

М. ТРУБЛАЇНІ

ВЕЛИКИЙ РЕЙС

Частина перша*)

ВОДАМИ ТРЬОХ ОКЕАНІВ

ІІІ. Останній вогник Севастополя. Ранок. Мертва зиб. Перші фотоневдачі. На порозі Туреччини. Свято в Золотому розі. Принциповий англієць. Ярмарок на човнах. День у Стамбулі. На перу. Болгарський „революціонер“. „Иллюстрированная Россия“. Таємничий будинок. Тратимо валюту. Підняли якор. Починаю морську кар'єру. Архіпелаг. Лаг і склянки. Літо.

Ще вранці «Літке» вийшов у море на дев'яцію. Старий дев'ятор Севастопольського порту має докладно вивірити обидва компаси судна: головний та шляховий, встановити поправку для обох і лише тоді льодоріз може рушити в далеку дорогу.

Протягом дня з Приморського бульвару червонофлотці, моряки рад-торгофльоти і навеличка кількість суходольних мешканців та мешканок Севастополя спостерігали як пароплав, випускаючи густе пасмо чорного диму, вештався на обрії то зовсім зникаючи, то знов наближаючись до входу в бухту, то поспішаючи на Євпаторію, то поволі наче з неохотою простуючи на Ялту, то кружляв на місці, чергуючи передній хід із заднім, міняв курси і то наче дражнився з містом, то наче впадав у стан нерішучості чи завернути в бухту, чи ні.

Його ждали на другу годину дня, потім на четверту, далі на п'яту і зрештою перестали ждати. Він повернувся в шість. Пів на сьому дев'ятор скінчив обраховувати помилки обох компасів і передав капітану відповідну табличку. Півгодини заняли митні формальності й огляд вугільних ям, щоб туди часами не заліз непрошений пасажир,—і о восьмій загув прощальний гудок. Ще півгодини і «Літке» залишав Севастопольську бухту.

Пароплав легко похитувало, хвилі кидали бризками на палубу і ці бризки та холод проганяли всіх до теплих кубриків та кают.

Другого дня прокинулись десь коло десяти. Зовсім чудна обстановка для мешканця суходолу. Малюсінька каюта з двома койками одна над одною, невеличка полиця замість стола, люстро і складний умивальник. Скрізь у безладді розкидано пакунки, чемодани, апарати в чохлах, штативи, одяг. Останнє свідчить, що тут не моряки. Нас погойдувало не менше, ніж учора. На палубі було холодно й непривітно. Сиві важкі хмари затулили небо, і обриси сонця майже не пробивались крізь їх олів'яний шар. Лише тепло одягшись, можна було вистояти нагорі. Це 22 квітня,

*) Початок дивись „Молодняк“ № 7

коли звичайно в Криму вже починається курортний сезон і купання. А до того ж за ніч ми пройшли щось півтораєста миль на зюд-вест. Цьогорічна весна таки добре позначилась холодами і ми ведемо розмову, якою погодою нас зустріне Стамбул, а за ним Середземне море. Дехто запевняє, що там теж холода і наш біолог Багров з цього приводу жартує:

— На екваторі обов'язково зустрінемо сніг і кригу.

Але мало охочих стовбичити на палубі й більшість пасажирів розходиться по каютах, щоб упорядкувати пакунки й чемодани та почати готуватись до своєї щоденної роботи.

З кубриків теж ніхто не показується. Там люди вже звикли до моря і в такий холод нічим іншим, як авралом, їх не виманеш на палубу.

Лише нас двоє та лікар затримались тут. Останній флегматично, зором старого звичного моряка розглядає нерівну, горбату поверхню моря, вкритого хвилями, що наче незчисленна отара могутніх, розбурханих сивих биків безперервно котяться по степені і зі всього розмаху плигають на пароплав. Вони з силою б'ють у борт, розбиваються і бризкають або одплигають, чи пірнають під кіль, або навіть перекидають розлютовані до піни свої вершечки через планшер верхньої палуби.

Вітру немає. А море розгойдане, розбурхане, знервоване.

— Це мертва зиб. — Пояснює наш лікар. Лише два дні тому втих шторм, що лютував на Чорному морі, і воно досі ще не заспокоїлось.

Перший день нашої подорожі був досить звичайним і для моряків страшенно нудним днем, що не дав нам нічого цікавого. Ми були на середині Чорного моря, більше як за сто миль од ближчого берега. Під нами було дві тисячі метрів морської глибини, а навколо схвилюваний водняний простір з чорним відтінком води й піною. Вгорі сиве небо. Навколо холод. Ми не зустріли жодного пароплава. Над нами не пролетіла жодна птиця. Не було й дельфінів, що в цю пору року вже починають супроводити пароплави, влаштовуючи перепони і розважаючи пасажирів.

Я вирішив узятись за фотографування. Облазивши зі своїм «Rodenschток'ом» та дзеркалкою палубу і спардек, я вибрався на нижній мостик і став лаштуватись на скрині для манільських тросів, щоб зфотографувати наш гострошпильний півбак і бурхливе море. На матовому шклі «Rodenschток'а» 13×18 нічогосінько не було видно. Тоді, знявши апарата із штатива, став його протирати сухою хустинкою. Штатив, нічим, крім сили земного тяжіння, не прикріплений, залишався стирчати на мостику. Одна з більших хвиль підкотилась до борту, вдарила, відкотилась і залишила за собою двометрову прірву. «Літке» нахилився на правий бік, мій новесенький штатив нагнувся, хитнувся і з розмаху полетів у море. Я бачив, як його підняло на хвилі й він поплив назад у протилежний бік нашого шляху. Я ще бачив його хвилин зо дві у подовгастому вирі за нашою кормою. Далі він зник.

Лише за обідом, коли в кают-компанії я розповів про моє нещастя, капітан зауважив, що треба було швидко повідомити його або вахтенного і вони затримали б пароплав та наказали б виловити штатив...

Що ж, я не знав, що за мого десятикарбованцевого штативу можна зупиняти пароплав. Хоч, правда, у даному разі він відігравав роль за-колесника. Найдешевше,—а без нього не поїдеш. Недорогий,—але в даному разі без нього нічого фотографувати не можна—де потрібна експозиція біль-ше одної секунди. У кінооператора ще є чудовий штатив, але важить він з півпуда і тому користуватись ним незручно. До речі, цього ж дня кіно-оператору теж не повезло: два ящики з фотоприладдям залляло морською водою. Пропало багато хімікалів та аркушів з двадцять фотопаперу.

Перший день у морі скінчився якось надзвичайно швидко й непоміт-но. Ми ж готувались до другого дня, бо ранком мусили скінчити перехід через Чорне море і дістатися Стамбулу, де, ми були певні того, нас пу-стять на беріг.

Туманним ранком «Ф. Літке» підходив до Стамбулу. Пароплав пово-лі, чи не мінімальною ходою, просувався крізь туман, раз-у-раз подаючи гуд-ки. На спардеку біля борту стояв сумний, з виглядом повної безнадійно-сти, кінооператор Радзіховський, встрявши поглядом у сиву мряку, що вкри-вала море й заховувала від об'єктиву його апарату беріг.

Легесенько плюскалось море біля бортів, майже непомітно похитую-чи судно. «Ф. Літке» сидів глибоко у воді, вода заливала відводні тру-би й іжектори не працювали. Троє кочегарів тягали відрами попіл, сміт-тя й жужелицю з кочегарки на спардек і висипали їх у море.

— Ну, й повзе!— зауважив, пихкаючи цигаркою, один з матросів чор-ному, замазаному сажею кочегарові, що з відром жужелиці підійшов до планшера.

— Милі три на годину, а то й менше. Ледве рухається машина,—від-повів той.

Новий гудок перервав розмову. Кочегар спорожнив своє відро й пішов назад до труби, що крізь неї таскано сміття.

З 800 тон вугілля, навантажених у Севастополі, ще залишилось 700. Буде ще роботи днів на два, поки відводні труби підіймуться з води. Десь ліворуч у тумані загув гудок пароплаву, захищеного в густому молоці. За хвилину здалека праворуч почувся рев сирени. Йому вторив гудок нашого «Літке».

Так перегукуючись, ми просувалися вперед на вест.

— Беріг видно!—почувся вигук з півбака.

Справді, праворуч крізь туман можна було вгледіти обриси берего-вої лінії. Відтіля з невеликими перервами долітав рев сирени. Десь ліворуч гримнув гарматний постріл. Останнє свідчило, що беріг ліворуч.

На капітанському мостику капітан і два помічники. Другий помічник, Юрко Іванович, напружено вдивляється в туманний беріг крізь великий морський бінокль.

— Боцман, лот!

— Єсть!

Лот зі всього розмаху полетів у воду.

— Вибрай!

Раз-раз! Раз-раз! Зашурхав мокрий лінь об борт.

— Пронесло!

— На скількох?

— На дванадцяти сажнях!

— Ще кидай!

Боцман безперервно робить проміри. Пронесло на чотирнадцяти. Дістав ґрунту на п'ятнадцяти сажнях. Спереду з'явилась якась гора. Здавалось пароплав прямував просто на беріг. Праворуч на березі з туману виринали якісь будівлі. На півбаку збилась група матросів та кочегарів, вони нетерпляче вдивлялись у туман і балакали про Босфор.

