ресурси тілесні, щоб іще раз розгорітись на повну свою силу й погаснути.

Говорим... Про що можна було говорити мені з Максимом, як не про літературу? Він же нею жив, однією нею.

— Широченні перспективи, величезні можливості відкриваються зараз перед письменством нашим, — говорив він. — Бо мільйони людей покликано до розумової праці. Покликано від ріллі, від варстата й ковадла. Покликано з степів, з -над моря й гір. І вони прийдуть і прине-

суть з собою свіжість і силу й невмирущу молодість тих степів і моря, й тих верховин нагірних. Принесуть живу ароматну поезію. Не може бути, щоб тридцяти-п'яти мільйонний, свіжий, скажу навіть — напівдикий зараз, народ не виявив в теперішніх обставинах з себе геніїв, нових Шевченків, може більших, ріжноманітніших. Бо Шевченка він виявив, коли був рабом, а тепер він вільний. Що йому тепер завважає розквітнути огненним цвітом генія — раз і вдруге, й втретє?

— Темнота, — завважив я.

— Так, темнота й неучтво. Але ж вони тимчасові. Ми покриємо Україну сотнями вузів, тисячами наукових і просвітніх установ. Бо хіба ми для того знищили царат і буржуазію, для того спалили палаци й книгозбірні панські, щоб димами їх застити собі світ?.. Так, ми палили, руйнували. Ми часом виривали з власних грудей шматки живого м'яса. Бо хто ж такий я сам, один з тих руїників? Я ж син дворянина, син полковника... Але я знав, що маєток моєї матери повинен був загинути, що книгозбірня батькова мусіла згоріти. Такий закон боротьби класів, такий закон боротьби мас за їх визволення. Але ми всі витрати поповнимо.

Страшно було дивитись на цю людину таку знесилену, таку близьку до кінця й таку екзальтовану.

— Макс, тобі шкодять такі розмови. Випий брому, — сказала докторально Соломія і налила йому ліків.

— Не треба! — одхилив він. — Ти перешкоджаєш мені. От я й забув, про що говорив... Так, ми все надолужимо. Ми доженемо й переженемо Європу.

Він на хвилину замислився, мов згадав про щось. Брови його збіглись, і зір замкнувся в собі самому.

— Так, сказав він знов. — Переженемо що до письменства й мистецтва... Ми зараз переживаємо кризу. Ми немов спіткнулись на тому пролетарському мистецтві. Але це дрібниця. Ясно, що не можна вводити в культ неучтва, сектанства й обмежености. Та цього ніхто й не хоче робити. Хто каже, що сирівцем треба замінити вина шампанські? Замінити тільки через те, що десь у Європі тими шампанами упивається буржуазія? У нас тих вин нині немає, але ми не будемо говорити, що їх треба замінити сирівцем тільки через те, що ми їх не маємо, або не знаємо. Ми — нові люди нової України, ми — пролетаріят — візьмемо з європейської культури, з європейського мистецтва все, що нам потрібне. Ми будемо вчитись, ми будемо зірко придивлятися до Заходу. Ми не скажемо, що Захід — то кладовище. Ми не скажемо, що Захід — то клоака. Ні. Захід — то величезна гамарня, де плавляться моря металу й кується страшна зброя. Проти кого? Може й проти нас. Але й ми навчимося робити зброю. Ми сини Сходу, перехрестимо свої мечі з мечами синів Заходу — на культурних турнірах, на герцах мистецьких. Ми...

Максим не договорив і впав на подушку. З ним зчинився припадок. Соломія підвелась з свого крісла, мов мармурова статуя:

— Ну, я ж казала...

Не любила вона його, коли вони зійшлись, не любила вона його тим паче у хворобі його передсмертній.

Ах, Оксано, Оксано! Коли я побачив, як вона підводилась і взяла його за руку, то мов блискавкою майнули передо мною ті дні, коли прибилися до нас Максим з Анатолем — холодні й голодні, трохи не

до гола роздягнені, ті дні, коли Максим шукав захисту від смерти у нас, у нашій комірчині. Згадав той час, коли ти, в холоді, перев'язувала йому рани, а по вулицях на лихтарях гойдались його товариші комуністи.

Ой, доню моя, доню! Не судилось, щоб ти, тріпотно-песлива, щиро чутлива ластівонька моя, а не ота кам'яна Соломія, стала при ліжку Антея нашого в його останній час. Коли б ти була при йому, ти була б тією землею, з якої він так чудодійно набирався сили до життя.

Я не міг утриматись. Вибіг з кімнати й заплакав як дурень.

— Ви ще тут? — почув я за собою голос Соломії. Йдіть, Максим вас кличе. Тільки обережніше з ним. Він такий тепер, як...

Вона затнулась.

Я увійшов до Максима. Він лежав зовсім знесилений припадкою. Тихо взяв мою руку й мовчки стиснув її.

— Я скоро умру... Прощайте... — тихо-тихо сказав він.

— Ну, на що таке казати? — відповів я. — От прийде весна. Поїдете до Криму...

— Ні, нікуди я вже не поїду. З таким, як у мене, серцем і таким легеньками нікуди їхати.

Він покосився очима. Соломії не було в хаті. Зробив знак, щоб я нахилився.

— Напишіть Ксенії Петровні — прошепотів він, що я умираю. Що я її всім серцем... любив і люблю... Анатоль став між нами. Але вона все знає й зрозуміє. Нехай не кидає мистецтва.

Він замовк.

— Більш нічого... — прошепотів він.

Я вийшов.

Він умер вночі. Соломія проспала останній час його.

Сьогодні його ховали. Був великий парад. Грало три оркестри. Прапори. Промови. І падав сніг... І було так сумно-сумно.

Був і Анатоль, чужий і далекий. Бог йому суддя.

Оце і все, що я хотів тобі сказати, дитино моя.

Кінчаються заняття моєї лабораторії. Студенти виходять. Треба запиратись і йти додому. Глянув у вікно в сад. Там синім блиском просвічує крізь чорні дерева сніг, той сніг, що так сумно падав під час похорону Максимового. І мені здалось, що між деревами стоїть Максим, дивиться на мене у вікно і хоче щось сказати...

Ах, Оксано моя, Оксано, дитино моя любая, зозуленько безпорадна. Чого так невдатно й так болюче-химерно складається життя людське? Чому не можу я відогнати від себе думки, що він, Антей наш, що підіймав таку вагу на свої плечі, був би живий, коли б ти була коло його? Твоя теплота духовна загоїла б усі його рани, як загоїла колись рани в холодній коморі, коли вітер гойдав на стовпах жертви людського безуму й темноти. Жаль обгортає душу.

Цілую тебе й мою Катрусеньку білоголову. Вибач, що листом цим ворущу старі рани.

МИК. САЙКО

* * *

Опадає листя, опаде, —
Зорі котяться сріблястими шляхами...
Проростає з нами, поміж нами
вруно шовкове, барвисто-молоде.
Тільки знаєш, ясно зрозумієш:
в теплінь ночі — сонячні дороги,
в темінь ночі — зазубень дворогий
безугавно плеще, — молодіє.

Опадає листя, опаде...
Хай гние, що ветхе, що трухляве:
їхню смерть ми вибачим ласкаво
у дзвінкий, голубоокий день...
Ах ці дні!.. Комунодзвонні дні:
під засльотнену спадання пісню
їх жага над серцем тмяно висне,
береже прийдешнього вогні.

Ці огні!.. Вони такі сліпучі...
Що для них — скажи — осіння падь?!-
Заковався синій листопад
в світлі дні над річкою на кручі...

Опадає листя, опаде,
попливе за тихою водою, —
а по ньому владною ходою
вруно йде, барвисто-молоде.
Хай іде: його земля чекала
по весні, у вересневу сонь...
... І горить чуття яркий огонь
на майбутнього злотистих палях.

НАТАЛЯ ЗАБІЛА

Назустріч сніг блискуче очі ріже,
Мільйоном зор здіймається з-під ніг.
Пухнастим звірем котиться під лижі
Назустріч сніг.

Кошлатий ліс розбігся по узгір'ях,
І між дерев, крізь гілля вгору й вниз
Проходять тіні мусянжевошкірі
В кошлатий ліс.

А наш вігвам — він близько чи далеко?
І ти і я — чи вірити словам?..
Рожевопір'яно летять лелеки
У наш вігвам.

Рожевопір'яно. Срібляногрудо.
Чи то лелека — чи казковий птах...
У наш вігвам вороже прийдуть люди
Й розтане снігом сага золота.

Старі пісні забутого Лонгфелло
Живуть, дзвенять — бо всюди синь і сніг...
Пливуть над лісом білі каравели —
Старі пісні.

Назустріч сніг. А десь позаду — місто.
І я — дитя будинків кам'яних...
Назад! Назад! Під лижами іскристо —
Назустріч сніг.

Листопад
1927

ЯРОСЛАВ ГАШЕК

ПОРТРЕТ ЦІСАРЯ ФРАНЦА-ЙОСИПА

У Молодій Болеславі жив папірник Петішка. Він поважав закони й з давніх давень мешкав проти казарм. В день народження цісаря та в інші царські дні вішав він на свій будиночок чорно-жовтий прапор та постачав для офіцерського зібрання папіровілихтарики. Продавав також і портрети Франца-Йосипа для єврейських шинків молодоболеславської округи та для жандарських відділів. Поставляв би також портрети монарха й для шкіл цієї округи, та на жаль його портрети не мали того розміру, що ухвалила шкільна земська рада. Сказав йому про це одного разу земський шкільний інспектор в повітовому управлінні: „Дуже шкодую, пане Петішка. Але ви пропонуєте нам пана цісаря довшого й ширшого, ніж згадує постановою славної земської ради шкільної з дня 20 жовтня 1891 року. Постановою цією ухвалено мати пана цісаря трохи коротшим. Дозволений пан цісар лише 48 сантиметрів завдовжки й 36 сантиметрів завширшки. Ви заявляєте, що маєте 2000 портретів монарха. Не думайте, що всучите нам усяке хамло. Ваш пан цісар — це крам останнього сорту й препакудного виготовлення. Виглядає він буцім то ніколи не розчісував бакенбардів. На носі йому намазали забагато червоної фарби і до всього цього він у вас ще й косокий“.

Повернувши додому, пан Петішка з обуренням сказав своїй жінці: „Так отже з дідуганом монархом ми опинилися ні в сих ні в тих“. А було це все перед війною. Коротко кажучи, 2000 портретів пана цісаря залишилися у пана Петішки на шії. Коли виникла війна пан Петішка дуже зрадив, бо мав велику надію, що все ж таки він здихається цього краму. Він розвісив портрети кровожадного дідка у своїй крамниці й надписав:

Вигідна купівля. Цісар Франц-Йосип I за 15 корон.

Ярослав Гашек. Ярослав Гашек — видатний чеський сатирик-гуморист теперішньої доби. Народився Гашек в Празі року 1883 в родині вчителя. Гімназії Гашекові закінчити не пощастило: із 5-ї класи його виключили за участь у виступі проти німецьких буршів. Після цього попав він у науку до аптекаря. Але й тут йому не повелось. Підчас однієї робітничої маніфестації Гашек без відома свого шефа виставив з вікна горішнього поверху будинку червоний прапор. Ця справа закінчилася поліційним протоколом та вигнанням учня Гашека з аптеки. Після цього вступив Гашек до торговельної академії й закінчив її успішно року 1903.

Проте торговельна діяльність була йому не до вподоби, і в 1905 році він наважує стосунки з тодішніми чеськими анархістами і вневдовзі стає редактором провінційального часопису „Омоложення“. Але недовго працював він тут, як недовго був після цього і в редакції фахового журналу „Світ тварин“ і пізніше в редакції газети „Чеське слово“ — органі народніх соціалістів. За тих часів не знаходив він відповідного для себе місця і через це бурлакував, писав і... піячив. Так аж до світової війни. Бурлакування давало йому найцінніші сюжети для його сатир та гуморесок.

Продав шість штук. П'ять до казарм, щоб ці літографовані плакати останнього Габсбурга підносили дух резервістів, а один купив старий Щимр, власник тютюнової крамниці. Цей австрійський патріот сторгував портрет за 12 корон і при цьому зазначив, що це грабіжництво.

Війна тривала, але пан цісар якось не продавався, не вважаючи й на те, що пан Петішка звернувся за допомогою до газетної реклами: замовляв і робив оголошення про пана цісаря і в „Народній політиці“ і в „Голосі народа“:

В цю тяжку добу жодної чеської родини не повинно бути без портрета монарха - великотерпця за 15 корон.

Замість замовлень дістав пан Петішка запрошення до повітового управління, де йому заявили, щоб він надалі в оголошеннях уникав виразів „тяжка доба“ і „великотерпець“. Натомість йому запропонували вживати слів „славетна доба“ і „непереможний“, бо інакше матиме він через це неприємності. Отже далі він дав таке оголошення:

В цю славетну добу жодної чеської родини не повинно бути без портрета нашого непереможного монарха за 15 корон.

Але й це все не давало наслідків.

Він одержав лише кілька грубих листів, де незчайомі автори цілком приязно радили йому повісити пана цісаря там, куди пан цісар пішки ходить, та покликали його до повітового управління, де вартовий комісар його повідомив, щоб він стежив за оголошеннями урядового бюра преси й ними керувався при стилізації своїх об'яв.

„Росіяне в Угорщині, вони давно здобули Львів, обложили Перемишль. При такій ситуації, пане Петішка, не кажуть „славетна доба“. Це виглядає як жарг, глузування, іронія. За такі оголошення ви можете опинитися в Градці перед військовим судом“.

Пан Петішка пообіцяв надалі бути обережнішим і склав таке оголошення:

„15 корон залюбки пожертвує кожен чех аби лише зміг повісити у себе нашого старезного монарха“

Підчас світової війни попав він в полон до колиш. Росії, де вступає до чесько - словацьких легіонів, бажаючи бачити в них початки чеської революційної армії, але швидко приходить до конфлікту з командуванням. Коли чеські легіони виступали з Києва перед більшовиками, він не пішов з ними, а залишився в Києві й тут вступив до Червоної армії і, як червоноармієць, попадає на Сибірський фронт проти Колчака. Вже тепер Гашек остаточно стає революціонером - активістом, свідомим завдань соціальної революції та робітничих інтересів. Був він у цей час комендантом багатьох міст РСФРР і комісаром освіти 5-ї армії, що складалася з різних національностей. Між иншим Гашек почав видавати бурятську газету.

Після ліквідації колчаківського фронту Гашек в кінці 1920 року повертає до Чехії і тут починає писати свій найбільший твір „Пригоди бравого вояки Швейка“, що його перекладено тепер на всі мови. На жаль він його не скінчив. 9 - го січня 1923 року нагла смерть спинила життя письменника.

Трохи про літературну творчість Гашека. Писати він почав ще 16 - літнім юнаком. Спочатку то були коротенькі оповідання белетристичного характеру. Лише з 1909 року почав писати Гашек справжні сатири й гуморески й тут, як кажуть, знайшов себе. Тажко

В місцевих газетах цього оголошення не взяли. „Чоловіче“ — сказав йому адміністратор однієї газети: „ви напевно не бажаєте, щоб усіх нас розстріляли“.

Пан Петішка схвилюваний повернув додому. В крамниці за прилавком валялися пакунки запасів старого монарха. Пан Петішка з злістю копнув у них ногою і сам злякався свого вчинку. Поглянувши пильно навколо себе, він заспокоївся аж тоді, як пересвідчився, що ніхто цього не бачив. Меланхолійно почав він стирати порошок з пакунків і помітив при цьому, що деякі з них вохкі і взялися цвіллю. Ззаду сидів чорний кіт. Не було ніяких сумнівів, хто винний у вохкості пакунків. Щоб відволікти від себе підозріння, кіт почав муркотіти. Пан Петішка шпурнув мітелкою в державного зрадника й кіт замовк. Розлютований папірник вскочив до помешкання й напосівся на свою дружину: „Цю тварюку геть з хати. Хто тепер купуватиме пана цісаря, коли його залив оцей котяка. Пан цісар взявся цвіллю. Тепер доведеться його сушити, хай його чортяка візьме“.

Пообіденне спання пана Петішки, доки дружина заступала його в крамниці, було дуже неспокійне. Йому верзлося, що по чорного кота прийшли жандарі й що цього кота разом з ним ведуть до військового суду. Потім йому здалося, що кота й його засудили до смертної кари через повішення, при чому попередю мають повісити кота, а він Петішка страшенно лається перед судом. Він, перелякавшись, скрикнув і, прокинувшись, побачив біля себе свою дружину, що докірливо казала йому: „ради бога, що ти говориш. Крий боже, хтось почує отаке від тебе!“.

І хвилюючись, вона розповіла йому, як пробувала просушити пана цісаря в садку і як якісь хлопці шпурляли камінюки на ті портрети і що вони тепер як решето.

Виявили також ще иншу шкоду. На один портрет, що сушився на траві, посідали кури і, перетравлюючи страву в своїх шлунках, пофарбували бакенбарди пана цісаря в зелений колір. А два портрети намагався пожерти пес різника Голечки — молодий, недосвічений бернардин, що не знав про артикул 63 карного кодексу. Цуценя це мабуть мало таку погану вдачу в своїй крові, бо ще його матір торік убив гицель за те, що вона на учбовому плацу злопала прапор 36 полка.