Деся збоку рванув вітрець і почав розганяти туман. В той же час на фок-щоглі знявся лоцманський прапор. Він викликав лоцмана. За лоцманським поповз жовтий, карантинний, що викликає лікаря.

Боцман готував уже нового прапора. Червоний, з білим півмісяцем та зіркою, національний турецький прапор незабаром стрибне на самий вершок фока.

Вітер розігнав перед нами туман і спереду розступився беріг вузькою протокою, що наче веде до якоїсь невеличкої бухти. На берегах протоки оселі: це Каваки. Ліворуч азіятська частина, праворуч—європейська. Вузька протока—Босфор. Вона одділяє Азію од Європи—межа двох частин (найбільшої й найменшої) земної кулі. На європейському березі стоїть старовинна турецька фортеця. Чи не сюди добирався Сагайдачний зі своїми бандами?

З протоки нам назустріч суне пароплав. Уже здалеку наші пізнають:

— Італієць!

Сухо й холодно, не вітаючись, розминаємось з фашистом, що мабуть іде до Одеси. Лише з цікавістю слідкуємо за людьми на його палубі і з такою самою цікавістю вони збились біля свого борту.

За п'ять хвилин, розминувшись з італійцем, ми взяли на борт лоцмана і сміливо рушили через Босфор.

Перед нами розгорнулись краєвиди околиць Стамбула. Проминаємо Бейкос ліворуч, оглядаємось на Буюкдере на європейському березі. Далі йдуть Румелія-ісар та Анатолі-ісар. Праворуч Торабія, а ліворуч з поетичними назвами Екі-Кьой *) та Паша-бахча **) з нафтобазою між ними.

Кочегар, татарин Абібулаєв, що коло двох років жив у Стамбулі, де працював на склепах нашого Нафтосиндикату, радісно повторює нам назву кожної знайомої околиці і знайомить з берегами колишньої султанської столиці. А перед полуднем ми кинули якор у тисячі футів од берега, майже якраз напроти колишнього султанського палацу. Праворуч на горах розкинулась європейська частина міста, а вдалені по той бік протоки азіятська, власне, справжній Стамбул.

Легенький катер привіз до нас портових урядовців, лікаря та поліцаїв. За ними прибув необхідний скрізь шиппшандлер!

*) Нова оселя.

**) Сад паші.

Вони швидко закінчили всі формальності і поїхали разом з капітаном на беріг, залишивши неприємну новину. Цього дня Стамбул справляв роковини свого визволення од окупантів. В місті святкували і це ставало перешкодою для негайної видачі перепусток на беріг. Перепустки могли видати лише другого дня і в той же час на пароплаві ходили вперті чутки, що сьогодні вночі ми залишаємо Стамбул. На беріг пустили лише шість чоловіка. Ми доручили їм всіма силами домагатися для нас перепусток сьогодні ж.

Нетерпляче вештались ми по всіх закутках нашого пароплаву, здалека милуючись містом, мріючи про його вулиці, закриті од нас великими будівлями, деревами та горою. Мабуть там десь саме в цей час проходили демонстрації, відбувались мітинги, місто було оздоблене плакатами і національними прапорами. Ми уявляли собі це свято так само, як свято, що відбувається в нашому СРСР. В Золотому Розі загули гудки турецьких пароплавів. Вони салютували святу. Могутній гудок «Ф. Літке» приєднався до них. Один за одним прогули декілька гудків. Двоє турків, що були саме в той час у нас, на привітання нашого льодорізу засяли од задоволення і показали руками на сусіда—великого, похмурого «англійця, що стояв не далі, як за півтораєта метрів од нас і дотримувався суворої мовчанки. Ці гудки, очевидно, викликали у синів туманного Альбіону надто неприємні спогади про солідну невдачу в одній з минулих авантур, коли салда-там його величності Георга V довелось спішно забиратись разом зі своїми манатками із Стамбулу.

Тимчасом біля пароплаву збилося коло півдюжини човнів плавучих крамарів. В малесеньких човнах було розкладено цілу низку привабливого краму: янтарні й шкляні мундштуки, невисокої якості бритви, маленькі фабричні килимки, цигаретки, одеколон, пудра, цукерки, старенькі листівки з краєвидами Стамбулу. Крамарі уперто нав'язували свій крам користуючись тим особливим діалектом світових портів, де на десять слів приходить п'ять тубільних, двоє англійських, по одному французькому та німецькому і по півслова руського та італійського. До цього додається принаймні добра половина слів на мові глухонімих, коли останні не переважають. Правда, в даному разі майже кожен з крамарів знав коло півсотні руських слів, а один балакав таки досить добре, щоб з ним можна було porozумітись. З нашого ж боку був кочегар татарин, що міг виконувати обов'язки перекладача. Торг зав'язався одразу, але минуло не менше півтори години, як було зроблено першу купівлю. Флакони одеколону з назвою відомої закордонної фірми, придбаний за одну ліру і зразу ж одкупорений, своєю якістю був не кращий за поганенький одеколон київського Хемтресту, що займає останнє місце серед наших одеколонів. Перша купівля розхолодила покупців. Але нудьга й безнадійність щодо сходу на беріг зібрала більшість команди біля трапа, навколо якого розмістились крамарі.

Торг ішов безперервно. Було проведено переоцінку всього краму із знижкою од 50 до 75 відсотків. Кожну річ перемацувалося і оглядалось

не менше, як двома десятками рук і очей. Ніхто не набавляв жодного піястра. Так торгували довго. Зрештою наші не витримали.

— Раз у Стамбулі не будемо, то давайте хоч тут якусь дурницю на згадку купимо.

Так було вирішено і більшість підтримала цю пропозицію.

Купували головним чином сигарети й мундштуки на згадку.

Але одразу було припинено торгівлю і не витрачено жодного піястра, коли о п'ятій годині з берега вернувся капітан в супроводі портового урядовця й заявив, що сьогодні ж ми одержуємо перепустки на беріг.

В мент обшарпані, обмазані дикуні почали перетворюватися на європейців. Всі умивальники було зайнято і за годину витрачено мила більше, ніж звичайно протягом тижня.

Біля канцелярії у вузькому коридорчику збився гурт веселих, трохи схвилюваних людей. Ревізор викликав за списком, показував місце де розписатись і віддавав перепустки.

На невеличкому клаптикові паперу, що кожен з нас діставав, найбільше дивували наші фотографії. Протягом кількох годин турки репродукували більше восьмидесяти фотографій з наших мореходних книжок і повклеювали їх у перепустки.

— Як це вони наважились випустити вас?—сміялись навколо, розглядаючи фотографії на перепустках Радзіховського, Мар'ямова та мою.

У Севастополі, коли негайно були потрібні фотографії для мореходок, ми втрьох фотографувались у «моменталіста» на Приморському бульварі. Фотограф посадив нас перед залізною огорожею і на фотографіях наші фізіономії вийшли на фоні залізних ґрат. А своєрідна ретушировка севастопольського фотографа робила їх надто кримінальними. Мабуть «моменталіст» у минулому працював у каррозшуку.

Та як би то не було, нас на беріг пустили.

— Завтра о восьмій годині всі мусять бути на борту, бо о дев'ятій здійснюємось,—попереджувало нас.

Таким чином виходило, що ми могли провести на березі лише один вечір та переспавши годин чотири на судні ще ранком з'їхати до міста не більше як на дві години. Тому ми поспішали.

Хлопчина турок, з нерозбірливим ім'ям і охрещений нами Махметом, користуючись випадком, забрав нас п'ятьох на ялик, де уважно треба було зберігати рівновагу, і за дві ліри доставив на беріг.

Ми стояли на суходолі. Тупали ногою об землю і з задоволенням говорили:

— Земля турецька!

Був вечір. Крізь темряву з моря світили вогники «Ф. Літке», праворуч зникали неясні обриси султанського палацу, ліворуч здійсались таємничі будівлі, прямо, в напрямку до міста, йшов майданчик з деревами по боках, а в перспективі було видно вулицю, освітлену лихтарями. Вулицею промаїнув трамвай, промчав авто, десь близько було чути незрозумілу розмову. Ми стояли трохи розгублені в цьому невідомому для нас місті. Один

з нас знав трішки англійську мову, другий чи не гірше німецьку, двоє кілька німецьких слів і один орудував лише двома мовами—українською та руською. Для того ж, щоб вас зрозуміли в Стамбулі, треба знати або турецьку або французьку. Про це нас було повідомлено ще дома, але, на жаль, на «Літке» не попав жодний, щоб міг «parler français».

Куди? Звичайно, на Перу.

Всі знали, що це головна частина європейського міста і всі вирішили потрапити туди. Але як її знайти?

Рушили на освітлену вулицю. Вона була освітлена, але досить безлюдна. Крім трамвая і кількох авто, зрідка попадались перехожі.

Перших двоє зустрічних нічого не могли нам пояснити. Третій запитав «parler français» і ми розійшлися з ним, як і двома попередніми.

Лише на розі двоє ввічливих поліцаїв роздобули шофера, що володів принаймні півсотнею руських слів, а більш нам було потрібно.

Машина понесла нас вузькими вулицями Галати. Не знаю, де ми опинились. Це було на розі трьох вулиць, там була перукарня. Перед візитою до консульства слід було поголитись. Після біготні для розміну долярів на ліри, щоб розплатитися з таксі, ми сиділи в перукарських кріслах і турецькі перукарі мистецьки голили наші щокі.

Низенький перукар з чорною бородою подав нам газету. Газета була болгарська. Після короткої розмови за допомогою товстого турка, що знав руську мову, виявилось, що перед нами стояв болгарський революціонер, соціал-демократ.

Соціал-демократ набундючився й очевидно був не від того, щоб надовго встряти з нами в розмову.

— Він емігрант? — питали ми.

— Ні. Приїхав сюди на заробітки. Раніш мав власну перукарню, але прогорів.

— А у вас соціал-демократи є?

Очі товстого турка сміялись. Він мовчки похитав головою і пальцями правої руки зробив рух біля горла, що мусив означати: вішають. Після такої розмови ми поспішили залишити любих перукарів, а в тому числі й болгарського «революціонера», що, крім плати за таксою, взяли з нас доляр на чай.

Повечеряти, розімняти ноги й швидче до консульства, бо вже пізно.

Вулиці залляті світлом, переповнені автомобілями, світляна рекляма, кафе й шантани, натовп елегантно одягнених чоловіків і жінок з чималою кількістю підозрілих фігур на панелях та поліції на своїх постах зустрічали нас. В цьому натовпі ми швидко посувались вперед без жодного компаса й інших навігаційних засобів, покладаючись лише на свої зорові враження й бажання більше побачити.

В одному місці зустріли своїх. Вони йшли в протилежному напрямку.

— На пароплав вертаєтесь?

— Куди там! Ще навколо себе роздивитися не встигли.

Ми вже два дні без жодних інформацій. Газетний кіоск притягає нас наче магніт.

— Русь газет, журналъ ест?—звертається один з нас до газетчика, уявляючи, що той говорить стамбульським міжнароднім діалектом. Звідтіля чується ломана російська мова в перемішку з французькими й німецькими словами. Нам протягують мілюківські «Последние Новости», ризьке «Слово» та паризьку «Иллюстрированную Россию».

— А радянські є? Советіше.

— Но! Но!

Ну, що ж, давай білогвардійські плюс «Берлінер Тагеблат»; тим мусимо обмежитись. «La Russie illustree» поганенький журнальчик зі старою руською ортографією, з ятями та твердими знаками викликав у нас чимало сміху своєю «Сповіддю чекіста», нарисами про радянську жіночу поліцію та своєю жіночою сторінкою. «Старий кровавий чекіст» розкаюється на сторінках «Ілюстрованої Росії» в страшних злочинах і викриває чергову серію таємниць чека. На сторінки цього журналу його привів відомий напівбожевільний дідуган Бурцев, що в кожному більшовикові бачив німецького шпика і в кожній фізіономії, що йому не до вподоби, більшовика.

Виявляється, що «скажений чекіст»—родич відомого генерала, Ялтинського градоначальника Думбадзе.

Тут же вміщується листа якогось статечного біло-Думбадзе із запевненням, що «старий чекіст жодного відношення до родини Думбадзе немає». Цей лист може стати за зразок писанини в «Иллюстрированной России» і тому варто навести уривки з нього.

«Я (пише один із справжніх Думбадзе), какъ старшій изъ фамиліи Думбадзе в эмиграціи, считаю долгомъ сообщить господину Бурцеву о томъ, что во 1) Никакихъ родственниковъ, подобныхъ сему господину, фамилія Думбадзе не имѣла и имѣть не будетъ. Во 2) Утверждение его, что онъ состоитъ родственникомъ, по матери—ложь,—ибо его фамилія не была бы Думбадзе. 3) Всѣ члены фамиліи Думбадзе честно стали въ ряды бѣлыхъ войскъ, состояли въ нихъ всю борьбу, прошли всѣ походы. Не покладаютъ оружія до конца и класть не собираются. Раскаиваться имъ не въ чемъ. Совѣсть ихъ чиста. Многіе изъ нашей семьи удостоены вниманиемъ вождей бѣлого движенія; в частности Вашъ покорный слуга гордится вниманиемъ къ нему ген. Кутепова».

«Готовый къ услугамъ Леванъ Сампсоновичъ Думбадзе, б. командиръ 3 Алексѣевской батареи, участникъ Дроздовскаго похода и бѣлого движенія первыхъ дней, Галлиполиецъ і кавалер орд. Св. Николая 2 ст. Сынъ генерала Самсона Антоновича Думбадзе и племянникъ ялтинскаго градоначальника генерала Ивана Антоновича Думбадзе».

Який пафос, правда?!

А на сумежній сторінці під заголовком: «Кухарка має змогу керувати державою» вміщено фотографію мітингу чи демонстрації хатніх робітниць Харкова з такою підтекстовкою.

«Митинги, демонстрації протеста, забастовки,—довольно обычное явлення в «единственном на свѣтѣ социалистическомъ государствѣ». Приводимая нами фотографія изображаетъ одну изъ такихъ сценочъ. На этотъ разъ бунтують совѣтскія кухарки. На знамени у демонстранток—цитата изъ Ленина: «Каждая кухарка можетъ управлять государствомъ».

Цю фотографію з підписом я вирізав і вирішив переслати своїй сестрі Галі, що працює хатньою робітницею у нашому ж Харкові. Хай покаже товаришкам і разом пригадають, коли вони так рішуче й організовано виступали проти радянської влади, чи не 8-го березня цього року?

Ще побавившись надзвичайно оригінальною статтею у «Слові» про величезне значення теософії та її переваги над історичним матеріалізмом, ми почали розшукувати наше консульство.

За двадцять хвилин легковий автомобіль зупинився на одній з малоосвітлених вулиць перед величною чорною пащею якогось подвір'я з великим будинком. Серп і Молот Радянського герба на табличці і золоті літери U. S. S. R. не залишали жодного сумніву, що ми біля воріт своєї мети.

Ми увійшли на подвір'я. Перед нами кілька дверей, що ведуть до будинку, і жодної людини. Нерішуче ми збились у групу й обмірковували в які двері нам іти.

Увійшли в найбільші, що в центрі. Жодного швейцара, ніяких відзнак живої людини. З першого поверху йдемо на другий. Знаходимо вимикачі. Світимо електрику. Стукаємо в троє дверей, що перед нами. Тиша. За дверима світло. Сходимо на низ, довгими коридорами проходимо кудись вглиб будинку, проминаємо великі освітлені кімнати — ніде нікого. Що це за будинок зачарований? Ми здивовані, зацікавлені й розгублені такою зустріччю.

Гвинтові сходи ведуть кудись угору.

— Ризикнем?

— Давай!

І ми один за одним цілою юрбою ризикуємо. Знов двері. Після довгого стуку нарешті вони перед нами відчинились. За п'ять хвилин ми сиділи в біліярдній кімнаті консульського клубу за кругленьким столиком, вкупі з консулом.

— Пізенько ви до нас завітали,—сміється консул, показуючи на годинник. Там — 23 (11 г. ночі).

— Ви ж розумієте, що в нашому розпорядженні лише кілька годин.

Сині пасма диму пливуть над нами і жвава розмова затягується до пізньої ночі. Сотні запитань зриваються з наших уст, але чи можемо вичерпати все в цій розмові? І консул має рацію, кажучи:

— Товариші, коли хочете познайомитись з Туреччиною чи хоча б із Стамбулом, приїжджайте сюди не на кілька годин, а приїжджайте до Стамбулу не менш як на тиждень і до Туреччини принаймні на півтора місяці. Молода, визволена од національного й февдально-релігійного гніту держава швидко росте, розвивається і має величезні досягнення. Тут є на що подивитись.

Він з надзвичайним задоволенням згадував українську делегацію вчених та письменників, що минулого року відвідали Туреччину. Співробітники консульства з величезною цікавістю розпитували про своїх знайомих і з особливою симпатією згадували Льоню Первомайського.

З головою, набитою цифрами, фактами, пропозиціями і порадами, о другій годині ночі ми вертали на пароплав. Знов авто, недороге, зручне і швидке несло нас спорожнілими вулицями міста на Галату повз пристань і зупинилось біля берега бухти. По довгих розшуках з якогось темного закутку з'явилося четверо перевізників і після шаленого торгу, злупивши з нас втричі, повезли своїми душогубними яліками на пароплав. Тиха, прозора місячна ніч повисла над Босфором. Лише хлюпання весла нашого весляра порушують тишу. Стамбул завмер у далині. Лише кілька годин ми пробули в колишній султанській столиці.

Кілька годин сну і ми зможемо ще ранком протягом двох годин оглядати вулиці цього міста і розім'яти ноги перед далекою подорожжю. Ми ж не певні того, чи зійдемо ще на беріг протягом десяти тисяч миль до Владивостоку.

Лише розвиднилось, як хлопці знов рушили до міста. Екіпаж дістав невеликий аванс турецькими лірами в рахунок зарплати. Все до піястра було залишено в Стамбулі. Дешевизна там справді надзвичайна. Це пояснюється тим, що за угодою, нав'язаною туркам англо-французами, тут не існує митних податків. Зі всіх країн світу сюди завозиться всякий крам без мита. Це надзвичайно вигідно всім, та не Туреччині. За таких умов індустрія, що її тут майже немає, розвинути не може, не витримуючи могутньої конкуренції рільного ринку. Але таке становище в Туреччині триватиме недовго. Цього року закінчується термін кабальної угоди і турки не затають своїх намірів відносно того, що цього ж року вони покінчать з вільним ринком, розпочавши свою митну політику в інтересах розвитку власної індустрії.