Пан Петішка був у розпучі. Ввечорі у винарні говорив щось про вигідну купівлю та про ті труднощі, що він має від пана цісаря, а з

сказати до якої письменницької школи належить він. Марно шукатимемо ми в ньому якихсь впливів Твена, Діккенса чи Гоголя. Це цілком самостійна постать в чеській літературі. Він був оригіналом, як в житті, так і в літературі. Улюбленим його товариством були каменярі, візники, теслі, чорнороби — з них він брав і сюжети. Пантагрюельський сміх Рабле і сатира повна гострого художнього критицизму — основа Гашекової творчості. Сміявся він над усім: був народнім соціалістом і висміював в їх партійних органах тодішню політику, став потім марксистом і висміював потім і народніх соціалістів.

Оповідання Гашека це довга галерея типів, змальованих з живих людей сучасного буржуазного світу і його соціального ладу. Але Гашек нічого не підкреслював, бо він у першу чергу був художником. Здається, що він просто веселий оповідач і тільки. Але за цією веселістю ховається в'їдлива сатира і сміх, який иноді стає злісним і наповненим зненавистю до буржуазії.

Літературна продукція Гашека величезна. Гашек крім сатиричного роману залишив по собі численні збірки оповідань. Твори Гашека перекладаються на європейські мови, а деякі інсценізуються. Гашека залюбки читають на Заході, особливо пролетарські маси. В невеликому нарисі важко висвітлити увесь творчий шлях письменника.

Український читач знайде в його оповіданнях не лише веселу розвагу, а й чимало матеріалу для роздумувань над різними явищами нашої сучасності.

Г. Смілянський

цілої його розмови виявилось, що й віденський уряд з недовір'ям ставиться до чехів через те, що вони не купують у фірми Франца Петішки в Молодій Болеславі портретів монарха по 15 корон.

— „Пустіть їх дешевше“ — порадив його, прощаючись, винарник, „тепер злиденні часи Он Горейшек продає вже свою парову молотарку на 300 корон дешевше ніж торік. Така ж сама штука й з паном цісарем“.

І тому пан Петішка написав нову рекламу, помістивши її у вітрині свого закладу:

З огляду на господарську кризу розпродую велику партію прекрасних портретів пана цісаря замість 15 корон лише по 10 корон.

Але як і раніше не було руху в його крамниці. „Ну як з паном цісарем“ — питався знайомий винарник. „Кепсько“ — відповів пан Петішка: „немає ніякого попиту на пана цісаря“.

— „Знаєте що“ — сказав йому по щирості винарник — „поки не пізно, спродайте його за всяку ціну“.

— „Я ще почекаю“ — відповів пан Петішка.

А на портретах пана цісаря тим часом продовжував справляти посіденки чорний невихований кіт. За півтора роки взявся цвіллю й найспідніший пакунок з паном цісарем. Народи Австрії тим часом розлазилися й ситуація була препаскудна.

І ось нарешті пан Петішка взяв папір та оливець і з тяжким серцем вирахував, що так він не розбогатіє, але як він продаватиме пана цісаря по 2 корони, то всеж таки він зароблятиме корону на штуці.

І він зробив доцільну рекламу. Він повісив один портрет у вітрині і під ним написав:

Оцей старезний монарх продається тепер замість 15 корон усього лише за 2 корони.

Ще в той же день перед крамницею пана Петішки зібралася ціла Молода Болеслава подивитись, як несподівано впали акції габсбурзької династії.

А вночі прийшли по пана Петішка жандарі, а потім пішло все дуже швидко. Крамницю запечатали, пана Петішку посадили і віддали потім під військовий суд за порушення громадського ладу й спокою. Спілка ветеранів на надзвичайних загальних зборах виключила його з складу своїх членів.

Пана Петішку засадили на 13 місяців суворого ув'язнення. Мали його засудити власне на п'ять років, але врятувало його те, що він воював колись біля Кустоцун за Австрію. Пакунки з портретами пана цісаря тим часом поклали в депозит військового суду в Терезині й вони чекають на своє визволення, аж поки якийсь спритний крамар загортатиме в них крам.

Переклав з чеської Б. Наміс

ОЛЕСЬ ДОНЧЕНКО

ОКОЛИЦІ

Завітала гроза на околиці
В перевулки, завулки глухі
І старенька бабуса молиться,
Щоб тяжкі їй простили гріхи.

А гроза із країни далекої,
А гроза — бірюза голуба,
Мов шуліка в сліпучому клетоті
По карнизах і ринвах стриба.

Це опівночі небо розколото
І виходять стонадцять бойців
Стопудовим гарюкнути молотом
По задусі оцій.

Це ночами цвіте горобиними
Блискавиць молодий передзвон.
Чи полинемо ж ми, чи полинемо
На зелений вогонь?

Чи шукати — що може вже зломано,
Що опівночі може — кінець,
Вже й печалі твої заціловано
І в очах золотавий вінець.

Хтось тікає ночами старечими,
Де шумить голубий карнавал —
Хай околиці ще не заклечані,
Хай околиці мружать печаль,

Та не підемо, юні, похилими
І не наше буяння згаса —
Гаптує, гаптує килими
За грозою гроза.

Харків, 1927

МИХ. КУРИЛЕНКО

КРАЙ МІСТА

За муром монастир. А попід муром
клени стоять, уже лисіють: листя —
шамке і жовте — на воді калюж,
мов руки дитинчат брудних, сухотніх
на дзеркалі.

Залізна брама навстіж.
Тут два сліпці — вартівники паристі —
в руденьких свитах стали непорушно,
незрячі очі в поле повернули
і вітерець ген-ген стернею котить
старчачих слів сумний речитатив.
В монастирі будинок інвалідів,
діди й баби тут доживають віку, —
літа ж їм спини вигнули дугою!
А поруч з ними і братва завзята,
герої громадянської. На грудях
не в одного Червоний Прапор сяє
за Малін, Київ, Перекоп той клятий,
де дали чосу Польщі і Деніці.
Зосталось тут ще і ченців з десятків:
старому богу вірні службу правлять
в порожній церкві, вуликів пильнують
і пайку орють сонними волами...
Та що м'ні до ченців? Мені байдуже
життя одмерле. Ні, мене хвилює
веселий рух і співи з саду ІНО.
Тут яблуньки пацанкуваті струнко
у шерех стали, мов на фізкультурі
дітей селянських стрій жовтоголовий.
Отут життя цвіте, шумить, вихрує:
студенти в сорочках (на волю груди)
із рискалями у руках засмаглих
обкопують, обмазують дерева
і не в одного ніс у вапні білій.
А поміж них дівчата бистрі в'ються,
як метілі в дубках. І спів, і щебетання,
неначе сто пташок різноголосих
„Циганку“ вкрило рясно, а вона
червоним грає яблуком. І жаль
за серце тисне — вже мабуть не приймуть
мене до гурту, бо срібніють скроні
і Ігор мій вже парубчити ладен...
„Ні, ще і я не здам! Ось дайте-но лопату.
Хай у чорнозем грузне по заломи,

Щоб напилась земля живлющих соків,
Щоб і на той рік яблук уродило...

А в полі осінь ясноока бродить
над путівцем, червоною стернею
гречок останніх: он вони в копицях
гречаниками винизались ловко,
там ще покосами лежать рудими.
Сюди вітрець докине сварку галок
і лоскіт - гук, як вдарять „на достойно“.
Його перекричить гудок ізвідти,
де залізницю вже нову будують,
де восковими, жовтими свічками
по насипу стовпи телеграфові
і паротяг, як жук плазує чорний.
Ось скоро вже оці червоні гони
з столицею з'єднають, з димарями,
з життям індустріяльним. А поки ще
путівцем куряним воли ступають
чавунно, важко, й дід собі міркує —
„на полудень устигну“, й зорить лежма,
як стежкою кривою обминають
його на самокатах (в шпичях - сяйво),
мов черногузи з города: то шефи
в район на Свято Урожаю котять
чи мо лікнеп відкрити, чи читальню,
щоб з неуцтвом на поєдинок стати
й перемогти.

ЙОГАНЕС БЕХЕР

ВІДЕНЬ

1

І вулиця ожила й закричала,
Вкрилася людськими постатями,
Посувала руки й голови,
Роти, рушниці, очі, дрючки,
Під пострілами й криками котилася вона,
Котився її шлях —

Вулиця: тверда, неблаганна,
Поярмлені спини,
Цькувати колесами й кроками.
Валяться тягарі,
Підноситься
Зламано,
Вирвано
Мізерне тіло
І падає знову,
Ховаючи під собою
Все, що біль несло і гнобило:
Пости, поліцейські колони
Розстрілюйте сторч,
Кров пекуча
Спалахує. —

Вулиця рабства!
Вулиця демонстраційна!

І от
„Помірковані“ й „пристойні“
Підплазвують:
„Вулице, вулице, заспокойся!“
Загрожують гранати в руках:
„Вулиця запанувала!
Ми заметемо вулицю!“

Але вулиця йде далі,
Тула висока дахів з обох боків,
І сунеться вал барикад наперед,
Ніби зашморг охоплює місто він
Болотяне, димне.

Місто творців закону, — тих, що одержують ренту, —
і мод королів,
Місто калашників, польовників за дівчатами,
спекулянтів, дільців,

Місто повбираних асфальтокрочників —
Зацвіле, скуйовджене місто,
Зацвіле, скуйовджене,
Хоч в йому палаци, музеї і пишні будівлі.

2

„Вулице, вулице,
Повернися до розуму,
Зігни свою спину,
„Плазуй!..
Так говорили селяне й жокеї,
Адлери й Зайци:
„Робітники, йдїть з вулиці:
Той, хто виходить на вулицю —
Гине!
Ми страйкуватимем,
Щоб спокій настав,
Страйкуватимемо за спокій —
Амїнь“.

А Зайпель, прелат,
Зрушив кулемети, сталеві шоломи
В обороні вітчизни
І вулицю спинив:
Вулицю повстання
Червону вулицю.

Алілїю дзвонять дзвони христїянські.
Вулицю кинено знову до нїг.
Ми можемо знову накласти на них тягарі
І можемо знову стругати їм м'ясо з кісток.
Прибуток врятовано.
Слава!..

Труна за труною на вулиці.
Комунари віденські.
Борці вулиці.

Відню!
Нашою вітчизною ти був
Того дня, коли вулиця твоя повстала
І рушила буряним кроком
Так,
Що тремтіли карнизи будинків і горіли
будинки —

Вулиця.
Червона вулиця.
Вохка і гола пролетарська вулиця.
Вулиця повстання.

ГР. МАИФЕТ

Стефан Цвайг

I

Стефан Цвайг — один із видатних представників сучасної австрійської літератури.

Як вказує біограф, життя Цвайгове не багате на зовнішні дати. Цікавою подробицею є те, що він, закінчивши освіту, десять років подорожував. Це збагатило його внутрішній досвід і коли б не це зовні відбулося на місці дії його оповідань, що з них частина відбувається або на курорті („Жгучая тайна“, „Летняя новелла“, „24 часа из жизни женщины“, „Закат одного сердца“), або у подорожі („Амок“, „Улица в лунном свете“), або ж так чи инакше зв'язана з останньою („Рассказ в сумерках“).

Літературне обличчя Цвайга різноманітне: на початку своєї діяльності він виступив, як поет і перекладач французьких поетів; далі дав зразки новели й драми і, нарешті, став автором критичних етюдів. Із усього цього матеріялу руською мовою перекладено: цикл новел „Цепь“ („Жгучая тайна“ — перша ланка циклу, „Амок“ — друга, „Смятение чувств“ — третя), новелу „Страх“, книгу про Ромен Ролана та инш.

До чести руського читацького смаку треба віднести той факт, що руський переклад творів Цвайга з'явився на декілька років раніше від французького, що вийшов уперше на початку 1927 року з передмовою Ромен Ролана (перекладено: „Амок“, „Письмо незнакомки“, „Les yeux du frere éternel“ — новела, що руською мовою ще не з'являлася). Можливу причину цього запізнення законодавці літературних смаків — Франції вкажемо нижче.

Об'єктом даного фрагментарного етюда є новели, перекладені руською мовою. Аналізується їх тут головним чином з погляду морфології (II частина праці); психологічний еквівалент цих новел, як і загальний образ Цвайга, намічено коротко (III частина праці), бо критична стаття Р. Шпехта, поцана в новому виданні новел Цвайга, гадаю, відома українському читачеві.

II

При імені Ст. Цвайга — вірніше, чотирьох його книг, виданих „Временем“ — згадується новела Дж. Лондона „Unexpected“, „Несподіване“, що вийшла в Москві наприкінці 1926 року кіно-фільмом.

Гадаючи, що текст цієї новели є відомий, я лише коротко зупинюся на деяких рисах її сюжету.

Чотирі шукачі золота (з них один жонатий) зимують в північно-американських лісах. Одного разу, коли жінка й троє чоловіків снідали, входить спізнівшихсь четвертий і пострілами з рушниці на місці вбиває двох шукачів.

Чоловік і жінка, що залишилися живими, не розгубилися і роззброїли та звязали убивця. Протягом довгого часу вони його стерегли, аж поки, в присутності тубільних індіців, скарали на смерть.

Лондон підкреслює в новелі момент якихось „юридичних імперативів“, іманентних людській природі, — момент, даний опукло і в кіно-картині.

Але в даному разі важливий не він, а те „несподіване“, що, владно відираючись до звичайної колії життя, утворює деяке збочення від неї, — збочення, що є одною з необхідних рис сюжету.

Градуїрувати якоюсь „об'єктивною одиницею міри“ ступінь таких сюжетних збочень — неможливо, не зважаючи на всю їхню очевидність (узяти хоча-б принцип імовірності, підготування). Проте не буде перебільшенням, коли сказати, що в згаданій новелі це збочення сягає максимума, дається не поволі, а *ex abrupto*, в плані ментального відриву від нормального протікання дійсності.

Наявність такого-ж максимального відриву, що настає раптово і розвивається за своєрідно-фатальною інерцією, цілком очевидна в більшості перекладених новел Цвайґа.

Наведене порівняння не має визначати обвинувачення Цвайґа в якій-будь ремінісценції з Лондона. Ріжниця їхня надто ясна: якщо Лондон помітно тяжить до об'єктивного, зовнішнього, то Цвайґ, навпаки, переносить осередок ваги в суб'єктивне: „несподіване“ викликає в його героїв „смятение чувств“.

І воно, разом з своїм синонімом „амоком“, могло-б служити загальною назвою для пристрастей, так чітко відтворених Цвайґом: страха, азарту і любови.

Юнак, що його зустріла поцілунками незнайома в парку вночі, охоплений „першими переживаннями“ любови („Рассказ в сумерках“), дівчина, що знаходить у серветці любовні листи й даремно шукає їхнього автора („Летняя новела“); дитина, що напружено стежить за „пекучою таємницею“, що охопила її матір („Жгучая тайна“); колоніальний лікар, гнаний „амоком“, кидається на домовину, що її вивантажують з пароплава, і гине разом з нею, ховаючи ще одну „пекучу таємницю“; ще одна дівчина, захоплена любов'ю й до смерті не визнає тим, кого вона любить („Письмо незнакомки“); жінка, що зрадила чоловіка, і тепер її мучать припадки страху — то безглузлого, як передчуття, то темного, як жах, то швидкого й холодного, як раптове поринання в воду („Страх“); нарешті, молодий грач, що заприймається відмовитися від своєї пристрасти і гине від неї („24 часа из жизни женщины“) — у всіх цих прикладах є наявний той випадковий, раптовий соуп, що, викликаючи початкове зосередження, самозаглиблення, відлучність, перетворюються потім у бурхливий потік, що його несе неблаганний „вітер долі“: рівновага, спокій не-нависні героям Цвейґа.

Тут до речі згадати, як резюме, слова одного з них, в певній мірі, придатні до всіх перелічених випадків:

„Від раннього дитинства я був нездібний до сполучення інтересів... Заряди і скріз, я корюся якому-будь одному палкому потягові і ще й тепер у своїх працях я фанатично заглиблююсь в якусь проблему і не відступаю, аж поки не розкушу її в найменших подробицях“. („Смятение чувств“).

У явшому місці героїня „Письма незнакомки“ каже:

я кинулся у свою долю, як у безодню...

Відмічене вище раптове й максимальне збочення від нормального протікання речей утворює ту гостру, притаманну новелам Цвейґа сюжетність, що в зв'язку з психологізмом, обумовлює ще декілька характерних його особливостей.

По-перше новела Цвейґова типова „новела таємниці“. Таємниця є внутрішнім, психологічним стрижнем сюжету, що обумовлює його цікавість.

Таємнича є незнайомка, що зустрічає юнака поцілунками в парку („Рассказ в сумерках“); пекучою таємницею для хлопчика є поведінка його матери („Жгучая тайна“); незрозумілі для дітей вчинки їхньої гувернантки (в оповіданні з тою ж назвою); таємничо інтригують молододівчину анонімні листи, що вона знаходить біля тарілки („Летняя новела“); таємнича є незнайомка, що стимулює страх фрау Ірени („Страх“); таємницею вкрите життя ученого — героя „Смятения чувств“, і невпізнаною незнайомкою залишається для романіста Р. — автор одержаного ним листа („Письмо незнакомки“).

Таємниця, розкриваючись наприкінці, внутрішньо виправдує весь хід сюжету; мотив „пізнання“ попереджає розв'язку („Жгучая тайна“) („Смятение чувств“), або становить частку її („Страх“).

З другого боку цей же мотив може вирішуватися негативно, хибно („ложно“). Прикладом може бути хоча б „Рассказ в сумерках“: медальйон, однаковий у двох сестер, є тим зв'язаним статичним мотивом, що зверхне стимулює дальший розвиток новели; таємниця розв'язується при другому пізнанні. Хибне вирішення фігурує і в „Летней новеле“, де дівчина, зустрівши незнайомого юнака, вважає його за автора анонімних листів; новела обривається раптовим від'їздом родини дівчини; таємниця розкрилася лише для читача з автором, але не для персонажів новели.

Подібна ситуація і в „Письме незнакомки“:

Потім він довго думав. Невиязні спогади ставали в ньому про дитину сусідів, про дівчину, про жінку в нічному ресторані, але спогади неясні, розпливчасті, як миготіння каменя, видного крізь воду на дві ріки. Безперестано набігали тіні й не давали скластися виразному образу. В його почуттях одживали спогади, але він все ж таки не міг зглатати. Він почував подих смерті й подих безсмертної любові; щось розкривалося в його душі, і він думав про незриме, як про щось безтілесне, як про далеку пристрасну музику...

Ті новели, що не увійшли до допіру даного переліку, так само мають в глибині своїй таємницю амока — ту невияснену інерцію фатального, що нею просякнуті „Амок“, „24 часа из жизни женщины“ і почасті „Фантастическая ночь“.

По-друге — і це особливо цікаво в зв'язку з одміченою гострою сюжетністю новел Цвайґа — йому не властиві (певне через непотрібність) фокуси композиційного побудування: новела починається „з початку“ і розгортається хронологічно — інколи з регресивним вводом характеристик („Амок“, „Страх“).

Одна з ранніх речей („Рассказ в сумерках“) являє приклад кільцевого облямування (не побудування) новели, використаного з якоюсь неспівмісною виборністю: спочатку згадуються сутінки, образи, що обступили оповідача, книга, що вислизнула з рук

„немов оповідання випало з її сторінок до моїх рук...“

Наприкінці новела закінчується таким регресивним умотивуванням:

„В книзі лежала листівка, прислана від приятеля — англійця з Канади...
І мені здавалося, що я прочитав його історію в тій книзі, що вислизнула мені з рук, або ж що вона приснилася мені... але як темно (і т. д.).“

Сутінкове тло облямування як найкраще гармонує з примарністю спогадів облямованої новели.

Побудування „Амока“ теж дуже не складне: спочатку дано інтригуючий натяк на подію, що сталася в неаполітанському порті, далі — оповідання лікаря, як причиново-психологічне умотивування самої події, згаданої наприкінці. Зовнішні компоненти новели, таким чином, зводяться до мінімуму, бо вши вміщені до облямування, і через те рельєфніш виступає психологічний централізм облямованої новели.

По третє — і це безпосереднє зв'язане з відміченим вище психологізмом — майже всі новели (за винятком „Страха“, „Жгучей тайни“, „Заката одного серця“) ведуться від першої особи; форму монологічного висловлення Цвайг культивує цілком.

Причина цього ясна: досягти широти суб'єктивного висловлення незрівняно легше, провадячи оповідання від першої особи. Правда, на думку американських теоретиків, оповідання в третій особі має свою важливу перевагу — так зване „omniscience“, „всезнання“, проте Цвайг не дбає за нього, досягаючи незрівняно більших психологічних ефектів в улюбленій ним манері.

Поряд з тим установка на розповідь (рос. „сказ“) майже не використовується: більш менш помітно вона присутня в одному лише „Амскові“ (переривчаста емоційність оповідання), не роблячись проте стилістичною домінантою; з другого боку, оповідання йде з перервами: — реалістична деталь, здійснювана через згадування про минулий час (бій склянок) і обумовлена тою простою думкою, що оповідачеві, хоч би який він був схвильований, потрібний перепочинок. Аналогічне „переривне“ оповідання маємо ще в „24 часах из жизни женщины“. Деталь цю облішено в „Смятении чувств“ и „Рассказе в сумерках“, ця остання новела, очевидно, не потребує інтервалів і пауз, бо вона невелика на розмір. „Смятение чувств“ провадиться безпосереднє від першої особи без описових зачинів і кінцівки, що їх мають „Летняя новела“, „Амок“, „Рассказ в сумерках“, „24 часа из жизни женщины“... і почасти „Фантастическая ночь“ (лише зачин). „Письмо незнакомки“ є розказування, аналогічне „Смятению чувств“, з незначною імітацією епістолярного стилю; як зовнішній композиційний засіб, використано анафору окремих частин „листа“ („Моя дитина вмерла“, „Наша дитина вмерла“).

Поряд з відміченими рисами (психологізм і простота його втілення в безпосередньому висловленні), поряд з відсутністю зовнішніх композиційних хитрощів, врешті досить примітивних, що легко вкладаються в нескладні рубрики, — можна б чекати в новелах Цвайга безмірно складнішої і різноманітнішої внутрішньо-тематичної композиції.

Наявність її легко зв'язується з психологізмом, підкресленим у новелах Цвайга.

Так, владна інерція амоку описує якусь орбіту викинутого із системи метеора. Траєкторія цього шляху й складає графіку психологічного малюнку Цвайга.

З другого боку, амок не задовольняється однією жертвою: його магнетизм заразний, це рід колективного гіпнозу. Один метеор втягує в свою орбіту другого, інколи третього. Ідучи спочатку під

якимсь кутом один до одного — через властивий обом певний опір, вони зустрічаються, ідуть разом (коли опір урівнюється), розходяться, зникаючи в безмежності, (якщо зв'язок слабне), або сполучаються назавжди, якщо притягування одного метеора потужніше.

Дівчина, що цілує в парку юнака, притягує його до своєї орбіти („Рассказ в сумерках“); загадку матери, що захопилася бароном, намагається розв'язати син („Жгучая тайна“): орбіта барона відхиляється, матери й сина — йдуть укупі; дівчина, невпізнана своїм любим, безсила скорити контрастну орбіту й гине, скоряючись неблаганній інерції своєї орбіти („Письмо незнакомки“); учений, охоплений замішанням почуттів, скоряє чужу орбіту інерції своїй і сам же відштовхує її („Смятение чувств“); жінка, охоплена амоком, втягує в свою орбіту лікаря; гинучи сама, губить і його: домовина, з людиною, що на неї кинулась — останнє спалахнення метеорів у траєкторії цих злитих орбіт; маленький „бой“ теж описує свою орбіту, подібну до орбіти пані, але незначність його ролі залишає нас в незнанні про його дальшу долю. „24 часа“... має подвійне планування: випадок на курорті (утеча жінки фабриканта з молодим французом) являє собою початкову зустріч двох метеорів, що сполучаються і зникають з поля зору; немов за законом детонації (що в літературі інколи зветься „паралелізмом“) виникає оповідання старої й поважної леді, малюнок якого спочатку подібний до випадку — прототипу: грач, охоплений азартом, програється; на допомогу приходять оповідачка; їхні орбіти, перетявшись, ідуть укупі небагато годин, аж поки розходяться, щоб зникнути в безмежності; їхній *Trennung* дано на тлі приблизного кільцевого повтора: знову рулетка, знову зустріч, знову „як учора“; після розриву кожна орбіта має свою власну траєкторію: грач гине, скоряючись фатальній інерції своєї орбіти.

Графіка „Страха“ трохи складніша. Героїня креслить тут якусь зігзагу, крайніми межами якої є сюжетні лінії чоловіка й незнакомки.

Фрау Ірену характеризують два ряди: один — внутрішній (страх), другий — зовнішній (вчинки й особливо хода); надзвичайна є віртуозність виписки, з якою Цвайг фіксує найтонші нюанси обох рядів, але не в ній зараз річ. Уся суть у тім, що страх, викликаний у Фрау Ірени незнайомою, підтримує в ній її чоловік. Між цих двох вогнів і йде вона по щаблях страху протягом усієї новели, відштовхуючись по черзі то від одного то від другого і накреслюючи ту зігзагу психологічного малюнка, яка стає й кісткою внутрішньотематичної композиції новели.

Нарешті психологічний малюнок „Заката одного серця“ складається з трьох орбіт (старого, жінки й дочки), спочатку сполучених. Далі орбіта старого замикається і через те неблаганно віддаляється від орбіт жінки й дочки, підлеглих їхній власній інерції.

В зв'язку з відміченим вище психологізмом, перенесенням дії зовні в середину, стоїть ще одна особливість новел Цвайга (відмічена в свій час Л. Толстим в статті „О Шекспире и о драме“), а саме: використання зовнішньої дії, як психологічного еквівалента, роля жесту, як певної проєкції внутрішнього „смятения чувств“.

Характеризуючи персонажів Цвайга словами одного з його героїв, можна сказати, що

... У цієї людини був чарівний дар — кожне своє почуття мимохіть виявляти пластично через рух або жест... („Смятение чувств“).

В наведений допіру спробі аналізу тематичної композиції „Страха“ вказано було 2 ряди, що характеризують героїню — внутрішній і зовнішній. Таємнича відповідність зв'язує обидва ряди, з яких другий є функцією аргумента — першого.

Дальшим прикладом використання жеста може бути така риса в портреті вченого з „Смятения чувств“.

Ліва рука недбало покоїлася на столі, але в кісточках кетягу почувалося безперестанне вібрування; вузькі пальці, надміру ніжні, надміру м'які для чоловічої руи, нетерплячі креслили на порожньому столі незримі фігури, в той час як очі з під тяжких вій привітно зверталися до бесідника. Чи був він занепокоєний тим, чи ще не встихло збудження в напружених нервах, але тривожна невтомність, руки протирічила спокійному виразові його обличчя, що прислухалося й вичікувало; ї здавалося, що, втомлений, він все ж цілком поринув у розмову з студентом.

Далі, прикладом проекції внутрішнього у зовнішньому може служити „Рассказ в сумерках“. Вище відмічалось в цій „новелі таємниць“ перше негативне вирішення мотиву пізнання і зв'язаний статичний мотив медальйона. До нього безпосереднє прилучається рельєфність, приклад якої було дано допіру із „Смятения чувств“.

Герой новели, юнак, відтиснувши на своїй руці медальйон з руки незнайомої, шукає цю руку на другий день у присутніх під час ранішнього чаю :

Погляд його жадібно біжить краєм столу, де на білині скатертини жіночі руки покояться, або ж блукають, мов кораблі на світлій поверхні затоки. Він бачить самі лише руки, і ці руки йому раптом починають здаватися особливими істотами, як фігури на сцені, — кожна з своїм окремим життям і своєю особливою душею.

Цей мотив рук, що в даному разі зв'язується з негативним розв'язанням, фігурує і вдруге, під час позитивного розв'язання, ускладнений, якщо можна так висловитися, поезією тактильних відчужень :

„Вона кладе руку на його ліжко, і гарячею хвилею кров розливається по його тілу. Поверх ковдри вона голубить його руку, спокійно й ніжно гладить її. Магнетично відчуває він її ласку і кров то приливає, то відливає в такт. Чарівне відчуження цієї ніжності, п'янок і хвилюючої... мружачись, він поволі напів розкриває повіки. Спочатку в нього перед очима лише червоні кола, хмара неспокійної світла; далі він одріжняє засяну темними цятками ковдру, якою його вкрито, а ось наче здалека наближається гладяча рука. Він невиразно відрізняє в темряві вузьку білу смугу, що то з'являється, як світла хмаринка, то знову зникає. Він далі розкриває щілину очей. Тепер він уже розбирає ясно пальці, білі, блискучі, як порцеляна. М'яко вигинаючись, рухаються вони взад і вперед, немов граючись, але повні внутрішнього життя. Наче дотикалися, вони вигинаються вперед і ховаються назад, і в цей момент він відчуває її руку, як щось живе і самостійне, немов кішку, що пригулюлася до одержі, маленьку білу кішечку, що заховала пазурі й ніжно муркає, притулюючись. Він ні трохи ні здивувався б, коли б очі цієї кішечки раптом заблищали. І справді, хіба очі білі доторкання не здаються блискучим поглядом“.

І далі під пером Цвайґа відживає старовинний мотив пізнання через яку-небудь дорогоцінність, — мотив, що фігурує в старо-шотландських баладах.

Живе життя, що ним дихають руки героїв Цвайґа, викликають у пам'яті де-які приклади цього ж мотиву рук, взагалі поширеного в ліриці.

У Corréе —

... Doucement dans mes mains je presserai les siennes,
Comme on tient des oiseaux captifs...

(„Redemption“).

У Maeterlinck'a.

... Et j'attends vos mains sur ma face.
J'attends vos doigts purs sur ma face,
Pareils à des anges de glace...

(„Ame de nuit“).

Останній приклад у віршовому перекладі Брюсова звучить так:

... приди и прикоснись к лицу,
твоя рука как ангел снежный.

Цьому мотивові присвячено один з шедеврів Verlaine'a (наведу дві перші й останню строфи):

Les chères mains qui furent miennes,
Toutes petites, toutes belles,
Après ces méprises mortelles
Et toutes ces choses païennes,
Après les rades et les grèves,
Et les pays et les provinces,
Royales mieux qu'au temps des princes,
Les chères mains m'ouvrent les rêves
.....
Remords si chers, peine très bonne,
Rêve bénis, mains consacrées.
O ces mains, ces mains véhémentes,
Faites le geste, qui pardonne!

Але справжнього апогея цей мотив рук і зокрема пальців досягає в Цвайга в „24 часах из жизни женщины“.

Мотив карточної гри взагалі, азарта зокрема¹⁾ є досить поширений у світовій літературі. Ця поширеність призвела навіть до певного штампу, — його нескладні елементи такі: хвилювання, втягнення в гру, великий виграш, програш, бажання відогратися, нарешті — гра за для самої гри. Не маючи на думці дати вичерпливий перелік усіх локалізацій показаних деталей мотива, можна проте згадати такі, найвідоміші, приклади:

(„Герман“) цілі ночі сидів біля карточного столу і стежив з гарячковим тремтінням за різними зворотами гри“. (Пушкін „Пиковая Дама“).

(„Ростов“) із завмиренням серця чекав сімака, став дивитися на руки Долохова, що держав колоду“ (Толстой — „Война и Мир“).

„Він переживав муки гри, як рідко хто, і коли гра стає великою, дихання йому захоплює, і він чує удари власного серця“ (Гамсун „Отец и сын“).

„Програю сотню й покину грати неодмінно, — присягався він собі. Але і сам цьому не вірив.“

... У той же час він відчував непереможне, дійсно диявольське бажання продовжувати гру, перекачати ще де кілька білетів, всі білети по тисячі гульденів із гаманця консула до свого гаманця. Це був би фонд, на цьому можна збудувати шастя“ (Швіндлер „Игра на рассвет“). Його уже так заразила гра, що програш стоїть у нього не на першому місці. Його тягне тепер принадливість, напруження, мука, дике збудження гри (Гамсун „Отец и сын“).

Із зовнішніх ознак вияву хвилювання в більшості відмічається тремтіння рук:

„Чекалинський почав здарати, руки йому тремтіли („Пиковая Дама“).

„Коли били його карти, він воршив без перестану о іною рукою в порожній кишені шаровар“ (Толстой „Севастопольские рассказы“, 3-й).

¹⁾ Азарг учасників перегонів змальовано хоча б в „Анне Карениной“ (Вронський), азарт їх глядачів в — „Идут корабли“ — Лидина (Глотов), „Фантастической ночи“ Цвайга і т. д.

„Завальшевський, стоячи біля столу, раптом увесь починав рухатися, витягав із кишені штанів червоненьку, або ж синеньку, клав зверху на карту, прихлопував по ній долонею... закусував вуси, переступав з ноги на ногу, червонів“ (Толстой „Два гусара“).

„Він був блідний: у нього блискали очі і тремтіли руки“ (Достоевський „Игрок“).

„Баста“ крикнув я й тремтячими руками почав загібати золото в кешеню“ (Достоевський „Подросток“).

„Гра, гра легкий лют над безоднею... знайоме почуття хвилювання й засмаку, що відчував він постійно, входячи до цієї зали казино, м'ясоною знемогою простягалася в кінцях пальців“ (Лидин „Отступник“).

Бальзак, навпаки, відмічає зовнішній спокій запеклих, звиклих до програму гравців.

„Ви побачите очі, що їхній спокій лякає; обличчя, що приведуть вас до одубіння; погляди, що пронизують і пожирають карти („Шагреневая кожа“).

Збіг наведених деталей у різних представників художнього слова свідчить, звичайно, не про ремінісценції, а про деяку „стабілізованість“ самого мотиву, якому неминуче іманентні певні риси.

Відтворення цього ж мотиву Цвайгом виявляє — можливо, випадково — хоча б такі спільні риси з Достоевським, Гамсунгом.

„Бога ради, ідіть, прошепотів другий голос над лівим моїм вухом. Я нашивидку глянув. Це була дуже скромно й пристойно зодягнена дама, років під 30, з якимсь хоробливо-блідим, утомленим обличчям, що й тепер нагадувало про її чудову колишню красу. („Игрок“).

„Терпєць пана із Зінвара рветься.

— Відійди, — кричить він до сина, хоча той поряд з ним.

— Ти мені приносиш нещастя! невже ти не бачиш, що розорюєш мене? Я хочу відогратися, хочу повернути гроші, щоб там ні сталося. („Отец и сын“).