Наші моряки, правда, не дуже цікавились становищем турецької індустрії та умовами завозу сюди чужоземного краму. Вони поспішали зазирнути до кожної крамниці на Галаті, купити бритву, білизну, хустинку, краватку, кепку, все, що дозволяв невеличкий аванс і радянська митниця. Характерно, що рідко натрапляли на крамницю, де не можна було б порозумітись руською мовою. А там, де не можна було руською, допомагав міжнародний торговий жаргон, що про нього я вже згадував. О десятій годині, навантажені невеличкими пакунками, почали вертати на «Літке». Тут ждала новина, що здійсмаємося не раніше, як годин через три, бо ще не закупили харчів. Новина була і приємна і неприємна. Приємна тому, що можна було ще поїхати до міста, а неприємна через те, що вона з'явилась наче попутний вітрець для вітрильника підчас штилю, коли моряки думали постояти на місці й відпочити, а ми в даному разі уже були без грошей, спішно витративши їх з самого ранку.

Лише близько чотирьох годин лебедка потягла якорні ланцюги на бак і брудна білувата пляма в воді розплилась під нашим форштєвном. Ми на-

решті знялися з якоря. На капітанському мості стояв лоцман, англоподібний турок, і вів «Літке» в море. Сонце схилялось над містом, мальовниче розфарбовуючи промінням європейські велетні Перу, численні мінарети славнозвісної Айя-Софії. З біноклями в руках ми милувалися містом грецьких царів та могутніх султанів Туреччини, що тепер стало містом шарлатанів, авантюристів та аферистів усіх національностей.

«Літке» поволі розрізав води Босфору, наближаючись до Мармурового моря, залишаючи ззаду Царгород.

Другого дня ми були в новому морі. Того ж дня почалась моя морська кар'єра. На «Літке» я був записаний машинним учнем, аж тут змінив свою професію на палубного матроса. Мене оддано в науку до матроса Миті Залкіна, підвахтенного Юрка Івановича. Наша вахта з 8 до 12 ранку і з 8 до 12 вечора.

Першого ж дня з 7 до 12 скріб смолу на капітанському мості і потім мив його за допомогою шланга, голяка, швабри, каустику та піску.

На перший раз воно видається не так то й легко. Зігнувшись удвоє, зі всієї сили шкребеш залізною шкрябкою по паралельних пасмах помоченої смоли. Сонце припікає і смола вже починає розтоплюватись, треба швидче з нею кінчати, бо потім вона розпливається по всій палубі й буде липнути до ніг, розноситись по каютах і кубриках.

Цього ж дня я знайомився з лагом та склянками.

Лаг — досить простий струмент, що ним визначають довжину пройденного шляху, має величезне значення в навігації. Крім контролю довжини пройденного шляху, за допомогою лагу визначають положення судна; віддалення од маяка, берега, що проходять повз них. Щогодини, а іноді й частіш, вахтенний заносить до судового журналу цифри лага. В два прийоми ви вивчаєте лаг і безпомилково читаєте його циферблат.

Набагато важче з такою простою річчю, як склянки.

Корабельним дзвоном користуються для склянок та тривоги. Здається, надзвичайно просто підійти до дзвона, взяти в руку шкертик і вибити: бам, бам—бам, бам. Але учні, звичайно, замість склянок б'ють, як дзвонарі в костьолі, скликаючи на месу або вибивають пожежну тривогу. Перше викликає лише сміх та жарти моряків на адресу дзвонаря, а друге загальну метушню, — шукають сокири, шланги, і зрештою радять дзвонареві піти до кока на камбуз і навчитись раніш на казані, ніж зразу братися до дзвона.

Днів через два у Середиземному морі зі мною трапилося перше й друге. Лише через тиждень після цього мені було дозволено знов вибити склянки.

Почалось літо. «Літке» вибіг йому назустріч у Середиземне море. Сонце нагрівало термометр до 28°, розтоплювало смолу, поскидало з людей одяг, залишивши їх лише в трусах, понатягло тенти на мості, спардеку та юті, щоб ми могли там заховатись од його гарячих поцілунків і примусило нас цінувати холодну воду, як нектар богів старої Елади, що ми її залишили за собою.

Ми наближалися до Порт-Саїда, воріт Червоного моря, цього знаменитого пекла на межі Африки та Азії. Блакитні середземноморські хвилі, розпалені сонцем, ластились біля бортів судна, призначеного розрізувати крижані шари Північного моря, і жартівливо обіцяли нас не гойдати.

Ліворуч залишались якісь великі острови й невідомі нам маяки, а перед нами ось-ось мусить з'явитися Порт-Саїд. Ми чекали, і чекали на найгірше: спеку, полідаїв, вугільний пил, що його привезуть вантажники, і заборону зійти на беріг.

(Далі буде)

ДМ. БАТУРОВ

ПРОБЛЕМА КАДРІВ В УКРАЇНСЬКІЙ КІНЕМАТОГРАФІІ І МОЛОДЬ

Українська кінематографія, як і радянська кінематографія взагалі—мистецтво надто молоде. Ширше українська кінематографія почала розвиватися як промислова і художня творча галузь лише за радянської влади. Вона зовсім не одержала в спадщину якихось капіталів—ні мертвих, ні живих, як деякі наші господарчі і соціально-культурні організації. Томуто українській кінематографії, як молодій і новій галузі нашого мистецтва й господарства, доводиться самій власними силами й засобами створювати свій основний капітал—фабрики, заводи, лябораторії, кіно-театри й таке інш., а також створювати і власний живий капітал—кваліфіковані кадри творчої робочої сили.

Цей процес, треба сказати, надто складний і трудний. Він в значній мірі гальмується як браком культури, частково кіно-культури, з одного боку, так і браком матеріяльних засобів, з другого. Але ж цю проблему треба так чи інакше розв'язати позитивно, бо це кардинальне питання має величезне значіння для молодії, ще не досить зміцнілої, української радянської кінематографії—цієї справді найважливішої для нашого культурного й соціялістичного будівництва галузі. Отже, не буде перебільшенням, якщо ми скажемо, що проблема кадрів—це найважливіша проблема української кінематографії за сучасного її розвитку; і від того, чи правильно розв'яжемо це питання, залежить подальший прогресивний розвиток українського кіно-мистецтва, як важливішого з усіх видів сучасного мистецтва.

Проблема кадрів, тобто проблема кваліфікованої робітної сили, набула за сучасного розвитку найпершої важливості значіння для всіх галузей нашого господарчого, культурного і взагалі соціялістичного будівництва, але для молодого радянського кіно-мистецтва проблема ця набуває особливої гостроти,—значіння, так би мовити, «конституційного» порядку. Щодо робітної сили, особливо кваліфікованої художньої, українська кінематографія перебуває в надто тяжкій стані. Постійна криза українського кіно-мистецтва в величезній частині своїй безпосередньо пов'язана з браком кваліфікованих кадрів кіно-робітників у надто ще молодому українському кіно-виробництві. Кваліфікованих, свідомих своєї справи, культурних робітників мало, в той час як кіно-справа на Україні розгортається порівнюючи швидко і наявні кадри далеко не можуть задовольнити сучасних по-

треб української кінематографії, що невинно розвивається. Відділя—відсутність відповідних робітників у значній мірі гальмує розвиток українського кіна. Постійний сценарний голод, що набув хронічного характеру, брак висококваліфікованих сценаристів, режисерів, артистів і інших кіноробітників основної художньо-творчої групи—яскравий цьому приклад.

Становище з кадрами української кінематографії погіршується ще й незадовільним співвідношенням у самому складі наявних кадрів. Якщо загальний стан у галузі кіно-кадрів набув загрозливого характеру, то стан з партійно-комсомольським прошаруванням в складі кадрів кіно-робітників значно гірший. Надто незадовільний також і національний склад українського кіна. Відсоток українців, як і робітників, що більш чи менш тісно поєднані з процесом будівництва української радянської культури, надто низький і ще недостатній.

Але неприпустимо малий, повторюємо, відсоток партійців і, особливо, комсомольців.

Підтвердження цієї думки найдемо в такій таблиці:

Кадри в українській кінематографії

Спеціальність	Кількість	Українців	Росіян	Євреїв	Інших	Членів КП(б)У	Членів ЛКСМУ	Позапартійних
Режисерів	25	9	4	12	—	7	1	17
Помрежисерів та асистентів . .	18	9	4	5	—	4	1	13
Художників та асистентів художників	6	—	3	2	1	—	—	6
Операторів	20	10	4	3	3	2	2	16
Артистів (тільки по Одеській ф-ці)	19	12	4	1	2	—	1	18
Художників мультиплікаторів (тільки по київській ф-ці) .	5	—	5	—	—	1	—	4
Фотографів (теж по Київській ф-ці)	3	3	—	—	—	1	—	2
Монтажерів (по Київській ф-ці)	2	2	—	—	—	—	2	—
Редакторат ВУФКУ	14	19	1	1	—	2	1	11
Разом	112	57	25	24	6	17	8	87

Наведені дані характеризують недостатній відсоток українців (50,8%) в загальному складі художніх кадрів української кінематографії, поперше; надто невеликий прошарок партійців (15%), подруге; і ще менший прошарок кадрів комсомольців (7%), потретє. В загальному ж партійно-комсомольський прошарок у складі кадрів українського кіна складає 22%. Якщо взяти окремі групи робітників в українському кіно-виробництві, то становище тут також далеко не блискуче. В складі режисерів—українців 36%, партійців ще менше—лише 28%. Невеликий відсоток партійців і комсомольців також у складі помрежисерів і асистентів (22%), а також і в складі операторів—лише 20%. І зовсім відсутні в складі художників як українці, так партійці й комсомольці.