Якщо на чий погляд ці дві риси — між иншим досить важливі в „24 часах“... — і можуть свідчити про якусь мозаїчно-імітаційну роботу Цвайга, то з другого боку на тлі показаного вище трафарета він дає надзвичайний розвиток розбираного мотиву рук і зокрема пальців, що ніби відобрають ролю окремих індивідів. Пародіюючи назву відомої новели По „Tell-tale heart“ „Серце викривач“, можна було б відповідно назвати дану новелу Цвайга „Tell-tale fingers“, або ж, загальніше — „Tell-tale hands“.

Нагадаю обстановку: героїня попадає до казино й оповідає про свій спосіб спостерігати гравців —

... „Навідмітніше в цьому видовищу — це руки, багато світлих, рухливих, очікуючих рук навколо зеленого столу; руки, що вилазять з барліг-рукавів, кожна як хижий звір, готовий стрибнути; кожна инша на колір і форму, одні голі, инші заковані в персні й дзвінкі браслети, одні вкриті волоссям, як дикі звірі, инші в'ялі як тіло в ванні, але всі напружені, тремтячі від страшного нетерпіння... Усе можна взяти від цих рук, від того, як вони чекають, хапають і віддають, жадібний — скарлюючи пальці, мотвільним рухом, розміркований — спокійно, зневірений з тремтінням у сугавах... Часто я забувала навіть подивитися на обличчя, — цю холодну світську маску, затушану десь високо над зрадливими пальцями в ковчир і нерухомо приладновану над крахмальною сорочкою смокінга або над блискучими грудьми“.

Після цього пояснюючого вступу йде початок самого оповідання, де є наявна незрівнянна екранність показаної жестикулятивності, змонтованої в „першому плані“.

„Коли я увійшла того вечора до зали... я побачила... дві руки, подібних до тих я ще ніколи не зустрічала: права і ліва, як розлютовані звірі, судорожно зчепилися одна з одною і так шалено тиснули й здушували, що сугава пальців сухо

тріщали, немов роямувався горіх. Це були винятково вишукані і гарні руки, надзвичайно вузькі, але з туго напруженими м'язами, дуже білі, з блідими, біля вістрів ніжно закругленими, перламутровими нігтями... В ту хвилину, коли кулька з сухим коротким стуком упала в яму, і круп'є викрикнув номер... в п'ю мить обидві руки раптом упали нарізно, наче два звірі, що їх звалила одна куля. Вони впали, достоту мертві, а не лише втомлені, упали в такім пластичнім образі безсилля, розчарування, поразки, що я не можу передати цього словами... Один момент пліско-вато й безживно лежали вони на зеленій гладкій поверхні стола, знесилені, ледве дишучі, борці. Далі з труднощами почала підійматися на пучках одна права рука, здригнула, відсунулась, гнучко схопила фішку, покачала її як коліщатко, між великим і вказівним пальцями, нарешті збрала в середину й просто таки виплюнула строфранову фішку на середину чорного поля. Відразу ж напружилася й схвилювалася й ліва рука, що залишалася позаду. Вона підвелася, підкралася до тримтальної, немов утомленої від кидавання сестри, і тепер обидві вони лежали здригаючись, і ледве стукали сугавами по столу, немов з легким тріскотом стукали від пропасниці зуби".

Грач, як сказано було раніш, програється остаточно, і ось як реагують на це руки.

"Обидві скарлжені руки зробили якийсь особливий чудний рух, вони ніби підскочили, хапаючи щось, чого не було, і потім, наче повалена назад вага, смертельно втомлені впали на стіл. Потім вони знову гарячково віджили, збігли зі столу до тіла, видряпались по тлубові, мов дикі кішки, забігали вгору, вниз, праворуч, ліворуч, поринаючи, нишпорячи по всіх кешенях — чи не заховалася там де-небудь забута золота монета".

Ці необхідно довгі цитати, що ілюструють Hexentanz рук, здаються конкретним екранним кадром до таких рядків одного з ліричних шедеврів уже згаданого Верлена:

... Car les mains ont leur caractère,
C'est tout un monde en mouvement
Où le pouce et l'articulaire
Donnent les pôles de l'aimant.
Des météores de la tête
Comme les tempêtes du coeur,
Tout s'y répète et s'y reflète
Par un don logique et vainqueur...

Ці ж цитати викликають у пам'яті такий поклик Анненського, звернений до пальців:

„О сестры, о нежные десять..."

Психологічна центрованість новел Цвайга, що робить жест значущим для свого вислову, обумовлює, крім цього, ту відповідність настрою й пейзажу, що змушує його бути, коли не виявником, то чутливим акомпаньяментом першого, відтіняючи емоційне навантаження новели, не позбавляючи в той же час пейзаж своєрідної рельєфності¹⁾.

Близьким прикладом даного твердження може бути вся новела „Женщина й ландшафт", особливо ж ці рядки.

„Як її уста, ви'ялося в мене її струнке, тепле, крізь легку одіж тремтливий тіло, і доторкання його нагадало мені допіру відчуте доторкання ночі — безсиле, спокійне, але повне захвату й жаги. І от, тримаючи її в своїх обіймах — думки блу-

¹⁾ У зв'язку з цим цікаво згадати про роль пейзажу в германській кінематографії. Йй присвячено такі рядки в книзі К. Державина про Конрада Фейдта (Academica, 126, ст. 30).

„Ландшафт потрібний остільки, оскільки він є емоційним оточенням дій. Коханці, що розлучаються у вихорі з опалого ліття, вигнанець, що бредє кам'янистою, похмурою дорогою і т. д."

Що до причин то, на думку вказаного автора.

— тут, мабуть, традиції малярських напрямів "Secession'a".

кали яскраво й безладно — я відчув теплу, вогку землю, що знемагалася в трепетний жазі звільнення, відчув безсилий, пекучий, палкий ландшафт. Я цілував і цілував її і мені здавалося, ніби я обіймав увесь величезний, душний знеможений світ; ніби вогонь, що ним палали її щок, був паруванням полів, ніби її м'якими, теплими грудьми дихала тремтяча земля“.

У цій новелі маємо надзвичайний своєю силою нагнітання опис дощу, що починався, але не пройшов, — опис, що гармоніює з психичним станом; ось його перші рядки:

„але дивно: краплини не вщалися, їх можна було полічити: раз, раз, раз-раз; з усіх боків роздавався легкий свист, хрускіт, гурчання, але всі ці звуки не сполучалися в згідний хор шумливої музики дощу. Боязко падали краплини: одна за одною тихше і тихше, і тоді шум остаточно вщух... Гроза розсіялася.

Я тремтів усім тілом. Гнів мене охопив; безглузде обурення безсилля, розчарування; обурення на зраду...

Далі за приклад, крім опису грози в „24 часах жизни женщины“, можна взяти ту сцену із „Жгучей тайны“, де син переслідуює матір, що пішла з бароном до лісу, і де пейзаж передає тремтіння тривоги:

„Вітри, мабуть, летіли на горі на велетенських крилах, і небо, допіру ясне й освітлене місяцем, потемнішало. Чорні хустки, накинуті незримою рукою, закутували ніколи місяць, і ніч ставала така непрониклива, що не видно було дороги. Але визволявся знову місяць і осявав її своїм блиском. Краввид купався в холодному сріблі. Таємнича була ця гра світла і тіней і принадна, як гра жінки з наготою і покрывами“.

Дані приклади є статистичними компонентами в розвитку сюжету новели. Аналогічну роль виконують і такі рядки „Фантастической ночи“.

„Потемнішало. Верховіття дерев тихо ворухилося, каштани починали лити в прохолоду свої вечірні пахощі, і над ними уже сріблився затуманений погляд місяця“.

Крім цього, пейзажеві властива ще інша роль в тих новелах Цвайга, де для звільнення місця внутрішній дії, пейзаж або вставлено в прошарування, що переривають оповідання (напр. „Амок“) або ж він стає компонентом об'ямування новели („Рассказ в сумерках“, и „Летняя новелла“).

Особливо характерна є тонка імпресіоністична кінцівка в останньому прикладі, повна почуття відміченої вище інерції фатального:

„Мовчки покоїлося озеро, сяючи як чорний діамант, в оправі химерних вогнів. І, наче бліді руки по білих клавишах, набігали й відходили з легким плеском хвилі по кам'яних ступенях. Безмірно високим здавалося небесне склепіння, й на ньому іскрилися тисячі зірок. Вони блищали в спокійному мовчанні; ніколи тільки вирветься одна з них, із діамантового хороводу, і раптом упаде в темну ніч — упаде в темряву, в долини, в межигір'я і гори, або в далекі води, кинута сліпою силою на землю, як життя — в стромовини невідомої долі“.

Показані риси формальної структури новел Цвайга дозволяють говорити про значну літературну майстерність їхнього автора.

До числа окремих, ще не одмічених ефектів, належить протікання часу в таких новелах, як „Амок“, „Фантастическая ночь“ і „24 часа из жизни женщины“, де значний розмір новели, насиченої психологічно, майже не відчувається. Цікавий також перехід від статички опису до динаміки дії за допомогою звука, що порушує тишу: тихий, сухий кашель („Амок“), спів („Улица в лунном свете“).

Крім того, вище було відмічено простоту, як одну з форм втілення художнього задуму: тепер треба сказати, що простота ця не проста. За нею стоїть дві таких умови: економія художніх засобів і органічна обумовленість розібраних компонентів форми, підлеглість їх вищому художньому завданню. Через те небезпека монологічної форми висловлення — перехід до еготизму — не страшна для врівноваженої й певної себе майстерності Цвайга: уайльдівський принцип — *to reveal the art and to conceal the artist* можна прикласти до його новел у повній мірі, і в цьому рація дуже цікавого признання, вкладеного в уста героя „Фантастической ночи“:

„Як важко вкласти в стислу форму те невлотре, чим все-таки є все живе... Я не знаю навіть, чи існує особлива техніка, що дається до засвоєння, й дає змогу впорядкувати чергування зовнішніх подій і одночасне їхнє взаємовідбивання; я запитую також себе, чи здібний я завжди надавати розумінню належне слово, слову-належне розуміння і тим самим установлювати ту рівновагу, що я несвідомо завжди відчував, читаючи гарні твори...“

Вище було проаналізовано загальні риси морфології новел; перейдімо тепер до розгляду їх, так би мовити, індивідуальним порядком, зупинившись на найхарактерніших прикладах.

Теорія вважає за найважливіший пункт в новелі її рішучий *pointe*, *climax* за термінологією американців. Візьмим у цьому відношенні „Улицу в лунном свете“, що закінчується так:

„Коли мій погляд зупинився на цьому чоловікові, він здригнувся і кинувся до дверей. Коли він поривчасто розкрив їх, метал блиснув у нього в руці; я здалека не міг роздивитися, золоту чи лезо ножа так зрадливо заблищало в місячному світлі.“

З поглядом зовнішньої дії новелу не розв'язано. Але саме зовнішня дія, формальне її розв'язання й не цікавить Цвайга, що переносить осередок ваги в психику. Автор показав усю трагедію скупого; ще більше, в дальших його словах дано натяк на можливу розв'язку:

„Я благаю вас, пане... Ви повинні з нею поговорити... а то традиться щось страшне... я витратив усі свої гроші, шукаючи її, і тут її не залишу, живою не залишу... я купив собі ножа... у мене є, пане, ніж... я її не залишу тут... живою...“

Коли ж настає момент розв'язки, автор відходить, полишаючи читачеві, замість *climax*'у, шлях альтернативи.

Далі приклад — „Письмо незнакомки“. Для мене ця новела завжди зв'язується з вальсами Kreisler'a у виконанні Сигеті. Цей незрівнянний скрипаль на прочуд добре підкреслює основну рису їхнього композиційного монтажу — чергування банальної ресторанної тематики з місцями високого виборно-оформованого ліричного піднесення. Аналогічно змонтоване й „Письмо незнакомки“, де в болючому спазмі стиснуті: з одного боку — вулиця й ресторан, а з другого — незвичайна любов. Надто чудовий тон, що в ньому провадить оповідання Цвайг, — тон цілком вільний від жодного натяка на сентиментальність (докір Цвайгові в ній справедливо спростований від Горкого). Через цей, на прочуд шляхетний, тон по-новому звучить далеко не нова тема, так банально подана хоча б у „Мімі Блюет“ Гвідо де Верона.

Або — „Закат одного сердца“, двухчастинна будова якого до неможливого проста; спочатку йде сентенція:

„Для того, щоб утворити в людському серці фатальну напругу, доля не завжди вживає дужого розмаху й різкого удару; із нікчемних причин вивести загибіль — ось у чому знаходить задоволення її нестримне творче свавілля... Подібно як

хвороба починається далеко до того, як вона виявиться, так і доля людська виникає не в ту хвилину, коли вона стає очевидною й здійсненою: довго вона криється в глибинах нашої істоти, опановуючи нашу кров, перш аніж торкнеться нас зовні...

Прикладом до цієї сентенції стає оповідання, усе дане в смеркових тьмяних тонах старечої туги. Трагедія нерозуміння й відходности серед близьких кривних звучить особливо дуже в такому „мисленному монологові“ старого.

„Коли ж я жив?... Хіба це було життя? Вічна гонитва за грішми... і тепер що я маю за це? У мене була жінка: я взяв її дівчиною, запліднив її тіло, вона мені принесла дитину... а тепер, що сталося з нею?... Чужа вона мені вже роки й роки. Куди зник той час, куди він пішов? І була в нас дитина... виросла, я гадав, тут почнеться нове життя... дві потечуть... світлі, щасливі, і не буде смерті: в ній я буду жити... і от дочка кидає мене і по ночах віддається чоловікам... Тільки вмирати я буду для себе самого... для інших я уже вмер...

В цілому новела здається відповіддю на таке запитання Мандельштама:

„Ах сердце, отчего так медленно оно
И так упорно тяжелеет?...

Навіть оповідання, найменш удале — „Фантастическая ночь“ вражає майстерністю умотивування. Згадаємо його героя, в характеристиці якого так багато від Рафаеля із „Шагреневої кожи“ — байдужість до всього, душевна змертвілість:

„Навіть для страждань я був уже недостатньо чутливий. Я задовольнявся тим, що ця духовна ганжа була також непомітна для сторонніх, як тілесна безсильність чоловіка, що виявляється лише в інтимні хвилини, і часто серед громадянства, через удавану стриманість, через спонтанне перебільшення, я намагався з певним почуттям пихи заховувати, до якої міри я внутрішньо байдужий і мертвий“.

або:

„Для мене, як для всякої душевно-холодної людини, справжньою еротичною насолодою було викликати в иншому замішання й пал замість того, щоб самому розпалюватися. Тільки теплий подих-любив я відчувати, що обвіє нашу хіть від присутності жіяки, а не справжній вогонь; один лише потяг, а не збудження“.

Як гармоніює з усіма цими рисами хоча б такий мазок:

„Тиждні, місяці легко просковзували повз і поводі, сіро складалися в роки...

Але ось настає переломний день. Як перейти від статички до динаміки? Ясно, що герой, який котиться за інерцією, не має сили цього зробити. І от, головна місія в розгортанні сюжету випадає на долю кучерові:

„Звикнувши відразу задовольняти кожне своє побіжне бажання, я покликав перший зустрічний фіякр і наказав візникові їхати до...

— На перегони, пане бароне, адже так? — відповів він підлесливо. Тут лише я згадав, що на цей день призначено фешенебельні перегони, що відбувалися перед розигранням дербі, і що все добірне віденське громадянство збирається туди.

„Дивно, подумав я, сідаючи до фіякру. Чи могло ще декілька років назад трапитись, щоб я пропустив або забув такий день? Знову через цю забутність я відчув, як хворий, коли зачепиш його рану, душну черствість, що охопила мене“.

Провал оповідання — в його тенденції перевантажености, так невластивій взагалі Цвайгові; її солодка настирливість часто нагадує Толстого: не врятовують ситуації і протести проти умовностей світського життя. Але найкомедніший є висновок, що панацея — гроші,—

висновок, що нагадує одночасно й жорстоку самовпевненість „Скупого рыцаря“:

И музы дань свою мне принесут,
И вольный гений мне поработится,
И добродетель и безсонный труд
Смирненно будут ждать моей награды —

і буркотливу балаканину „Княгини Марьи Алексевны“:

— Donnez leur d'argent, pour qu'ils soient satisfaits...

III

Що ж стоїть за цією бездоганно-філігранною формою? Які психологічні проблеми ставить Цвайг? Яка розгадка таємниці сюжетного стрижня його новел? Про що говорять у своїх монологів його герої? Які внутрішні імпульси обумовлюють монтаж жестів? Що за настрої зливаються в єдине з пейзажем?

Не важко замітити, що всі герої Цвайга — нетипові, виняткові і одержимі однією ідеєю. Хоча їх і відрізняє довгість зосередженої напрямовості в якомусь напрямку, проте, не вагаючись, можна сказати, що всіх їх — „смертельное манит“; „все, все, что гибелью грозит“ ховає для їхнього серця „неизъяснимы наслаждения“. Усі вони, як суперники „чортового колеса“, балансують на лезі між безоднями, що погрожують смертю.

Як же орієнтована ця напрямованість?

З цього боку цікава новела „Фантастическая ночь“. Її герой поринає „into the silent land“, „в свої людські глибини“, відірвавшись од зовнішнього й поверхового життя цивілізованого буржуа. (Критика справедливо вбачала в цьому протест Цайга проти буржуазної цивілізації).