Крім вищезазначеного, звертає на себе увагу величезна і безперервна текучість і постійне відсівання робітників української кінематографії. Вису-

нуте положення ми спробуємо потвердити належними конкретними фактами. Так, наприклад, за період 1922—28 р. р., тобто за час розвитку українського кіно-виробництва вироблено було 105 кінофільмів, з них 19 культурфільмів і короткометражних агітфільмів. Художніх кіно-фільмів за вказаний період українське кіно-виробництво випустило 86. Працювало, виробляючи ці фільми:

Групи кіноробітників	Кількість	Пересічна кількість картин на одного робітника	Кількість постійних робітників, що прац. тепер
1. Сценаристів	73	1,1	36
2. Режисерів	35	2,4	15
3. Операторів	23	3,7	15
4. Художників	17	5,0	7
5. Акторів (у головн. ролях) .	107	0,8	—

Наведені дані безперечно свідчать про значне відсівання, за вказаний період, художніх кадрів української кінематографії, а це красномовно свідчить про величезну кількість випадкового, наносного, переходного елемента, що перебував за цей період в українському кіно-виробництві. В окремих категоріях робітників відсоток відсівання такий: у групі сценаристів він складає понад 50%, в режисерській групі—60%, в групі операторів—35%. Треба відзначити також і те, що з загального складу, наприклад, сценаристів (73 чол.), українців лише 12 чол., або 16%—зовсім ненормальне явище. В складі режисерів (35 чол.) українців лише 7 чол., або 20%, що дали 22% художньої продукції до загальної продукції ВУФКУ за вказаний період (1922—28 р. р.); з 23 операторів—українців також 7 чол. або 30%; серед художників за цей час українців було всього 2 чол. чи—11%.

Не краще, ніж з художніми кадрами, стоїть справа і з технічними й організатор.-адміністративними кадрами. На потвердження наведемо відповідні дані по Київській кіно-фабриці:

Групи робітників	Кількість	Українців	Росіян	Бєреїв	Членів КП(б)У	Членів АКСМУ	Позапартиїних
1. Освітлювачі	9	3	5	1	4	—	5
2. Адміністратори групи	5	3	1	1	3	—	2
3. Адміністратори кіно-фабр.	5	4	1	—	1	—	4
	19	10	7	2	8	—	9

Наведені цифри досить рельєфно промовляють сами за себе без будь-яких коментарів. До того ж 50% кіно-робітників цієї категорії, вважаючи на брак достатньої кваліфікації, потребують своєї заміни іншими, придатнішими і кваліфікованішими робітниками.

Продукцію українського кіно-виробництва з погляду художньо-ідеологічної цінності і формально-стилістичної вартости, а також соціально-

ідеологічного настановлення кадрів, як і їхньої продукції, ілюструють такі дані:

Групи	Кількість	Худ. й соц.-ідеологічна оцінка			Невиявлено	Випадкове в українській кінематографії	Зв'яз. з укр. культурою	
		Вища	Середня	Незадовільна			Зв'язані	Не зв'язані
1. Режисерів	32	3	12	9	3	6	8	24
2. Художників	16	2	3	3	—	8	2	14
3. Операторів	22	3	9	10	—	—	5	17
4. Артистів	107	4	27	5	71	—	—	—
Разом	177	12	51	27	74	14	15	55

Ці дані свідчать про буквально загрозливий стан з основними художніми кадрами в українській кінематографії.

З наведеної таблиці ми бачимо, що з 32 режисерів, як тих, що є тепер в українському кіно-виробництві, так і тих, що залишили його, робітників вищої кваліфікації й якості мінімальна кількість, — всього три чол., в масі режисерів домінує середняк (майже 60%), до 30% незадовільного елемента з боку їхньої художньої якості і кваліфікації, або звичайні рядові ремесники від мистецтва, або бездарні, або некультурні. І нарешті, 25% випадкового елемента для українського кіна, чи то взагалі для кожного кіна, а іноді й авантюристів.

Ще гірше щодо зв'язку з українською культурою. 75% з наведеної кількості режисерів абсолютно не зв'язані з українською культурою, а іноді навіть чужі й ворожі цій культурі елементи. Справа з художниками стоїть не краще. Поряд з двома висококваліфікованими й талановитими художниками, трьома середніми, є ще три чоловіки (до 20%) незадовільної кваліфікації, слабих, і 8 (50%), художників випадкових для кіна. 77% художників не зв'язані з українською культурою.

Щодо операторів, то 13% із них вищої кваліфікації, 40% середньої і до 47%, або майже половина, незадовільної, низької кваліфікації. Так, як і в інших групах української кінематографії, серед операторів найнезначніший прошарок (до 33%) зв'язаний з українською культурою. Якщо поглянемо на акторів українського кіна, то побачимо, що лише 4 з них мають високу кваліфікацію. Остання маса артистів середньої якості. До 70% загального складу артистів, що знімалися в кінокартинах ВУФКУ за період 1922—28 р. р., не виявили себе. Таке становище з кадрами української кінематографії — цієї важливої ділянки нашого радянського мистецтва й української культури, — охарактеризоване нами, склалось тому, що процес поповнення і втягнення кадрів в українське кіно відбувався аж до недавнього часу безсистемно, випадково, неорганізовано. Про будь-який, навіть елементарний плян підбору і втягнення в процес українського кіно-виробництва робітників і мови не було. Якщо на сьогодні в галузі підбору кадрів до українського кіна ВУФКУ намагається стати на шлях деякої пля-

новости і ввести цей складний і серйозний процес в більш чи менш організовані рядки і правильне річище, за що, природно, ВУФКУ треба вітати і ці починання підтримувати, то ще не так давно для роботи в українській кінематографії запрошувалося часто зовсім випадкових людей, які іноді не мали абсолютно ніякого відношення як до радянського так і взагалі до кожного кіно-мистецтва.

Як системи підбору і втягнення кадрів робітників в українське кіно-виробництво взагалі, так, зокрема, і системи втягнення молодняка в кіно-виробництво також зовсім не було.

Це призвело до найсумніших наслідків зі зміною в українській кінематографії. Але ж за такої системи поповнення і втягнення в процес українського кіно-виробництва художніх кадрів інакше, звичайно, і бути не могло. Так само, як нема належного вивчення ринку праці кіно-робітників, а також обліку і вивчення відповідних художніх, театральних і літературних сил України, так само відсутній будь-який облік і вивчення молодняка, що намагається пройти до кіна і що його можна притягти і використати в українській кінематографії. А ми знаємо, що і те й інше джерело—це надто важливі солідні резервуари кадрів для українського кіна.

На сьогодні більшу частину художніх і технічних кадрів робітників до українського кіно-виробництва дає Україна (до 70%) далі йде РСФРР—Москва—Ленінград (26-27%) і останні (3-4%) закордон. Характерно, що навіть із тих кадрів, що дає Україна, відсоток українців і зв'язаних з українським культурним процесом, недостатній.

За останні роки кількість кіно-робітників, що їх запрошується з-за кордону, зменшилась, а ринок праці художніх, висококваліфікованих кіно-робітників РСФРР в основному вже вичерпаний. Два роки тому відсоток кіно-спеціалістів в українськiм кіно-виробництві, запрошених з-за кордону, був вищий, ніж тепер (до 10%); запрошувалося головню технічні кваліфіковані сили, хоч, правда, запрошувалося небагато й художніх сил.

Отже, зростання української кінематографії щодо кадрів, увесь час було стихійне, безсистемне, не плянове. Ні системи й планового втягнення сил, ні вивчення ринку, ні перевірки й обліку сил, ні будь-скільки раціонального способу вирощення нових свіжих сил—не було. Оскільки раціональної і пляномірної системи втягнення кіно-робітників не було, то й методи виявляти їх непридатність також не було. Відділя—величезна кількість випадкового, перехідного, іноді рвачівського елементу, що перебував в українській кінематографії за час її розвитку й існування.

Проблема кадрів в радянській, а разом і в українській кінематографії набуває виключного значіння. Постанова ЦК ВКП(б) про кадри в кінематографії справедливо відзначає подвійну важливість і актуальність для долі і подальшого прогресивного розвитку нашої надто ще молоді радянської кінематографії, питання. Від правильного і задовільного розв'язання цього питання залежить низка інших надзвичайно серйозних проблем радянського кіно-мистецтва (послаблення й поступова ліквідація сценарної кризи, створення нового, відповідного до нашої доби, «її жанру», худож-

нього фільму, форми і стилю, створення належного культурного сільського й дитячого фільму і т. інш.).

Правда, на шляху організації і створення нових, особливо молодих кадрів у кінематографії стоїть низка перепон суто-об'єктивного порядку. До них, перш за все, слід віднести відсутність твердих теоретичних основ (бази) у кіно-мистецтві, як у мистецтві наймолодшій, а відділя й відсутність кваліфікованих теоретиків кіно-мистецтва, не досить задовільну постановку кіно-навчання, незначну в українському кіні кількість видатних кіно-робітників, висококваліфікованих майстрів кіно-мистецтва, круг яких можна було б створити осередки підвищення кваліфікації і групувати в виробничо-учбовому розумінні наш кіно-молодняк.

Важливішим резервуаром поповнювати кадри української кінематографії повинна бути наша молодь,—в першу чергу, робітнича. Старі кадри кінематографії, і так недостатні і нечисленні,—майже вичерпані. Для того, щоб прогресивно йти вперед, українська кінематографія повинна швидким темпом створювати нові кадри своїх кваліфікованих кіноробітників (режисерів, операторів, сценаристів, художників, артистів і інш.).

Сміливіше й рішучіше втягнення і висування нових молодих сил, створення максимуму сприятливих обставин для роботи, підвищення кваліфікації, шукання нових форм і стилю в кіно-мистецтві, і взагалі для «дерзаних» і експериментування цих свіжих сил—от шлях для розв'язання проблеми кадрів в українській кінематографії.

Проблемі кадрів у кінематографії й питанню втягнення в кіно-виробництво робітника присвячена низка авторитетних рішень нашої партії, комсомолу і профсоюзу. ЦК ЛКСМУ, наприклад, у своїй постанові з цього питання декларує таке: «відсутність достатніх кадрів керівників кіно-виробництва спричинилась до того, що українське кіно-виробництво кволо розгортало свою роботу щодо втягнення молоді, а якщо молодь і йшла на кіно-фабрики, то вона дуже часто не мала відповідних обставин для роботи і підвищення своєї кваліфікації. ЦК вважає за необхідне, щоб ВУФКУ взяло рішучіший курс на втягнення молоді в виробництво, організовуючи для цього окремі юнацькі кіно-групи на виробництві для виготовлення юнацьких фільмів. Разом з тим вважати за необхідне поповняти такі групи, головню, пролетарською молоддю, що закінчила художні учбові заклади, а також робітничою молоддю, що має досвід художньої роботи і виявила свої художні здібності в самодіяльних гуртках мистецтва».

На сьогодні починає розгортатися робота на новому гіганті українського кіно-виробництва—Київській кіно-фабриці. Питання про людські кадри «людське устаткування», для цієї фабрики—питання величезної важливості. І тут величезну ролю повинен відіграти молодняк, якому потрібно створити відповідні обставини й товариське оточення в його роботі.

В справі втягнення і підготовки нових молодих кадрів кіно-робітників величезну ролю може і повинен відіграти інститут асистентури, відкіля можуть і повинні прийти свіжі сили кваліфікованих художніх кіно-робітників—режисери, оператори, художники й інш. Ясна річ, що цей інститут

асистентури потрібно належним чином реорганізувати й поширити, бо підготовляти й виховувати радянського кваліфікованого режисера чи артиста потрібно не в «студіях», а в спеціальних майстернях значних і досвідчених майстрів кіно-мистецтва безпосередньо на самому виробництві, тобто на кіно-фабриках у самому процесі роботи.

Наша молодь, особливо комсомольська, повинна влити «живучої води» в українське кіно-мистецтво, їй треба дати можливість виявити свої творчі здібності. При чому, особливо широко треба використати молодняк в роботі і в виробництві кіно-фільмів з тематики революційної сучасности, давши йому можливість здорового, творчого експериментування.

Проблема розвитку української кінематографії є важливіша частина розвитку загального культурного процесу УСРР. Проблема кадрів у цьому освітленні, тобто якими, чікими руками українська кінематографія надалі будуватиметься, набуває великого значіння. За основу тут мусить бути те незаперечне положення, що українську кінематографію повинні перш за все будувати люди, зв'язані з українською культурою і з загальним культурним процесом УСРР.

Підбираючи нові молоді кадри (особливо художні) і виховуючи їх, потрібно в належній мірі забезпечити класовий, національний, а також і партійно-комсомольський підхід у цій серйозній і важливій справі, тобто в справі підбору кіно-молодняка на основі загальної політики нашої партії в цім питанні. Тільки таким шляхом можна й потрібно розглядати таку важливу і серйозну проблему кадрів в українській кінематографії, а також вижити й остаточно ліквідувати кризу, що набула хронічного характеру в цій галузі.

ГР. МАЙФЕТ

З УВАГ ДО ТЕОРІЇ РОМАНУ*)

«Романоманією» умовно узвав С. Пилипенко швидкий і гойний розвиток українського поживтневого роману. Спиняючись на цьому явищі докладніше, не можна не пристати до висловлюваної вже думки, що по суті до цього періоду українська література роману не мала. Приклади з дореволюційного періоду, що здавалося б, суперечать цьому твердженню, швидко гублять свою суперечність при докладнішій, ґрунтовнішій аналізі: головна ж бо їх риса—спорадичність появи, спорадичність, що з'ясовується тогочасними умовами розвитку літературного руху. Зараз, коли цей рух набув воістину масового розміру, коли лави літературних діячів поповнюються новими й новими силами, лише за таких умов створюється ґрунт для роману, яко літературної форми, що набуває певної стабільности. Щоправда, швидкий темп розвитку роману, швидкий перехід через відповідні етапи спричиняється до того, що частина фактичного літературного матеріалу не вільна від експериментальности. Уважаючи на це, здається доцільним запропонувати читачеві звідомлення про відповідні теоретичні здобутки чужоземної, зокрема, англійської думки, що має до своїх послуг широке поле відповідних handbooks підручників, які, не претендуючи на науковість, підсумовують певну лінію стандарту, ворущають пам'ять корифеїв даної літературної форми, користаючи з їх творів, яко тла, і можуть бути цікавими бодай у певнім інформаційнім пляні.

Інформацію утруднює з одного боку ідеологічна дистанція, далечінь мислення, що примушує з великою обережністю ставитися до порад англійського теоретика, а з другого—брак відповідного ілюстративного матеріалу в українській літературі; в останньому пункті доведеться, звичайно, користати з найвідоміших ілюстрацій всесвітнього письменства; іноді ж, якщо приклад автора досить спеціальний, висновки вузькі й не можуть бути прикладені ні на українському, ні на широкому всесвітньому матеріалі—доведеться такі абзаци обличати.

Книга Латропа містить такі сім розділів: 1) Роман у сучасному житті, 2) Джерела зацікавлення, 3) Фабула (fable), 4) Персонаж, 5) Трагедія і комедія, 6) Тло, 7) Точка зору.

Зупинімося стисло на кожному з цих розділів.

Перший із них присвячено констатації тої поширености, що її посідає роман у сучаснім житті. Рік за роком, протягом останнього сорокаріччя, маса романів та оповідань, видрукуваних на англійських островах, починає

*) Латрон. Мистецтво романіста. 1921. Лондон. Ст. 290.

переважати будь-яку іншу галузь друку. 1913 року, останнього перед імперіалістичною війною, на 8600 книжок, видрукованих в Англії, припадає 1200 примірників прозової белетристики; отже, сьома частина усієї кількості. 1912 року ця пропорція хиталася від $\frac{1}{6}$ до $\frac{1}{5}$. Випередивши кількістю релігійні та теологічні книжки, романи іноді дають перед науковій літературі, часом—історії, а останніми роками—соціологічним працям. Так чи так, перевага романів—справа нещодавнього часу. Співвідношення це значно змінюється, коли звернутися до семидесятих років минулого сторіччя. Так, від 1870 до 1875 року кількість книг, друкованих в Англії, дорівнювала 3400—4500. Із цієї кількості лише 200 були романи (1870), а 350 (тобто майже удвічі більше) релігія й теологія. За п'ять років картина змінюється: 500 припадає на романи, 480 на релігію, і з того часу перевага белетристики невинно росте.

Однак, це було не завжди. Аналіза книжок, що надруковані в Англії до 1850 р., виявила б, що майже поспіль характер книжок—релігійний, бо й історія, і поетика—все трактоване з погляду релігійної доктрини, законів церкви та христової моралі. Для доказу Латроп згадує випадок із життя Гарвардського університету на початку XVIII сторіччя, коли з перевірки виявився виключно релігійний характер університетської книгозбірні.

Для контрасту Латроп пропонує звернутися до будь-якої американської міської книгозбірні, де романів читають $\frac{2}{3}$, а може й $\frac{3}{4}$ загального попиту. Бібліотекар з одного боку мусить бути вдоволений, бо книжка циркулює інтенсивно, але ця ж інтенсивність ховає в собі відсутність смаку, зацікавлення неглибокою, несерйозною, модною літературою. Проте, заходи з боку бібліотекаря тут можуть бути й марні, бо, якщо в його книгозбірні попит на белетристику складає 60% загального попиту, то вже вважають, що читацький смак силовано.