Зовнішнє життя — не життя, а задумливе нидіння. Щоб відчутти життя, треба поринути в самого себе, треба сприйняти його як таємницю, бо — як каже Цвайг в сонеті — увертюрі до „Амока“.

„Лишь там, где тайна, спят истоки жизни“.

А щоб вилузити із зовнішньої скарлупі живу, внутрішню, справжню людину, щоб досягти таємниці, — треба віддати себе випадкові, інерції, треба грати в життя, а, може, й програти його. Тому, як справедливо відмітив один руський рецензент про Цвайга, любов і смерть майже неподільні в його творчості. Любов як одна з форм виявлення непідробленої живої людини, і смерть, як остання безодня — розгадка тої таємниці, що в „Амокові“, „Письме незнакомки“ — із пекучої робиться спалюючою...

... Только сам сгорая,
Постигнешь духом глубину вселенной...

Проте було б помилкою вважати Цвайга виключно за психолога злону, звихнення — хворого відходу від зовнішнього й поверхового життя.

Слухаючись покликів творчої особи, його фантазія не лише спускається в темний underground підвідомого, в темні драговини авантюризму, але й сходить на сніжні верховини творчості: так утворюється контрастна рівновага його художнього діапазону. В цьому відношенні треба вказати критичні етюди Цвайга, блискучі формою

й вичерпливий матеріалом. Р. Шпехт справедливо вважає їх за рівноцінні з його поетичною творчістю. З наміченого циклу тимчасом вийшло 2 томи: „Борьба с демоном“ (про Гельдерліна, Клейста, і Ніцше); „Три мастера“ (про Дікенса, Бальзака і Достоевського). Є сподіванки, що цикл закінчиться розвідками про Гете й Шекспіра.

Для руського й українського читача особливо цікавий є етюд про Достоевського, писаний насиченим, інколи піднесеним стилем (що до цього, то характерна перевага поміж ступнів порівняння прикметника в суперлативі).

На жаль, цей вельми цікавий етюд, що багато дає для розуміння творчости самого Цвайга, досі не з'явився в перекладі розміри ж даної статті дозволяють намітити лише небагато рис.

Цвайга наближає до Достоевського одна й та ж цікавість до підсвідомого. Характеризуючи джерела творчости Достоевського, Цвайг каже:

„Художник завжди завойовує свої найпалкіші, свої найвищі пізнання із найнебезпечніших прірв своєї природи“.

Одною з таких безодень для Достоевського була його пристрась до гри, в характеристиці якої Цвайг називає рулетку „діявольським дзеркалом“ нервів Достоевського.

А герої Достоевського? Всі вони, за Цвайгом, Amokläufer,

— „гнані“ амоком“.

„Кожен із них,— каже Цвайг,— почуває себе так, як Росія Леніна і Троцького н. т. о, що він повинен наново перебудувати весь світовий лад“.

„У цьому — провадить далі Цвайг — невимовна цінність для Європи руської людини, чия незадоволена жага ще раз ставить перед безмежністю усі питання життя“.

Продовжуючи характеристику героїв Достоевського, Цвайг показує на їхній контрастний дуалізм:

„Вони то поломеніють до божественних височин, то спускаються до глибин звіря, але завжди для того, щоб відбити в собі людину“.

Нарешті, кажучи про демонічний дуалізм Достоевського, Цвайг порівнює його до маніри французьких натуралістів:

„Французькі натуралісти описують героїв докладно на початку роману в їх спокої, немов у душевному сні: через те їхні картини мають марну подібність мертвих машкар“.

Що ж до героїв Достоевського, то вони, навпаки —

„стають пластичними тільки в напруженні, в пристрасі, в піднесеному стані. Тоді як французькі натуралісти намагаються змалювати душу за допомогою тіла Достоевський змальовує тіло за допомогою душі“.

Ця цитата цілком придається і до творчости Цвайга. Справді, хоча всі його герої внутрішньо подібні, що знаємо ми про зовнішні риси їхніх обличч? Портрет, як такий, майже відсутній у новелах Цвайга, і міміка обличчя часто замінюється нюансами жестикуляції.

Яке б не було незначне число наведених цитат (увесь етюд має понад 8 друкованих аркушів), проте з них можна бачити, як багато спільного в творчості Достоевського й Цвайга. Чи не тут слід шукати відповіді на поставлене спочатку запитання про підвищену цікавість руського читача до творчости Цвайга? Чи не тут і причина того, що його новели побачили руський переклад раніше від французького.

У зв'язку з цим можлива й загальна оцінка творчості Цвайга, замість якої згадуються його власні слова, в передмові до руського видання; ось ці скромні і щирі слова:

„Уся наша найновіша література, вся наша творчість сьогоднішнього дня, в порівнанні до величності вашого покоління світових творців — покоління Тургенєва, Достоевського, Толстого, — являється мені надто незначною. Приголомшені і розкидані вибухом війни, ми схоплюємо й змальовуємо лише поодинокі — хай з любов'ю, з гарячим прагненням до істини. Ми, може бути, сумлінні психологи, проникливі дослідники, жагучі будівники, — але ми не збудуємо нового світу, не утворимо круг себе нового всесвіту. Ми лише свідки і споглядачі великого перелому, і наша цінність у правдивості й у покірливості: ми повинні бути свідомі, що ми лише прокладаємо шлях новим поетичним силам, що будують і перетворюють світ, — обранцям, що були завжди і що неминуче прийдуть знову творити своє святе й кінче потрібне діло“.

Наприкінці цього етюда, що не претендує на будь-яку повноту¹⁾ припустиме запитання про ті соціальні передумови, що, коли не цілком обумовлюють, то у всякому разі відповідають творчості Цвайга.

Тут мимохіть напрошується паралель між Цвайгом і деякими речами його сучасника А. Шніцлера. Безпосереднє я маю на увазі дві новели останнього: „Игра на рассвете“ і „Фридолин“ (що його видав ЗИФ під назвою „Сон и явь“).

У них наявне перенесення осередка ваги зовні в середину, ствердження примату фатального, влади „вітру долі“.

Горбов у передмові до „Сну и Яви“ зв'язує це з тим певним стоянням на роздоріжжі, що переживає нині буржуазна громадська думка Заходу.

Було б також спокусливим зв'язати цю психологію фаталізму з соціально-економічним становищем Австрії за останнє десятиріччя: проте зв'язування причиновою залежністю одночасно існуючих факторів базиса й надбудови не завжди доцільне; інколи воно в марксистських розвідках з галузі літературознавства — приводило до грубих методологічних та логічних помилок.

У зв'язку з Шніцлером згадується руська белетристика реакційного періоду (після революції 1905 року), в якій помітно таке ж підкреслювання психологічного моменту з значною установкою на еротизм.

У всякому разі ці нечисленні міркування не дозволяють розв'язати поставленого питання. Для цього попереду треба було б мати вичерпливу відповідь про соціально-економічні передумови психології фаталізму взагалі.

З другого боку, облік літературної традиції дозволяє вважати ім'я Цвайга за похідне від таких імен, як Ніцше, Бодлер, Малларме, Верлен, Достоевський.

Нарешті треба згадати й про передумови індивідуальної психології автора, ясно виявлені хоча б у такій цитаті з „Амока“.

„Загадкові психологічні явища напереможно притягують мене, вони хвилюють мене до божевілля, і я не можу заспокоїтися, доки мені не щастить розгадати заховану в них таємницю. Люди з химерами можуть запалити в мені жагу взнати їх, що не на багато менша від жаги володіння жінкою“.

Чи не звідцілья й та рельєфність ліпки втілення, на яку — кажучи словами з „Фантастической ночи“ — здібне лише „серце, а не м'яка пам'ять“.

¹⁾ Свідомо пропущено хоча б момент стилю, одночасно схвилюваного й хвилюючого; про який важко, а іноді й небезпечно судити з перекладу, інколи незадовольняючого.

В. ДЕРЖАВИН.

Драматична тетралогія Миколи Куліша

Звалили ми дуба тривічного, та ще коріння з того дуба глибоко вросло у землю, у той ґрунт, що на йому ми будемо нове життя. Оте коріння, товариші, переплутане, не увірвеш його зразу.

„Зона“ I 1,3¹⁾

В античній драматургії був звичай групувати п'єси кожного автора по „трилогіях“ і „тетралогіях“, — по три трагедії, звичайно з додатком одного невеликого комічного твору („сатиричної драми“); при тім неперерваний сюжетний зв'язок не був обов'язковий: вимагалось тільки, щоб сюжети п'єс, що складають даний цикл, належали до одної тематичної цілості, — були взяті в певного „міту“, — і щоб була додержувана, в більшій або меншій мірі, часова послідовність дії.

Мені здається, що не тяжко уявити собі драматичні твори М. Куліша саме в формі такої от тетралогії: три соціально-побутових трагедії („Дев'яносто сім“, „Комуна в степах“, „Зона“²⁾) плюс „сатирична драма“ — „Хулій Хурина“. Певна річ, порівнювати сучасні (надто радянські) драматичні твори з античними — завжди ризиковито, та і взагалі, порівняння, як говориться, не доказ; і ми зовсім не маємо наміру йти за парадоксальним прикладом А. Піотровського, що пробував застосувати правила Аристотелівської поетики до аналізу сучасної кіно-драми(!)³⁾. Проте, не можна заперечувати, що чотири драми М. Куліша становлять закінчений сюжетний цикл, об'єднаний не тільки спільним тематичним завданням (відображення нового й старого життєвого укладу і їх боротьби в селі й в глухому місті), але й багатьма іншими конструктивними моментами: повторяються хоч не „дієві особи“, то характери, хоч не фабули, то окремі ситуації і мотиви дії, коли не місце, то обстановка дії. Навіть часова послідовність окремих драм додержана, бо в „97“ змальовані події 1921 — 22 року (голод на Херсонщині), „Комуну в степах“ автор відніс до 1923 року (залишки бандитизму), а „Зона“ і „Хулій Хурина“ з'являють, очевидно, обстановку того часу, коли їх писано (1925 — 26). Ніякого розвитку або наростання дії від п'єси до п'єси, певна річ, нема; і все таки в сюжетному побудуванні всього циклу є певна систематичність. В усіх трьох „побутових трагедіях“ відображене

1) В цитатах з п'єс Куліша римська цифра визначає дію (акт), арабська — сцену; коли арабських цифр дві, то перша з них визначає „картину“, друга — сцену.

2) Останні дві драми ще не надруковані: ми познайомилися з ними з рукописного тексту завдяки чемності автора. При цій нагоді висловлюємо йому за це щиро подяку.

3) Збірник „Поетика кіно“ за ред. В. Ейхенбавма, „Кинопечать“ М.-Л. ст. 145 і далі.

радянське село й його вороги, а ворогів у нього три: голод („97“), куркуль („Комуна в степах“) і „адміністративний центр“, коли він збуржуазився, втратив зв'язок з селом і обернувся в бюрократичного слона, що топче стопудовими ногами ниву революції („Зона“). Коли змальовується боротьбу з останнім ворогом, то дія, певна річ, переноситься до міста, але сільський побут постійно залишається в полі зору читача; характерно, напр., що негативні сторони надто вже „хозрасчетной“ політики центру автор показав в їх діянні саме на селі (одмовили сільським делегатам дерева на збудування школи: „школа стоїть, дерево лежить, а людина б'є ноги за 75 верстов“), а не на город. Таким чином, напрямованість автора на радянське село і на радянський побут остається в великій мірі і в „Зоні“. „Хулій Хурина“, з своєю дрібною хлестаковщиною, стоїть, що до сюжету, трохи окремо, — на те це й „комедійка“, щоб відбивати тільки „дрібні дефекти механізму“, от як провінціальні гастролі фальшивого Сосновського, що містифікує, для власної розваги, сторонілу адміністрацію. Однак, і в „Хулій Хурині“ новий побут дається відчувати, хоч би як норма, якій протиставлено цей побутовий гротеск.

Отже ми маємо право розглядати ці чотири п'єси Куліша, як драматичний цикл на тему: „боротьба за новий побут в сільській і міській глушині“, (при чім „Хулій Хурина“ одходить трохи вбік через свою приналежність до „легкого“ комедійного жанру), з спільним сюжетним матеріалом, — історією післяреволюційного українського села й міста: зауважимо, до речі, щоб продовжити наше зіставлення з античною тетралогією, що і античний „драматичний міт“, про який говорилося вище, міг бути чисто історичний змістом (напр., греко-перські війни в Есхила¹). Все це дозволяє нам почати з аналізу художніх елементів, які є спільні цілій драматичній тетралогії М. Куліша і повторяються — в яких-небудь відмінах — в кожній його п'єсі. Аж після того як будуть виділені загальні елементи поезики Куліша, що характеризують собою весь даний драматичний цикл, як цілий художній твір, можна буде перейти до розгляду кожної п'єси окремо і спробувати встановити літературну еволюцію автора, скільки її взагалі можна доглянути (забігаючи наперед, відзначаємо, що М. Куліш, як драматург, виразно визначився і мало схильний до якої-небудь літературної трансформації); нарешті, треба буде з'ясувати місце, що займає М. Куліш в історії української драматургії, історичне значіння його творчості на цій полі. Певна річ, ризиковито робити які-небудь історично-літературні висновки про автора, що стоїть у розцвіті своїх творчих сил і далеко не вичерпав даних йому поетичних можливостей; проте саме внутрішня суцільність драматичного циклу, що створив М. Куліш, дає змогу розглядати останній, як якусь самостійну художню одиницю, яка вже не може змінитися від того, яку форму і який напрямок візьме далі драматична діяльність автора²); нехай це тільки етап, але етап, уже перейдений автором і усталений в художній свідомості глядача (а почасти й читача) і, значить, етап цей можна науково вивчати. Старий догмат про те, що

¹) Термін „міт“ в античній поезії цілком утратив всяку релігійну покрасу і служив просто на визначення всякої „бували“ (історичної або легендарної), що являла собою неоформлений, але більш-менш зв'язаний матеріал до літературної творчості.

²) Зокрема, останній твір М. Куліша „Народний Малахій“ ми не могли взяти до уваги в цій статті. Те саме стосується раніших п'єс („Як загинув Гуска“ та ін.).

об'єктивно - наукове дослідження сучасного мистецтва — в тім і мистецтва поетичного — є неможливе, давно вже відкинули представники марксистського мистецтвознавства і літературознавства, які заперечують існування гострої межі між наукою про літературу і літературною критикою. „Чи можливе наукове вивчення сучасного художнього твору, чи можлива тільки критична його оцінка?“ ставить питання Н. Бельчиков (в своїй статті, де він робить підсумки: „Значение современной критики при изучении современной художественной литературы“, Родной язык в школе 1927. № 3, ст. 3 — 18), і відповідає: „Так, цілком можливе наукове вивчення сучасного художнього твору, коли дослідник буде вивчати сам твір, а не його оточення або письменника“¹⁾ з літами міняється письменник і міняється оточення, і часто тільки дальші події з життя автора і його оточення дають ключ до розуміння попередніх, — а сам твір, раз створений, залишається надалі незмінний в своїй художній викінченності; його внутрішня структура не залежить від того, як його оцінюють і в якій мірі його розуміють сучасники й нащадки.

Для нас, в даному разі, вагу має не те, що „хотів“ або „мав намір“ створити автор, а те, що в нього фактично вийшло, і це ми можемо визначити без яких-небудь біографічних або психологічних розслідувань, для яких, за життя автора, ще не настав час. Для естетичного сприйняття постать і життя автора не мають значіння: важливий тільки сам твір. Наше завдання — визначити й пояснити ті сторони драматичного мистецтва М. Куліша, які найяскравіше виявляються в його п'єсах і від яких залежить художнє сприймання їх від читача й глядача.

Є чимало способів вивчати драматичні твори, і це не дивно; складність драматичного мистецтва, яке є поетичне в основі своїй, але на яке постійно впливає „сцена“, — мистецтва театрального, натурально, надає складної структури навіть найпримітивнішому технічно драматичному творові. В даному разі нам доведеться обмежуватися в своєму короткому огляді на найважливіших естетичних моментах розбіраної „тетралогії“. Багато чого — може, навіть дуже важливого — доведеться оминати, — хоч би для того, щоб не „проморгати за деревами лісу“ і не відстрахнути читача сумнівною розкішню рисунків, діаграм, статистичних обчислень і алгебраїчних формул і інших подібних „жупелів“ сучасного літературознавства. До того ж, художній аналіз драматичних творів, не вважаючи на широку наукову літературу питання, ще й досі перебуває, через свої специфічні труднощі, в стані цілковитого хаосу; прикладом того може бути хоч недавно видрукувана робота С. Балухатого про драми Чехова²⁾: в ній зрозуміло все, крім основних понять, на яких стоїть весь дослід. Не бажаючи йти за таким прикладом і воліючи здаватися педантичним, ніж бути незрозумілим, ми не будемо далі уникати визначення й з'ясування навіть найелементарніших драматургічних понять і термінів, які нам знадобляться: яка рація писати десятки сторінок про „динаміку дії“, „виразовість“, „драматичний ефект“ і

¹⁾ Пор. аналогічні висновки дотично мистецтвознавства взагалі в роботі Н. Корницького: „Марксистская методология и наука об искусстве“ (Искусство. II, 1925, стр. 18 і дальші).

²⁾ С. Балухатый, Проблемы драматического анализа, Чехов. Л. 1927 (Вопросы Поэтики, выпуск IX).