Порівнюючи кількісний бік виходу роману перед 1820 роком (щось із двадцять на рік) з сучасною картиною, Латроп звертається до історії й констатує значний крок наперед поміж 1820 і 1830 роками. До цього виходив один роман на два тижні, а 1830 року видано 101 роман, тобто два на тиждень. Причину цього він убачає в успіхові романів В. Скотта. Попередники останнього, Сервантес, Ле Саж, Фільдінг та Річардсон творили великі книги, що охоплювали ціле життя, безмірну широчінь досвіду. Скотт скоротив роман, дав приклад творення книгозбірні з доробку одного письменника, зробив писання романів—«бізнесом», а спритні й працьовиті послідовники ствердили цей приклад (Троллоп, Золя, Діккенс і Бальзак). Приклад був остільки сильний, що два покоління по цьому перебувають під цим впливом: майже кожна письменна людина писала історичний роман—не лише такі професіонали, як Бульвер, Теккерей, Еліот, але й критики (Локгауз) та релігійні поети (Кінгслей). Цьому впливу кориться й Теннісон у своїх «Королівських іділіях», спокушений прикладом історичної белетристики, заснованої на «документах». Навіть історики, як Маколей, Карлейль, Тьєррі та Мішле, намагаються писати свої праці так «образно», як Скотт писав романи. Навіть там, де історія або відходить на задній

плян, чи й зовсім зникає геть, автори (Золя, Бальзак) імітують приклад Скотта щодо широчини змалювання, висвітлення соціальних контрастів, зображення різноманітно зафарбленого тла,—все це вже слугує змалюванню не історії, а власної доби життя письменників. Протягом дальших 50 років розвиток роману зростає повільно й невпинно, аж поки 1875 року відбувається новий крок уперед, зауважений вище, що зрівнює белетристику в тиражі з релігією.

Імперіялістична війна трохи зменшує вихід белетристики; так, 1914 року виходить 1014 романів, а 1918—775. Отже і ця цифра робить роман кількісно домінантним.

Спинаючися на причинах відзначеного успіху роману (1875 року), Латроп убачає їх загалом у розвитку індустрії, а разом і здешевленні процесу механізованого виробництва, у поширенні початкового, елементарного виховання, збільшенні дозвілля представників середньої класи, дрібних крамарів, у «зменшенні їх серйозности». Принаймні частково роман створено, щоб задовольняти попит на дешеву розвагу, що не вимагає великої активності тіла, ані енергії розуму, ані найменшого зусилля уяви. Романи очевидно легші за крокет чи бридж. Вони легші й за поезію, бо читач роману не повинен створювати світ, чимсь одмінний від справжнього. Єдина річ легша за роман (приступніша, бо поверховіша?)—кіно. Отже, прогрес індустрії здешевив усе, до книги включно. Багато людей можуть купувати романи; ті ж, що не мають такої змоги, використовують книгозбірні. До того ж кожен тепер уміє читати й писати, отже «читацька публіка» створена. Ця публіка не відзначається великим вихованням, вона ж не звикла віддавати постійну увагу серйозним ідеям, вона не обізнана з продукцією високої літературної якості; ця публіка ретельно зацікавлена в практичних справах, матеріальному комфорті, і в наслідок—поверхова. Матеріал для її читання мусить пасувати її попитові. І якщо Адисон, двіста років тому, пишався, що він переніс філософію з кабінетів та книгозбірень до чайного столу та кав'ярні, то він міг би додати, що саме філософію кав'ярень він і переніс до належного їй місця, бо філософія «тяжкодумів» так і лишилася заняттям самотніх учених, вона й дотепер перебуває в кабінетах і книгозбірнях. Два покоління пізніше Джонсон відзначив існування середньої класи вчених, що читають «для розваги», як порівняно новий факт англійського життя. Ці «середні вчені», «широкі читачі» і складають той контингент, що апелює до автора через видавця, і їх попит дає змогу жити незначній кількості письменників. До XVIII ст. цього не було: поет животів з індивідуальних меценатських дарунків, якщо звичайно сам не був заможний. Звичайно, винятки, як, прим., Дефо *), що жив із літератури—були; але лише з XVIII сторіччя зауважене явище стає правилом. Проте, повертаючися знову ж до читацької маси, Латроп зауважує, що сучасний читач незрівняно поверховіший за читача сто чи навіть п'ятдесят років тому; той читач, на його думку, все ж керувався певними ідеями, бодай теологічного ґатунку; а сучасний (бездійний?)—читає виключно для розваги, і якщо

*) Відомий широкий публіці чи не виключно як автор славетного «Робінзона».

книга не відповідає цьому попиту, то є сила інших розваг, що можуть посісти її місце. Нарешті, значну кількість читачів складають юнаки: вони—зауважує Латроп—хоч і не діти, та проте ще недозрілі розумом і досвідом. Це також стверджує подану характеристику читача, що, будучи в масі 16-тирічного віку, не може не читати для розваги.

Схарактеризувавши «базарні романи», що складають більшу частину белетристичної продукції, Латроп вважає, що вони—матеріал для соціолога, та не літературознавця, і переходить до роману, як вибраної літературної форми, що її широко використали майстри Росії, Англії, Франції.

Без Скотта, Діккенса, Бальзака, Гюго, Достоевського, Толстого обличчя європейського роману XIX сторіччя було б цілком відмінне. Зосереджуючися саме на такому романі, Латроп переходить до з'ясування сутолітературних його якостей і констатує, що популярністю своєю роман чи не найбільше зобов'язаний своїй гнучкості,—тому фактові, що його тло надто широке: крок, і він легко переходить у драму, історію; проте, він не губить своїх власних ознак, як певної норми, і твердо тримається центральної тенденції.

З сучасних літературних форм роман близько стоїть до драми; і роман, і драма мають за матеріал події, оперують із індивідуумами, і дають картину соціального життя. Розповідь у них розвивається шляхом взаємного впливу дієвих осіб, діалогу; чи не в цьому причина того, що роман так легко обертається на драму, і навпаки. Щоправда, сучасні романи більше нагадують п'єси, аніж старі романи: вони бо оперують з чіткішими взаєминами дії, з меншою кількістю дієвих осіб і не припускають відступів та епізодів. Та однак цією—на перший погляд—значною близькістю не слід захоплюватися: надто одмінні все ж обидві форми; кожній із них властиві риси, що становлять обличчя кожної з них, бо майже завжди драматизований роман перетворюється на хибну п'єсу, хибну насамперед щодо пропорцій, властивих оригіналові. Латроп на конкретному матеріалі (Діккенсове «*Tale of two cities*» драматизоване як «*The only way*») доводить, що при такій драматизації губиться насамперед повільність часового розгортання, властива романові: справді, читаючи останній, відчуваєш уявою дистанцію в часі, що відокремлює пролог від твору,—ця ж риса цілковито зникає на кону: п'єса то тягнеться, то стрибає від сцени до сцени без видимого зв'язку—твердого розвитку, містифікуючи глядача, якщо останній не читав самого роману. На другому прикладі («*Vanity fair*») Теккерея, драматизована як «*Beskie Sharp*» так само губиться епічна повільність розвитку, а що найголовніше—психологізм і інтимність фінальної сцени. Романи Скотта, так само, як і Діккенса, свого часу перероблено для кону, деякі навіть вдало («*Oliver Twist*») проте ці переробки забуті, а романи читаються: чи чув хто про п'єсу Kob. Roy?

Навіть при умові значної драматичності роману, останньому бракує тої гостроти дії, що її потребує сцена. Отже, в цілому, типовий характеристичний роман обіймає ширше поле, аніж п'єса. Йому властиві: повільність руху, повнота деталей та з'ясування, психологічні тонкощі, делікатність

ефекту і та помірність у розташуванні напруження, що загалом навряд чи нормальні на кону.

Із старіших типів літератури роман чи не найбільше наближається до епосу. Епос розповідає історію про широкі дієві взаємини, з юрбою персонажів на просторому тлі. Це панорама цілого суспільства, і хоч вона має головного героя і центральний сюжет, вона мирить із бічними епізодами і не завжди сягає єдиного чи центрального клімаксу. В цьому розумінні і роман епічний, з його історією про одного героя, з широким і розмаїтим тлом, а часом і кількома клімаксами. Проте, роман посідає власне поле діяльності. Насамперед він писаний прозою, а не віршами; тим то він менш екзальтований і інтенсивний, ніж епос: він бо оперує із звичайними людьми, та не «героями», він до певної міри мирить із гумором, тобто зниженням урочистого тону—в інцидентах, персонажах, стилі. Звичайно, середньому англійському читачеві, що звик до прозаїчних переробок Іліади та Беовульфа, не легко відчуту цю різницю поміж тоном і стилем віршу й прози в епосі, але ж можна напевне сказати, що в прозаїчній переробці епос губить істотну частину свого підвищеного й трагічного тону, дегенеруючи до відносної «звичайності» прози. Поза тим, роман щільніше підходить до реального життя, аніж епос, що не може відмовитися від своїх монархів та героїв і реєструвати звичайнісіньку розмову групи робітників; епос же—у великих днях минулого.

Ближче також стоїть роман до життя, ніж реалістична драма. Справа в тім, що остання мусить бути чітка щодо ефекту, постійна щодо дії й очевидна, але звичайні життєві ситуації не посідають цих якостей; лише ж останні роблять ці ситуації справді сценічними. І практики, й теоретики сценічної справи засвідчать порівняно малу кількість можливих драматичних ситуацій. В цьому аспекті доводиться серйозно прийняти заяву Бернарда Шоу, що він лише передягає наново старі ситуації. Це не здається навіть парадоксом, коли згадати відому книжку Жоржа Польті «Тридцять шість драматичних ситуацій» (фр.), де автор визнав важким віднайти зауважену кількість ситуацій, проголошену ще від Гоцці; в наслідок він ствердив цю кількість, лише подробивши деякі на частини. Шіллер, хоч і працював уперто, не знайшов навіть цієї кількості. Отже, роман менш обмежений можливостями за драму, він може бути повільнішим, інтимнішим, тоншим, іноді ж і вільнішим у точці зору. Широчінь пляну роману призводить до того, що деякі письменники проголошують, ніби вони подають сировину життя, рухливий його шар. Вони оперують і вдаються до вівісекції. В наслідок утворюється вражіння, ніби спостерігаєш грандіозну процесію людей крізь широкий світ. Така «Война и мир» Толстого, такі серії романів Золя, де репрезентовано цілі генерації французького життя, немов у гігантському кінетоскопі.