інші привабливі для вуха, але далеко не ясні речі, не пояснюючи, що то все значить? Такий метод оперування з неозначеними величинами неминуче приводить до сперечання про слова¹⁾. З другого боку, нема потреби заводити читача в глиб драматичної технології, накидаючи йому знайомість зо всілякими теоретико-літературними абстракціями, цікавими й зрозумілими тільки для спеціаліста (адже всякий аналіз є, в принципі, перетворення конкретного предмету в абстрактну схему,—в тім числі й аналіз драматичний): нам треба тільки в'яснити ті основні риси драматичного мистецтва М. Куліша, які, сказати так, даються бачити „голим оком“, помітні масовому глядачеві й читачеві, а не тільки знавцеві і яких вилучення дає змогу краще зрозуміти й оцінювати цілу його драматичну творчість. Тому ми будемо говорити, скільки можливо, елементарно й про елементарні речі.

Цьому завданню мусить відповідати і спосіб групування різних „драматичних елементів“, якого ми будемо додержуватися в цій статті. Читач, мабуть, вже не мало скандалізований посиланням на античну поетику на початку статті, де ми використали її для утворення такого, здавалося б, старомодного питання, як „драматична тетралогія“, а все таки, більш елементарної і безпосередньо-зрозумілої класифікації складових частин драми, як в Аристотеля,—нігде не знайти. Цим антична наука про драму трохи нагадує собою античну (Евклідовську) геометрію, яка, в основних своїх рисах, і тепер ще грає роллю „елементів“ даної науки. Аристотель розрізняє в драматичному творі такі шість складових частин: фабула, характери, думки (ідеологія), сценична обстановка, текст з його художнім складом і музична композиція (Поетика, гл. 6). Останню ми, звичайно, залишимо, бо в драмах Куліша жодної музики нема—за винятком хіба тої „музики революції“, яку колись пропонував слухати Олександр Блок. Але це, як відомо, величина метафорична і навряд чи дасться вловити об'єктивному дослідникові²⁾. Решта п'ять складових частин, дійсно, є в кожному драматичному творі, незалежно від його стилю, епохи й художньої цінності: разом з тим вони обіймають собою всі істотно-важливі його сторони. Позірні прогалини в цій класифікації є, на ділі, ілюзія. Драматична композиція? Вона є ніщо інше, як композиція фабули і нічим іншим бути не може (мудровані способи розрізняти фабулу, сюжет і тему, або композицію, конструкцію й архітектоніку і т. п., які так займають нині формалістів—та й не самих тільки формалістів,—ми, певна річ, залишаємо осторонь). Звичайно, окремо виділяють соціальну ідеологію: але як ідеологія індивідуальна зовсім неможлива поза відповідним соціальним оточенням і генетично залежить від нього³⁾, то, на практиці, цей поділ втрачає сенс і не може бути послідовно додержаний. Ще менше підстав виділяти „емоціональну сторону“ твору і трактувати її, як окрему величину: емоційна краса може бути скрізь, але вона так само мало існує без

¹⁾ Напр., до інтересної контрверсії між Б. Ейхенбаумом („Лермонтов“, Л. 1924, ст. 82) і З. Ефимовою (збірник „Русский романтизм“ под ред. А. И. Белецкого, Л. 1927, ст. 32 і далі) про драматичну структуру Лермонтовських п'єс спричинилося, головне, те, що оба дослідники розуміють під „драматичним рухом“ зовсім різні речі.

²⁾ Антична драма завжди носила, в тій чи іншій мірі, характер музичної драми, з співом, мелодекламацією, музичним акомпаньяментом і т. ін.

³⁾ Людина є, в буквальному розумінню, зоополітикон,—не тільки товариська тварина, але й до такої міри суспільна, що тільки в суспільстві й може відокреплюватися, як самостійна одиниця (Маркс, Вступ до критики політичної економії).

різних драматичних елементів, які вона „красить“, як математична пропорція — без своїх членів. Надто небезпечно ставити „інтелектуальну“ або „раціональну“ сторону твору проти його „емоційної сторони“, як проти чогось іраціонального, що не дається об'єктивно обчислити. Таке протиставлення в корені помилкове, бо всяка емоція, всякий психичний рух почуття, хоб би яке суб'єктивне й несвідоме було воно, завжди має в собі певний соціальний і значить об'єктивний сенс; цей сенс тільки таїться під яскравою оболонкою вольових і афективних переживань, через те його трудно похопити як збоку, так і самому мислячому суб'єктові, але він є („почуття завжди остається формою, що одягає сенс“, Гегель). Це найвиразніше виявляється в драматургії, де „почуття“, яке виявляє дієва особа, завжди буває засобом до її характеристики, а „почуття“, збуджене в глядачеві або читачеві певними моментами дії, є результат певної конструкторії драматичної фабули. З аналізу фабули в тетралогії Куліша ми й почнемо.

Перш за все треба відзначити, що для М. Куліша не існує, в принципі, іншої фабули, крім соціальної: соціальний характер фабули виявлений скрізь так виразно, що побіч нього любовна інтрига може грати тільки дуже малу, допомічну роль. Так є і в „97“, де любовна інтрига між Лизькою і секретарем сілради Паньком слугує тільки на те, щоб більш доводливо мотивувати шкурницьке поводіння Панька; так само і в „Комуні в степах“, де стосунки між Химкою і Яшкою, що не помічає її кохання, тільки підкреслюють, як останній захоплений ідеєю „винахідливості“. В „Хулій Хурині“ зовсім немає жодних любовних компонентів, а якщо в „Зоні“ автор пробував дати розмірно широке місце взаємному кохання Ніни й Бруса, то, по-перше, це зроблено з композиційною метою (на ревностях Радобужного до Ніни стоїть вся послідовність подій), а по-друге, саме це виключне місце, яке займає любовна інтрига в „Зоні“, особливо доводливо свідчить про те, що такого роду мотиви непридатні для драматичної творчості Куліша: це — Ахілесова п'ята всього твору. Брус і Ніна кажуть одно-одному на сцені ласкаві слова, в цім по суті й виявляються їх стосунки — і ні в чім іншому. І звичайно, коли автор примушає свого „комуніста з заліза й огню, з чистою робітницькою кров'ю“ висловлюватися, в хвилині любовного екстазу, от такою, напр., квітчастою мовою: „Ех, баба ти! Запашна! Тепла! солодка! Цілуєш і в очах немов море сонячне“ (I, 1, 14), а тимчасом шукати в Леніна, „чи нема якої про такий случай тези, коли покохаєш чужу жінку“ (II, 1, 7), — то все це звучить дуже холодно й надумано; тому навіть соціальне мотивування, яке автор спробував пристосувати до даного любовного епізоду¹⁾, остається мало доводливим, не вважаючи на безсумнівну жвавість діалогу.

Одним словом, любовна інтрига в тетралогії Куліша звичайно не грає більшої ролі, а де грає, то грає так, що краще б її зовсім не було. Весь хід п'єси мусить нести на собі фабула соціальна, і вона справді робить це, але не вважаючи на те вона надзвичайно проста. Складна, поплутана, „многопланна“ дія в тетралогії взагалі не подібна; автор спромігся уникнути її навіть у „Хулій Хурині“, де

¹⁾ — „Милий! Їдьмо на село! В степах житимем! Я все, все робитиму! Бабою твоєю буду!“ — „Буза!.. Я тебе до заводу на роботу... До варстату!.. Там всі твої буржуазні звички як пилякою здує“. — „І надіну я червону хустку?!“ — „І будеш бабою мені, і в живідділі верещатимеш!“ (сцена між Ніною і Брусом II, 1, 5).

вона ніби сама просилася під перо, бо вся п'єса стоїть на ряді містифікацій. Щоб переконатися, яка проста Кулішева фабула, досить перелічити, найкоротшим способом, зміст розбираних п'єс. Про зміст „97“ говорити не будемо: він усім відомий, і елементарність фабули в даній драмі — очевидна сама від себе. Властиво й фабули в ній нема, а є „картини побуту“, звязані між собою тотожністю дієвих осіб і піднесеним тоном епілога, ефектно протиставленого до всього попереднього ходу дії, адже вся 2-га дія (історія з „оновленням“ образу) нічим майже не звязана ні з попередніми частинами драми, ні з дальшими (що найважливіше). „Комуна в степах“ має далеко більшу тематичну суцільність: боротьба між куркулями і сільсько-господарською комуною за спірний шматок землі і паровий млин переходить тут через цілу п'єсу, як основний сюжетний стрижень, на який насильні окремі епізоди й моменти дії. Але сам від себе цей соціальний стрижень надзвичайно простий. Куркулі спершу пробують захопити землю „на законній підставі“, потім — коли це не вдається — роблять озброєний напад, який тільки зовсім випадково кінчиться для комуні щасливо і не веде до повного її розгрому. От і все Решта — вже не фабула, а зарисовка побуту й характерів.

І в „Зоні“ справа стоїть значно простіше, ніж здається на перший погляд, не вважаючи на розкиданість дієвих осіб і на окремі спроби автора ускладнити фабулу психологічним трактуванням змісту. Ніна, жінка „відповідального робітника“ і старого партійця Радобужного, загрузлого в буржуазному оточенні, зраджує його з „залізним комуністом“ Брусом і — після багатьох конфліктів, спричинених ревностями Радобужного — остаточно переходить до нього. Згубивши надію вернути її до себе, Радобужний, в стані афекту, вбиває їх обох. Правда, до цього зовсім не хитрого — а скоріше суворо спрощеного й оголеного — сюжету приєднано ще невеликий кінцевий епізод кримінально-детективного характеру. Радобужний заперечує свою вину, а як одинокий свідок убивства — зіпсований морально і майже психопат партієць Пуп — застрілився зараз після цієї події, залишивши дуже туманного й малозрозумілого „листа до партії“, то за убійника готові вважати саме його, Пука, і тільки мелодраматичне втручання батька Радобужного, старого селянина Кучки („Антипе! Скажи при партії! Признавайся — ти? Скажи при партії — і я повірю. Ти чи не ти? III 2, 5) примушує Радобужного признатися до заподіяного злочину.

Ідейну сторону цього епізоду ми розглянемо далі; нині нам ходить тільки про те, щоб встановити, що з основною фабулою п'єси він зв'язаний надзвичайно поверхово, кількома більш або менш шаблонними натяжками: збіг в часі, відсутність живих свідків (хоча вбивство заподіяне на площі, перед пам'ятником Леніна!), загадкові вирази в передсмертному листі Пука і т. д. Таким чином, доводиться визнати і цю спробу Куліша ускладнити фабулу — за принципово невдачу, про всю ефектність кінцівки.

В „Хулії Хурині“ фабула значно складніша (цього вимагав містифікаційний жанр комедійки), притім побудована так, що перша її лінія — хлестаковщина Сосновського — стає причиною і мотивуванням для другої лінії, — для розшуку могили „колишнього героя і вчителя Хулія Хурини“. Проте і тут автор послідовно відкинув ті можливості сюжетного ускладнення, які ніби самі просилися ужити; от, напр., він в міру можливості розмежував ці дві лінії фабули і роз'єднав їх в часі (друга лінія починається, коли перша вже скінчена),

тим часом як дев'ять драматургів з десяти воліли б в подібних випадках звязати обі лінії і вести їх паралельно й одночасно або, принаймні, з'єднати їх у фіналі¹⁾

Ми бачимо, на цьому прикладі, як М. Куліш систематично спрощує фабулу (соціальну), хоча відсутність авантюристичної й любовної інтриги і так уже робить її дуже елементарною. Чим те все пояснити? А тим, що соціальна драма Куліша є, перш за все, драма характерів, а не фабули; в цій і полягає, головне, її художнє значіння. Відображення соціальних конфліктів не є в ній самоціль: воно становить засіб для рельєфного обчеркнення соціальних характерів, — типових різностатей певного соціального оточення. Тому самі конфлікти ніколи не виходять в Куліша за межі повсякденного побуту, ніколи не набувають грандіозних розмірів і навіть у випадку трагічного кінця носять ординарний, побутовий характер. Вони цікавлять автора не самі по собі, а як свого роду соціальний „каталізатор“, — як такий об'єктивний чинник, який примушує персонажів драми діяти і тим виявляти свою соціальну суть і ідеологію. Каталізатором у хімії називається таке надіб'я, яке само не бере участі в хемічній реакції, але при якому реальні агенти реакції бурхливо й швидко сполучаються. От саме таку роль грають соціальні конфлікти в драмах Куліша: відображення соціальних характерів могло б, у крайньому разі, обійтися й без них, але вони потрібні на те, щоб спричинити взаємне протидіяння персонажів, без якого обчеркнення їх було б позбавлене драматичного характеру.

Ця службова роль соціальної фабули поясняє розмірну самостійність окремих дій і картин в драмах Куліша; нагадаймо знов другу дію в „97“ („оновлення“ образу) або першу дію в „Комуні в степах“ (нарада куркулів про способи боротьби з „комунчиками“), які так слабо звязані з основною фабулою, що обі п'єси могли б, при потребі, йти на сцені з опущенням цих дій без великої шкоди для своєї драматичної суцільності. Річ у тім, що окремі дії й картини в п'єсах Куліша становлять певні соціальні ситуації, з яких авторові треба витягти все, що тільки можна, для соціальної характеристики дієвих осіб; і це завдання він — віддаймо йому належне — розв'язує блискучо. Саме перша дія „Комуні в степах“ може служити, що до цього, доводливим прикладом. Авторові треба було з'явити типові відміни сучасного куркуля; і от він малює нам: 1) Титка Кошавку, куркуля, „як такого“, в якому типові риси куркуля „русанг“ не обтяжені жодними сторонніми чинниками; 2) Гаврила Чухала, — куркуля з напечатком певної міської „цивілізації“, що цілком пристосовувався до нового ладу і спритно використовує кожну помилку радянського апарату для своїх махінацій, — він не тільки агронома годен підплатити, але й до паркому не побоїться піти баки забивати, і навіть „Азбуку комунізму“ читає в надії, що „знадобиться“; 3) Роман Кошарний, який, в господарському відношенні, більше середняк, як куркуль (має всього 15 десятин і на більше не квалиться); але, через свою ідеологічну відсталість і через силу патріархально-церковних традицій, ходить на повіді в Кошавки та інших куркулів, а в момент гострого конфлікту з комуністичною владою дається їм спровокувати на убивство власного сина, що розкрив їх кривітства; 4) Тарас Ступа, церковний староста, в якого куркульська ідеологія типово лучиться

¹⁾ Лаконичну згадку про арест „двох ідейців“ (в останній сцені), певна річ, не можна брати на увагу.

з традиційно - церковною; 5) Рогачка, „бандит дев'яносто шостої проби“, як його характеризують самі куркулі, що наняли його за самогон і держать його в запасі, на випадок збройної сутички („У махновців був, в комуні жив і де тільки не тинявся. Із комуні вигнали, так він тепер на неї зуби точить, да... Згодиться нам цей чоловічок, згодиться для діла“. І 3).—Ціла галерея живих соціальних типів там, де менш досвідчений в обсягу соціальної характеристики драматург обмежився б на кількох схематичних рисах.

І все це в межах однієї дії! Натурально, що при таких типологічних навантаженнях окремі дії обертаються в Куліша в викінчені й самодостатні „картини побуту“, на шкоду драматичній суцільності всієї п'єси. Це — не випадковий дефект, а просто другий бік медалі: висока майстерність, яку виявляє автор в соціальній типізації, неминуче переобтяжує драму статичними (описовими) елементами, на шкоду драматичній фабулі та її композиції.

Але всі ці риси — перевага характеристики над драматичною дією, автономність окремих картин і т. д. — характерні для натуралістичної соціальної драми взагалі (прикладом може бути Гауптман), і вони ж становлять головну відміну натуралістичної драматургії 19-го й 20-го віку від драматургії античної, класичної (французької й німецької) й романтичної, де головна увага звернена на розвиток самої дії і де побудовання дії визначає собою характери дієвих осіб, а не навпаки; і мусимо визнати М. Кулішеві за велику заслугу те, що він, з'являючи соціальні конфлікти сучасності, не захопився сценічними ефектами зовнішнього боку фабули, а спромігся підійти до справи багато глибше, розглядаючи зовнішні вияви соціальних конфліктів, як симптоми глибокого соціального антагонізму, який криється в економічному поділі сучасного українського села. Адже в цім і полягає найбільш плідотворчий принцип натуралістичної драматургії — відображати не окремі, більш менш випадкові сутички між дієвими особами, а саме соціальне оточення, яке уможливорює ці сутички, в його типових представниках. Саме цією дорогою іде М. Куліш в своїй драматичній творчості, і ціла галерея соціальних портретів, що він утворив (незаможник Копистка в „97“, голова сільсько-господарської комуні Лавро Вишняк в „Комуні в степах“, збюрокрачений партієць Радобужний в „Зоні“, дрібний аферист Сосновський в „Хулії Хурині“, ціла колекція куркулів різних відтінків і т. д.) красномовно свідчать, що вибрана дорога є правдива й що вона відповідає літературному хистові автора.

Буває, певна річ, що автор зривається і вдається в мелодраматизм. Там, де, за ходом п'єси, треба дати ефектну зовнішню дію, Куліш не зрідка робить це надто вже примітивними драматичними способами, які належать до типу „*deus ex machina*“. Такий є, напр., несподіваний і цілком неподібний на правду рятунок комунарів з замкненого й запаленого бандитами дому в фіналі „Комуні в степах“ (вони видираються перегорілими дверима, — бандитам не спало на думку, що це можливо, і вони порозходилися раніше!). Дуже мелодраматична також сцена убивства в „Зоні“: вона відбувається на площі, та ще й перед пам'ятником Ленінові, який, до речі сказати, ніякого дочинення до ходу п'єси не має. На виправдання автора можна послатися на сценічну ефектність таких кінцівок, — ефектність, якої п'єси Куліша дуже потребують, як кожна натуралістична драма, що має на меті характеристику соціальних типів. Нема сумніву, що з чисто-театрального погляду мелодраматичний фінал дає

глядачеві без порівняння більше, ніж звичайна в натуралістичній драматургії манера переривати дію на півслові, без певної кінцівки (пор., напр., фінали окремих актів і цілої п'єси в „Ткачах“ Гауптмана). „Мелодрама“, каже один з найліпших знавців цього драматичного жанру С. Балухатий, „оперує з „чистими“, первісними, одвічними засобами впливу художнього слова, споконвічними й універсальними засобами художності (динаміка, рельєф, контраст), одягаючи їх в одкриті, максимально виразові і такі ж „чисті“ форми театральної дії. Через те основа мелодрами максимально сценична з своєї природи“¹⁾ До цього можна ще додати, що мелодраматичні місця в п'єсах Куліша завжди дуже короткі на розмір і це добре відбивається на їх драматичній чинності. Проте, з другого боку, не можна заперечувати, що вони вносять з собою в драматичну творчість Куліша струмок романтизму, який розбиває суцільність загального натуралістичного стилю. Тому нам все таки здається — хоч в даному разі трудно судити — що кінець кінцем було б краще, якби автор надалі зовсім їх одмовився, адже драми Куліша, не вважаючи на їх сценичні стійності, створені, перш за все, для читання, а не для сцени.

Цей загальний натуралістичний стиль виявляється і в ідеологічній стороні драм Куліша. Я маю на увазі, в даному разі, не соціальну ідеологію окремих персонажів (про це вже говорилося раніше) і, певна річ, не власні політичні переконання автора: як дотепно зауважив Г. Якубський, „цілком даремно було б ставити, напр., статуї К. Тимирязева, а також багатьом иншим пам'ятникам, ідеологічний термометр, щоб виявити ідеологічну температуру скульпторів, їх авторів; тим часом, саме цим непродукційним ділом раз-у-раз захоплюється псевдо-марксистська критика“ („О природе искусства“, Печать и Революция 1926 № 1, ст. 105). Поминувши те, що трудно говорити про погляди письменника, який ще живе, пише й еволюціонує, завдання це цілком належить до історії суспільної думки, — науки, яка, кінець-кінцем, не спадається з літературознавством ні предметом, ані методами дослідження. Говорячи за ідеологію, ми мали на увазі не особисті погляди автора, а соціальну ідеологію всього твору (драматичної тетралогії М. Куліша) в цілості, ц. т. те художнє оформлення, переломлення й, почасти, викривлення об'єктивної дійсності, яке неодмінно властиве кожному художньому творові, виконаному в певному стилі. М. Куліш, як сказано раніше, натураліст; це не значить, що він відтворює соціальну дійсність фотографічно точно. Натуралізм, хоча принципово й намагається адекватно відтворювати реальне життя, але здійснює свій намір з допомогою специфічних засобів, що глибоко відбиваються на продукті відтворення. Таким специфічним засобом є, перш за все, послідовна деталізація відображення, яка вимагає від художника найбільшої об'єктивності, бо в протилежному разі вона створює враження умисної й сторонньої утрировки, — подібно як застосування „переднього плану“ в кіно виключає всяку можливість акторського гриму. Чи вдається, в таких умовах, М. Кулішеві відтворювати соціальну дійсність в натуралістичному стилі, не викривляючи її? Щоб відповісти на це питання, треба розрізняти два випадки. Там, де Куліш протиставить у своїх драмах додатні й від'ємні сили сучасної дійсності (незаможники й куркулі в „97“ і в „Комуні в степах“), — там він додержує суворой

1) „К поэтике мелодрамы“, збірник „Поэтика“ (вид. ГИИИ) III 1927, ст. 84.

об'єктивності в їх відображенні — особливо в обмалюванні представників протилежного табору (куркулів), де пролетарському письменникові, з зрозумілих причин, найтрудніше витримати до кінця безсторонність і увійти шаржу й надмірного згущення фарб. Куркулі Кулішеві — живі люди, а не мелодраматичні злочинці, для яких матеріальна користь — усе; віддаючи належне суто-матеріальним причинам, що втягають їх в активну боротьбу з незаможниками й комунарами, автор не спускає з ока принципової сторони цієї боротьби і примушає куркуля висловлювати її саме в тій формі, в якій вона приступна його політичній свідомості: „І діло тут, голубчику, не в землі... Діло тутечки таке, що або ми, або комуна, да... Бачив, як до неї простягає тепер рупі свої усяке голоштанько? Баба Лукія яка вже благочестива баба була, да, а й та на батюшку повстала і в комуну вписалась... Отакечки комуна всіх людей у нас перепорить, усе життя наше поламає... Ні, Романе, хитатися не можна. Час наступає“ (Кошавка, „Комуна в степах“ І 1).

Зовсім инше бачимо там, де автор не протиставить додатні сили радянського побуту до від'ємних, а має на меті змалювати спеціально останні („Зона“, „Хулій Хурина“). Тут натуралістичне оформлення побутового матеріалу виявляє свої принципові дефекти: автор нічого майже не видумує „з голови“, кожна деталь осібно — правдоподібна, але власне збір всієї тої маси негативних — з суспільного погляду — деталей в вузьких межах яких-небудь трьох актів п'єси робить (і не без підстави) враження умисного шаржу, замість побутової драми виходить сатира, і сатира тенденційна. В „Зоні“, напр., автор пробував змалювати від'ємні сторони радянського побуту в умовах непа¹⁾ і зробив це з безперечним драматичним хистом; справді вийшов „асенізаційний обоз, а не побут“, кажучи словами одної з дієвих осіб (І 1, 5), — але чому? Бо автор найдетальнішими штрихами виписав від'ємні сторони сучасного побуту, а додатні відобразив поверхово й трафаретно, думаючи, очевидно, що детальне їх обчеркнення не входить в його сюжетне завдання. В наслідку, вийшов сторонничий підхід: „бюрократичний дракон“ Радобужний, „міщанин у революції, хам у партії“, змальований виразно й доводливо, — чого варте хоч таке його звернення до покоївки: „Скільки я вам казав, що коли йду на завод, то щоб давали кепку, блузу“ (І 1, 9), — а представник „здорового начала“, комуніст з робітників Брус — схематичний, нудний і нагадує собою „людей в шкіряних куртках“ Пільняка. Важке враження робить також велика кількість сатирично зафарблених епізодів в „Хулії Хурині“, не вважаючи на легкий і „комедійний“ тон п'єси І тут смішний анекдот обернувся в важку й трохи тенденційну сатиру, в наслідок надто натуралістичного трактування деталей. Загалом, ідеологічні фактори в драматичній творчості Куліша можна порівняти з промінням прожектора: в їх яскравому освітленні окремі деталі побуту вистають так виразно й гостро, що легко можна втратити почуття пропорції, і тоді ціла картина набуває характер шаржу. В такому порушенні соціальної перспективи полягає небезпека послідовного натуралізму в приложенні до описання побуту.

Лишається ще розглянути, як виявилися загальні натуралістичні тенденції драматургії Куліша в формальних моментах його творчості, ц. т., головню, в художній мові й стилі тетралогії. Художній стиль

¹⁾ „Зона, це таке зілля, що як доспіє, то немов сажа сиплеться темнить пше-ницю... Зона! — Сиплеться і темнить кожну зернину думки!“ (І 1, 5).

драматичного твору можна розуміти двояко: як суто-язикові (стилістичні) елементи й як елементи мови (організація діалога й монолога). Спершу кілька слів про язик. В організації язикової стихії М. Куліш знає тих самих труднощів, як і всякий драматург, що пробує сповна реалізувати принципи натуралізму в стилі своїх творів: точно відтворення язикових особливостей певного соціального оточення перевантажує п'єсу зайвим язиковим матеріалом, відтягає на себе увагу читача й глядача й, кінець-кінцем, докучає й утомляє. До цих „зайвих“ (в драматичному творі) засобів язикової характеристики слід вчислити, перш за все, всілякі „параплероми“ (примовки), ц. т. вставні вислови, позбавлені певного значіння й застосовувані автоматично (типу: „оце-це-це“, „той як його“, „щоб ти знав“), а також лайки: „п'ять чортів у вашу душу“, „трясця вашій мамі“ й т. и. В п'єсах Куліша такими висловами просто таки рябіє кожна сторінка; чимала частина дієвих осіб не може двох слів звязати, щоб не додати якої-небудь „примовки“. Певна річ, всі такі вислови служать для соціальної характеристики персонажа (через відтворення певного язикового середовища) і дійсно відтворюють розмовну мову українського селянства; неможна також заперечити, що автор розподіляє ці „примовки“ між окремими персонажами не аби-як, а обдумано, зваживши їх ідеологію і вдачу; напр., „дід з цінком“ („97“) — охоронитель старосвітських традицій — примовляє в розмові: „щоб ти знав“, безхарактерний середняк Копарний, втягнений куркулями в боротьбу з „комунчиками“ („Комуна в степах“), характеризується через нерішучу примовку „той як його“, церковний староста Ступа (там же) черпає свої примовки з церковного язика („дух в мені суций“), „безробітний робітник“ Шайба, що співчуває партії („Зона“) й незаможник Копистка („97“) уживають на кожному ступні специфічно-„радянських“ висловів („протокольно“, „з об'єктивного боку“, „резольція прийнята“), секретар партосередку в „Зоні“ вставляє до кожного речення „знає“, і т. д. Все це, в принципі, цілком законний стилістичний засіб, здавна застосовуваний в класиків селянського й иншого побуту, — досить згадати Толстовського Акіма з „Власти тьмы“ з його „тае-тае“, — але в Куліша цей художній засіб явно утрирований, на шкоду важливішим елементам драми „Красний куркуль Гаврило Гаврилович мосьйо Чухало“ (в „Комуні в степах“), щоб показати свою освіченість, що-хвили вставляє в свою мову перевернуті французькі вислови: „Бон жуар у хату“, „Ну пурльон, „три б'єн“ і „три рази б'єн“ (très bien) і т. д.; в перший момент це звучить смішно, але коли це повторюється в багатьох сценах, то дуже хутко надокучає й заважає слідкувати за змістом, не казати вже за кричущу неправдоподібність: адже це відбувається в діловій розмові капітальної ваги для самого Чухала і для його розмовників, що мусять раз-у-раз перепитуватися. А як ця велика кількість „примовок“ єднається в Куліша з неменшою кількістю чужоземних слів міського походження (напр. в мові Копистки; „про-окація“, „категорія“, „нцидент“), і до цього ще додано силу русизмів, яких селяни уживають як специфічно „совецькі“ терміни („по совецькому не полагається“, „прошу, як сознательних граждан“, „хай здрастує герой труда, дід Юхим Тарасович“ і т. и.), — то иноді мова Куліша робить вражіння якогось умисно-тарабарського „язичія“, важкого навіть читачеві (а про глядача й не казати). Певна річ, вся ця язикова екзотика дійсно існує в розмові даного соціального кола; автор нічого сам не вигадує, але — женучись за соціальною

виразистістю мови — надто згущує фарби. Інтегральне відтворення народної мови до речі в великому розповідному творі (романі), де воно переважає з суто-розповідними частинами, писаними загально-літературною мовою; але драма неодмінно потребує концентрації мовних засобів, що в її результаті кількісне співвідношення між загально-літературною мовою і мовою „характерною“ різко міняється на користь останньої і вся мовна екзотика й патологія („примовки“, чужоземні слова, „советизми“, покручена розмовна синтакса, занадто характерна для стилю Куліша), яка мусіла б грати скромну роль „стилістичної приправи“, випирається на перший план (надто на сцені) і робить від'ємне художнє враження. Крім того, надмірно квітчастий стиль погано зв'язується з структурою драматичного твору, як такого, бо він вимагає особливої стислості й лаконізму, — „чтобы словам было тесно, а мыслям (і, додаймо, діям, — бо йдеться про театр) просторно“. Що до цього не завадить пригадати старий, але, на жаль, надто вже забутий принцип Аристотеля: „Мову треба обробляти (в розумінню стилістичної своєрідності В. Д.), головню, в недійових (ц. т. описових) частинах твору, де нема ні розвитку характерів, ні розмислу (= „ідеології“), бо надто блискуча мова заслоняє собою характери й думки“ (Поетика, гл. 24). Своїми мовними особливостями драми Куліша нагадують ті індійські страви („керри“), що на дев'ять десятих складаються з червоного перцю і т. й. гострих речовин, які європейці можуть споживати тільки як присмаку.

За-для справедливості треба відзначити, що в пізніших п'єсах Куліша („Зона“, „Хулія Хурина“) ця стилізація під народну розмовну мову з домішкою жаргону зменшена кількісно і тому виграє в якості і в художній чинності. На жаль, є в Куліша й інша квітчастість, — квітчастість, так мовити, лірична, — і вона, навпаки, з часом стає частіша. Кілька прикладів із „Зони“ (в раніших п'єсах вона майже не подибується): „Був жовтень. Був ранок. На обріях у мореві дзеркалилась комуна“ (I 2,7); „Сиділа я у вікна, аж поки не побачила, що вже заходить вечір мого життя, і мрії мої, як пташка в осени, співають прощальних пісень“ (II 1,5); „Одспівали мої білії лебеді мрії, на вечірній зорі їх не чути“ (III 1,9). Чи не надто солодко для натуралістичної драми? Чи не нагадує це більше „поезії в прозі“? Правда, з трьох наведених цитат дві вкладає в уста неврастеникові й „розложившемуся комуністу“ Пупу, але така банальна „красивість“ навіть для неврастеника надмірна. Можливо, що й тут автор пробував, цим надто дешевим „поетичним трафаретом“, використати мову, як засіб характеристики певних персонажів, але в такому разі, це невдатна спроба: як погодити такий „ліризм“ з іншими висловлюваннями того ж Пупа, витриманими в ультра-натуралістичному стилі, напр.: „Товстожаде міщанство, в голові сало, жре, плює й плодиться в республіках пролетаріату. Товстожаде міщанство заплювало революцію“ (12,7); „Розплодилися, поганці! Як гниди вкрили нещасну голову диктатора“ (III 1,3).

Загальний висновок: художній мовний стиль М. Куліша відзначається старанним обробленням, — головню, в напрямку натуралістичної стилізації, — але хвилює на надмірну квітчастість, що наближається до стилістичної утрировки. Це той самий, кінець-кінцем, принцип утрировки, який, з одного боку, лежить в основі „Хулія Хурини“ (утрировка композиційна), а з другого боку так зле одбився на ідеологічній структурі „Зони“ (утрировка тематична). Нахил до всякого роду утрировки й шаржу — от головна перешкода, яку треба буде

перемогти М. Кулішеві в процесі дальшого зростання його драматичної творчості.

Що до проблеми ведення мови (організації діалога й монолога) в п'єсах Куліша, то монологу в них майже не буває; це, певна річ, відповідає загальному натуралістичному характерові його драматургії, бо інтегральне відтворення дійсності не годиться з мовою, зверненою „до публіки“. Таких випадків, як монолог діда Касяна („Комуна в степах“ IV, 4) в момент нападу банди на комуну не можна лічити, бо тут монологічна форма мови виправдується незвичайним зворушенням особи, що говорить, і, крім того, фактично складається з окремих мало зв'язаних один з одним висловів. Те саме можна сказати про передсмертний монолог Серьоги („97“, IV 4) і про кінцеву промову Божого в „Хулії Хурині“.

Другий — не такий удатний — прояв натуралістичного ведення мови — це розподіл діалога по маленьких порціях, між кількома дієвими особами. Це дуже ефектно в масових сценах, яких так рясно в драматургії М. Куліша (досить згадати сцену з іконою, або сцену суду над людодідами в „97“); це добре також в тих випадках, коли розмова йде між невеликою кількістю осіб, але в емоційно-піднесеному тоні, так що постійний перехід мови від одної особи до другої виправдується їх зворушенням. В таких випадках діалог незрідка набирає в Куліша більшої жвавості й гостроти і являє надзвичайно вдячливий матеріал для сцени. Прикладом може стати діалог між Лизькою й Паньком в „97“ (III 5), більшість діалогів в „Хулії Хурині“, або хоч така розмова між Радобужним і Брусом в „Зоні“: „Ти з моєю жінкою спав?“ (Павза) — „Спав!“ — „Як вона?.. Вподобалась?..“ — „Не бузи! Чувш?“ — „Це я так! Шуткуючи!“ — „Скривило? Не можеш? так знай, я... спав на всі заходи! Аж пицчала? — „Аж пицчала? І зо мною вона... теж...“ — „Що? Брешеш?“ — „Хочеш, скажу — коли?“ і т. д. (II 2,5).

Але цей самий натуралістичний спосіб „дробіння“ діалогу на дрібні репліки (наслідуючи повсякденний розмовний язик) стає просто таки нестерпний, коли не виправдується емоційними переживаннями осіб, що говорять, — коли на сцені чотири-п'ять персонажів розмовляють за яку-небудь справу, що хоч і має для них вагу, але не дуже їх хвилює, а проте раз-у-раз перепиняють один одного. Діалог набуває від того одночасно надто розкиданого і надто млявого характеру, — надто розкиданого, бо всі говорять майже разом, і надто млявого, бо дія при тім розвивається дуже поволі. Таких більш-менш марних розмов повна, наприклад, майже ціла перша дія і більша частина третьої дії „Комуни в степах“. Певна річ, всі ці розмови характеризують дієвих осіб і, безперечно, багато допомагають конкретному оформленню їх образів в свідомості читача й глядача. Але в драмі таке оформлення повинне здійснюватися не тільки — і не так — в діалогові, як у дії, в учинках і рішеннях, заподіяних і прийнятих на сцені; а що робить на сцені хоч би той самий „красний куркуль мосьйо Чухало“? Він чудово обчеркнений, але вся його діяльність (підкуп і обдурювання повітової влади) скінчена до його появи на сцені, на якій він тільки веде розмови, щоб потім зникнути в кінці першої дії і більше вже не появлятися. Таких рельєфних, але цілком статичних постатей у Куліша чимало (дід з цінком, дід Юхим, Панько в „97“, Пуп і Кухман в „Зоні“, дід Касян в „Комуні в степах“ та ин); вони оживляють собою виклад, але гальмують дію і зменшують драматичну цінність п'єси.

Але найгірше стоїть справа з діалогом, коли фактично говорить одна людина, а слухачі тільки подають їй незначні репліки, вставляючи тільки для того, щоб той, хто говорить, не згубив нить розмови (див., напр., в „97“ розмови Копистки з Васею і Серьогою IV 2 — 3 або з Ганною I 2), а то й просто потакують, похваляючи. Буває й так Досить, наприклад, Химці сказати кілька теплих слів на захист цигана Аврама („А ми з вами, як у панів служили... гірші за циган були!“), — і зараз таки іде потакування: „Ай да Химка!“ — „Молодця Химка!“ („Комуна в степах“ II. 1). Гадаємо, що такі оцінки можна було, здебільшого, залишити самому читачеві замість вкладати їх непотрібним способом в уста дієвих осіб і задержувати ними хід п'єси. Не всяка форма діалога, що трапляється в житті, придатна для театру.

Значить, і тут, — в організації діалога — поетика Куліша виявляє послідовно-натуралістичні тенденції, з усіма перевагами й дефектами, що з них виникають.

Що до театральної обстановки, то вона майже жодної ваги в п'єсах Куліша не має. Відмовлення від зовнішньої декоративності сценічної дії переведене в Куліша — відповідно до стилістичних принципів натуралізму — так послідовно, що його п'єси майже не потребують декорацій. Навпаки, місце дії грає деяку роль в побудованню п'єси, бо воно ніде не є випадкове, а завжди буває свого роду рамкою для змалювання певного соціального оточення. Тому автор старається не повторяти одне місце дії в межах драми: адже кожна дія має у нього характер самостійної „картини побуту“, зв'язаної з даним місцем і, по змозі, вичерпує типологічні можливості певної ситуації (див. вище про засоби соціальної характеристики). Так само пояснюються тенденції дробити твір не на великі розмірами „дії“ (акти), а на дрібніші й виразніші одиниці — „картини“, поруч яких поділ п'єси на дії (в „Зоні“ й „Хулії Хурині“) остається тільки як літературна фікція.

Про літературну еволюцію М. Куліша, власне, ще рано говорити. Коли не числити неопублікованих ранніх спроб, утворених раніше від „97“, — а що таких було багато, видно вже з художньої викінченості цієї п'єси, яка, певна річ, не могла виникнути як Мінерва з голови Юпітера, — то решта драматичних творів Куліша („97“ 1924, „Комуна в степах“ 1925, „Зона“ 1925 — 26, „Хулії Хурина“ 1926) становлять собою одну суцільну фазу драматичної творчості, в якій нема ні раптових піднесень до кращого, ні спадів на гірше. Значить, літературна еволюція авторова що-йно починається, і трудно сказати, куди вона поверне далі. Це не виключає, звичайно, окремих поліпшень в обсягу драматичної композиції, що найбільше помітні в двох останніх п'єсах („Зона“ і „Хулії Хурина“) супроти двох перших. Окремі дії й картини втрачають поволі значіння самостійних драматичних одиниць, внутрішня суспільність п'єси зростає, єдність драматичної фабули (так звана „єдність дії“) стає чим-раз виразніша. В „97“ ми маємо перед собою окремі епізоди з історії боротьби між куркулями й незаможниками, — свого роду фрагменти драматизованої хроніки, сюжетна лінія починається в кожній дії спочатку й переривається з кінцем її. Прим., в третій дії куркулі обмірковують проміж себе план боротьби проти забрання церковних цінностей: в 4-тій дії ми про це нічого і ніяк не чуємо, і що з тих заходів вийшло, — так і не дізнаємося. В „Комуні в степах“ справа стоїть вже дещо інакше: тут єдність фабули (боротьба за певний шматок землі між куркулями й комунарами) додержана протягом цілої п'єси, драматичний сюжет

безнастанно розвивається від дії до дії. Одначе, тривкого причинного зв'язку між окремими етапами розвитку тут також ще нема, і не можна, напр., ознайомившись з першими двома діями, робити які-небудь здогади про конкретний зміст дальших дій, зокрема, напад на комуну в четвертій дії є несподіваний не тільки для її членів, але й для глядача. Зате в „Зоні“ і в „Хулії Хурині“ єдність драматичної композиції здійснена цілковито, так що кожний епізод з непохитною послідовністю логично витікає з попереднього. Про те, як така додержана композиція збільшує „суцільність“ п'єси, міру її впливу на глядача, — говорити зайво; досить констатувати, що М. Кулішеві вдалося протягом яких-небудь трьох років (1924 — 26) опанувати мистецтво „великої форми“: адже великі драматичні й взагалі літературні форми відрізняються від малих, перш за все, погодженістю і взаємною залежністю своїх складових частин, а не розміром, великий розмір, сам по собі, може створити тільки зовнішній агломерат малих форм, як це і є хоч у „97“. Для створення великої форми потрібний „перехід кількості в якість“, а це визначає в драматичному творі, заміну механічного зчеплення епізодів конструктивною єдністю композиції. Швидкість, з якою М. Куліш досяг цього, дає багато сподіватися в майбутньому.

Вагу має також технічний поступ в організації діалогу, безпосередньо зв'язаний з ростом внутрішньої єдності драми. В „Зоні“ й „Хулії Хурині“ діалог залишається засобом типологічної характеристики (яким він був у „97“ і в „Комуні в степах“ в першу чергу), але, разом з тим, в далеко більшій мірі, як колись, служить для розвитку сюжету, тому ослабає його дидактичний характер, надзвичайно сильний в „97“ — майже всі розмови, які веде Копистка, мають дидактичний відтінок — і навряд чи доречний в театральному творі. Зате міцнішає його драматична динаміка: навчальна розмова обертається в суперечку й диспут, висловлювання думок віддає своє місце виразові пристрасей. В „Зоні“ майже кожна сцена дає словесну сутичку між дієвими особами і таким способом з'являє їх психологічну й ідеологічну боротьбу, — діалектику соціальних характерів, — тим часом як у перших двох п'єсах більшість сцен скомпоновані, сказати б, в унісон і тому трохи розхолоджують глядача, не вважаючи на свою типологічну барвистість.

Правда, це багатство ідеологічної діалектики в „Зоні“ дуже обтяжує композиційну структуру цілої драми, і авторові довелося скомпонувати цілу картину (останню), щоб розплутати складний клубок ідейних суперечностей, що залишаються існувати після катастрофи в середині 3-го акту (убивство Ніни й Бруса Радобужним), в цій і полягає ідеологічне значіння останньої картини в „Зоні“, а не в детективно кримінальному змісті її, про який ми говорили раніше, аналізуючи фабулу взагалі. Не можна сказати, що автор, в даному разі, зовсім щасливо осяг свого наміру: сцена допиту й визнання Радобужного занадто мелодраматична, а поява десяткох тракторів, що їх відправляють на село, в фіналі п'єси діє, як „deus ex machina“. Проте внутрішня діалектика, властива кожному справді драматичному сюжетові, реалізована тут в діалогові в далеко більшій мірі, ніж у попередніх п'єсах, де вона переважно залишається діалектикою ситуації, не дістаючи адекватного словесного оформлення, — і це великий крок наперед.

Про стійності діалогу в „Хулії Хурині“ нема потреби говорити: всякий, хто читав цю п'єсу, знає, що надзвичайна легкість і жвавість

діалогу є її головна позитивна якість. А втім, з технічного погляду „Хулій Хурина“ стоїть взагалі окремо. Своїм суто-анекдотичним сюжетом, це — типовий *hors d'oeuvre*, — п'єса „випадкова“, що стоїть осторонь від основної лінії літературної еволюції автора; і заразом це — його найбільше технічне досягнення, яке оцінити як слід можна тільки, коли взяти на увагу величезні труднощі фабули. Основну тему „самозванний ревізор в глухій провінції“ вже літ сто тому розробив Гоголь з таким блиском, з таким цілковитим вичерпанням всіх її комічних можливостей, що дуже трудно письменникові, знайомому з Гоголівським „Ревізором“, реалізувати її в драматичній формі ще раз, не впадаючи в рабську залежність від останнього; а коли б автор послідовно відмовився включити в п'єсу драматичні мотиви, що є в Гоголя, то він мусив би, здебільшого, відмовитися від найвиразніших і найбільш виразних моментів фабули взагалі. Можна заперечити, що провінційний побут сильно змінився з часів Гоголя навіть по таких глухих закутках, як Кулішева „Золотопуповщина“, і що, значить, сучасний описувач побуту має свіжий матеріал, який дає йому змогу трактувати дану фабулу незалежно від попередників; це так, але ж саме ті від'ємні сторони побуту, які свого часу уможливили ревізорську діяльність Хлестакова, принципово не відрізняються від тих, що нині роблять фабулу „Хулія Хурини“ більш або менш правдоподібною. Тому безумовного визнання варте мистецтво, що виявив М. Куліш в першому акті своєї „комедійки“, змальовуючи авантюру Сосновського: автор не уникає паралелізму з „Ревізором“, де того потребує цікавий виклад фабули, і заразом уміє внести щоразу нові мотиви й штрихи, що дуже міняють конкретне заповнення тематичної канви; порівняйте хоч такі „аналогічні“ мотиви, як поведіння Хлестакова й Сосновського в гостинниці, поведіння місцевої адміністрації, славетний епізод з унтер-офіцерською вдовою в „Ревізорі“ і відповідний йому в „Хулії Хурині“ — але який відмінний конкретним змістом і трактовкою! — епізод з Пташихою і її дочкою (І 9 і 13). 70 рублів, що взяв Сосновський на збудування самолёту „імени Правди“, фінальна катастрофа, що полягає в розкритті всієї містифікації (III 8), кінцевий патетичний монолог головного потерпілого і т. д. Автор спромігся дати всі ці моменти дії в свіжому вигляді, зв'язавши їх до того ж з оригінальним мотивом шукання могили „героя і вчителя“ Хулію Хуреніто, — мотивом без сумніву, фантастичним і неправдоподібним, але якому не можна відмовити дотепності. Про всі зазначені раніше ідеологічні дефекти, „Хулій Хурина“ є визначне драматичне досягнення, яке свідчить, що порівнюючи молода українська драма здібна розв'язувати найтрудніші технічні проблеми з легкістю, що зробила б честь кожній європейській драматургії.

Отже ми бачимо, що удосконалення, яких досяг М. Куліш за 1924—26 роки на полі драматичного мистецтва — зовсім не малі; але нової фази літературної еволюції вони все таки не створюють, будучи, власне, тільки технічним розвитком тих тенденцій, які не так помітно, були вже в „97“. Збільшилися доосередні елементи композиції, на шкоду відосередніх, дидактичну функцію діалога заступило суто-драматичне використання його; але все це, кінець-кінцем, більше питання техніки, ніж питання стилю. Автор багато навчився за цей час, але оставив вірний своєму основному літературному напрямкові, — натуралізму. Тому ми маємо право розглядати всю його драматичну творчість в цілості, як певний момент в еволюції української драми

взагалі, не вважаючи на часткові зміни його техніки і зовсім оминаючи питання про творчі шляхи автора в майбутньому.

Окремі елементи соціальної драми М. Куліша продовжують собою споконвічні художні традиції українського театру: натуралістична трактовка революційного сюжету (Хоткевич, „Лихоліття“), тема класової диференціації українського села на куркулів і незаможників (Тобілевич і Грінченко), типізація мови, як засіб соціальної і етичної характеристики (Винниченко, Тобілевич, Кропивницький); нарешті, навіть певний нахил до мелодраматичних ефектів у фіналі п'єси має свої прецеденти (правда не дуже почесні) в драматургії Яновської й Черкасенка. На перший погляд, М. Куліш характером драматичної творчості найближче стоїть до Винниченка: як останній, він — типовий „Problemendichter“, творець соціальної і побутової проблематики, що ставить кожен твір на певній проблемі і виявляє її внутрішню діалектику в конкретних драматичних ситуаціях, однак, таке зіставлення обох драматургів справедливе тільки почасти. Інтелектуальний — і навіть дидактичний характер п'єс Куліша заперечувати не можна, але особлива близькість до Винниченка — тільки позірна. Тим часом як інтелектуалізм Винниченка як найтісніше зв'язаний з цілою його художньою творчістю і цілим світоглядом і є найхарактернішою літературною особливістю цього письменника, — інтелектуалізм Куліша залежить не від особистих творчих тенденцій і уподобань драматурга, а від об'єктивних властивостей драматичного жанру, що він вибрав: соціальна драма не може існувати без соціальної проблематики, а соціальна проблематика є фактор, перш за все, інтелектуальний. Тому інтелектуалізм обох авторів треба оцінювати різно; якщо інтелектуалізм Винниченка можна визнавати за спірну, з суто-художнього погляду, величину, — хоч ми особисто думаємо, що драма не лірика, і що для „безпосереднього творчого виливу“ в ній не повинно бути місця, — то інтелектуалізм Куліша є просто конче потрібна умова всієї його художньої діяльності на полі соціальної драми, — умова, без якої він не створив би того, що створив. Ганити цей інтелектуалізм значить, на нашу думку, ганити соціальну драму, як таку.

Інша річ, звичайно, — схематизм, — принципово дозволений тільки в тих драматичних творах, які створені виключно для читання і тому послідовно ігнорують вимоги театрального мистецтва (напр., експресіоністичні драми Газенклевера, Кайзера й інших). Але саме від схематизму — схематизму дії й характерів, що неприємно виявляється подекуди в Винниченка — драматична творчість Куліша цілком гарантована своїм без порівняння більш витриманим натуралістичним стилем. Суворий натуралізм Куліша не є, значить, механічне повернення до натуралістичних тенденцій, що панували в українському театрі перед Л. Українкою й Олесем: він є органічно зв'язаний з жанром соціальної драми і зрівноважує собою її інтелектуалістичну сторону, ц. т. той нахил до узагальнень, без якого жодної соціальної проблеми не можна ні поставити, ні розв'язати — навіть у художній літературі.

Другий пункт, в якому М. Куліш відходить від української перед-революційної драматургії і ніби наближається до старіших традицій це — його самообмеження специфічно-українськими сюжетами і послідовне відмовлення від того „європеїзму“, що був девізом найвизначніших українських драматургів початку ХХ віку. Винниченко, Олесь, Л. Українка (а в наші дні Я. Мамонтов і ин.) пробували — кожен по своєму — розробляти сюжети інтернаціонального значіння „загальноєвропейськими“ драматичними засобами і формами. В М. Куліша сюжет

завжди має не тільки національно-український, але навіть вулгарний, цілком місцевий колорит, а в його драматичній техніці марно було б шукати певних західно-європейських впливів. І це, знов таки, зовсім не реставрація етнографічної „побутовщини“ Кропивницького, Старицького й Тобілевича, а наслідок поглибленого розуміння соціальної драми: реалістичне трактування соціальних проблем потребує цілкового опанування побутового матеріалу, а це, строго кажучи, дається здійснити тільки в межах рідного побуту. Українська драматургія через довгий час — свідомо чи інстинктивно — зважала на це; і якщо були спорадичні спроби з'єднати реалістичну трактовку з соціальним змістом і чужоземним матеріалом (Л. Українка та її школа), то доводиться визнати, що вони є, кінець-кінцем, помилкові і ведуть убік від загальної лінії розвитку українського театру¹⁾. Не зречення від натуралістичної „побутовщини“, а послідовне перетворення її в соціально-побутову драму великого масштабу, — така є на наш погляд, найближча мета цього розвитку. Соціальна проблематика не виключає собою побутописання, — треба тільки вміти виявити в самому побуті матеріальне коріння, що живить певне побутове середовище, і вміти також узагальнювати окремі побутові штрихи в типові образи соціального життя й боротьби; одним словом, побутова драма повинна стати соціально-побутовою. Літературна діяльність М. Куліша в цім напрямку, певна річ, ще не дала зразкових результатів; але самий факт драматичного розроблення соціальних тем, без механічного схематизму або поверхової авантюристичності, треба визнати за явище поступове (в еволюції української драматургії) і варте пильної уваги.

¹⁾ З цим твердженням автора статті Редакція не погоджується.