Та в багатьох романах інтерес купчиться навколо не колективу, а одної особи. Коли додати сюди зауважену широчінь пляну, то роман межуватиме скорше з біографією, а не з історією. Приклад—роман Дефо, остільки сповнений живими деталями, часом навіть тривіальними, що справляє

вражіння списаного з життя. Але навіть у такому вигляді, менш вишуканий аніж п'єса, менш ідеальний аніж поезія, роман не губить літературного обличчя, не перетворюється на літеральну ілюзію фактів, бо це було б просто нудним фокусом. Нормально ж роман не трюк, а творіння; і як таке, він живе власним світом більше, аніж реальними подіями. Коли ми, приміром, дивимось «Ліра» на сцені, то цілком сприймаємо цю штучну, умовну, специфічно побудовану реальність; навряд чи досить зусилля звичайної людини, щоб змінити ситуації п'єси; надто величні, надлюдські ті почуття, що їх втілюють персонажі. Так само й роман: хоч він і ближчий до життя, аніж п'єса, але все ж віддалений від нього; він бо виявляє життєві тенденції в чіткішій реалізації, аніж це робить життя. В цьому розумінні імажинативне побудування «філософічніше» за факт, як це твердить Аристотель: бо воно не лише базується на фундаментальних тенденціях, а ще й на прояві їх. Коли ці якості зіставити з біографією та історією, що утворюють ілюзію реальності без будь-якої імажинативної єдності, то дистанція поміж ними та романом стане ясною.

Проте й тут творча воля романіста обмежена й контрольована суворіше, аніж у всякого іншого «поета». Навіть узагальнюючи життя, навіть створюючи умовну, «другу реальність», він не може уявити собі, що життям керують якісь інші закони, як насправді. І в цьому істотна різниця поміж романом і фантастичною літературою, що загалом змальовує життя блискучим, розмаїтшим, неймовірнішим. Це ж дозволяє зіставити роман з фантастикою, що нею іноді стає уявлювана історія. Приклади—романи Скотта: хоч вони й оперують із життям та історією, але ж акцентуація життєвих законів часом призводить до того, що роман істотно відрізняється від нормального протікання явищ: «Роб Рой» містить у собі шість смертей шістьох здорових синів протягом півроку; і все це для бажаного розв'язання. Звичайно, роман, особливо сучасний, правдоподібніший за щойно згаданий твір Скотта.

Зіставивши роман (що, базуючися на нормальних життєвих законах, створює свою реальність, небагато віддалену від справжньої реальності) з іншими типами белетристики, Латроп переходить до нового, суто-формального зіставлення: роман—не новеля. Це зіставлення, містячи насамперед поняття розміру, не обмежується цим останнім—тут знову доречна попередня паралель роману й п'єси, що до неї новеля тяжить у значно більшій мірі, аніж роман.

Загальна стислість, підвищення тону, напруження дії—ось що єднає п'єсу з новелою. Отже, вмілості романіста й новеліста істотно різні, і дуже рідко письменник має успіх в обох формах.

Часом трапляється, що письменник, який використовує обидві форми і має більше успіху в новелі, переходячи до роману, не може звільнитися від певної напруженості, що, будиши природньою в новелі, негативно карбує роман. Тут же слід зауважити й ті компромісні форми, що існують поміж новелою й романом, як новелета (часом у ній цілком доречна сила романіста, який не хоче силувати себе над чужою формою—новелі), або така

скорше ембріональна форма, як «Кім» Кіплінга, що по суті являє з себе низку новель, які не перетворюються на роман, нанизані рукою досвідченого новеліста, немов виточені гемми, на спільну нитку.

Отже типовим романом слід назвати довгий, прозовий, белетристичний твір, що оперує з долею індивідумів «у дусі творчого мистецтва», керується законами нормального життя. Щоразу він може перейти ці межі і захопити територію інших форм: стати імпресіоністичним чи ідеалістичним, чи яскраво розфарбованим, повчати, чи втратити жвавість; та якщо він робить це, він відходить від нормальної тенденції роману, яко формально-літературного типу. Найважливіші ті межі—фантастика, епос, драма,—що їх він має, як імажинативне побудування. Вони й дозволяють оцінити специфіку роману.

Роман, цей епос сучасности, белетристика, де уява творить характери, але не пориває з законами звичайного життя, є утвір нового життя, що зародився у Франції, Еспанії та Німеччині в XVI та XVII сторіччі, бувши раніше віщуваний Італією, але остаточно зформувався в Англії протягом XVIII сторіччя. Роман є особливий літературний тип: це з'ясовується з невеликого історичного екскурсу. Греки дійшли майже повної завершености чи не у всіх формах прози й віршів (епічна поезія, трагедія й комедія, лірика й елегія, епіграма й ідилія, історія й мистецтво красномовства, філософія і критика). Чому ж немає грецьких новелістів? Латроп пояснює це тим, що греки загалом кохалися в чудесному, у відході від реальности. Вони зосереджувалися не на реальному, а на вигаданім світі. З другого боку, короткі реалістичні оповідання тяжкуватого гумору, на зразок французьких фабліо, надто вузькі, ідеї їх надто умовні, щоб стимулювати імажинативну роботу романіста над життям. Тут же слід згадати й умови, зауважені на початку розділу: здешевлення книжки, плюс створення широких читацьких кол. Обидві ці умови взаємодіють; нарізно жодна з них не могла б сприяти сучасному розвиткові роману. Та до цього Латроп додає ще «моральні умови». Розвиток роману сигналізує увагу до земного, «світського» життя; цей розвиток можливий лише з послабленням влади релігії: пуритани й ченці не зацікавлені в романах; дрібнішим доказом цієї ж тези стає той опір, що його зараз чинять белетристиці численні секти по закутках Америки. Отже роман—суто «мирська» форма літератури і до такого ж читача апелює.

Цікаве й те клясове тло, що підпирає існування роману. За твердженням Латропа, роман може цікавити тих, хто стоїть ні високо, ні низько на соціяльній драбині. Це ж твердження спирається і на проблему забезпечености: ті, хто живе в злиднях, цікавляться втечею від звичайного життя, кохаються в ізіюзорності, прикрашеній і яскравій. З здругого боку, королі, монархи теж не цікавились реальним життям, бо потребували або масок Бен-Джонсона (Шекспірового попередника, представника котурнів так званого «евфуїзма»), або ж монархічних п'єс Корнеля, що давав епічне увічнення предків. Роман апелює до тих, хто має дозвілля поруч із щоденною працею, обов'язки поруч із змогою задовольнити потребу розваги.

Звичайне життя не може цікавити, якщо воно одноманітне; різноманітності не може бути там, де немає свободи професій. Фіксований тип суспільства, що замикає кожного свого члена в межах вузького досвіду, не може запропонувати уяві досить волі щодо ствердження характерів. Лицарство, середньовічні релігійні інституції були недостатні, щоб створити різноманітне суспільство, а значить, і не могли сприяти появі роману. Це ж правдиво і щодо нової комедії в Атенах, що її ранг інцидентів був умовний і вузький. Сучасне суспільство, що зазнало впливу індустріалізації з його міріадами професій, що визначають і психіку, і ставлення до життя і дозволяють безліч взаємин поміж різними соціально-економічними угрупованнями, таке суспільство більш мальовниче і сповнене контрасту, аніж суспільство Гомера, Менандра чи Чосера. Патетично перелічує Латроп велику низку професій сучасного англійського суспільства. Відносно вільний і різноманітний соціальний устрій багато важить для розвитку роману, а фіксація соціального стану, касты, будь-який феодализм, одвертий чи прихований, не сприяє імажинативній діяльності, гумористичній чи трагічній, у межах нормальної реальності.

Звідси випливає ще одна риса. Мередіт колись настоював на свободі полових взаємин, свободі вибору з боку чоловіків і жінок, як на істотній умові для того раціонального, гумористичного критицизму життя, що й складає суть його белетристики. З другого боку, пригнічена індивідуальність жінок ще більше, аніж нещаслива доля чоловіків, створила трагічні романи Річардсона, Еліота, Гарді. Отже, проблема сім'ї, проблема жінки також не можуть не вплинути на розвиток роману; зміна першої функціонально впливає й на другу. Взагалі поезія не була без героїнь. І Латроп запитує, чи не можна навіть ще сперечатися про те, чиї постаті різноманітніші, багатші, шляхетніші—чоловічі чи жіночі. Обидві статті стояли поруч чи в інтересному подружжі, чи, навпаки, конфлікті—з початку світу. Найцікавіші постаті Іліади, саме через свою складність,—постаті героїв та богинь. Психологічну різницю чоловіка й жінки, моральну їх велич завжди враховували поети, яко матеріал для творчости. Поет Поп винен у твердженні, що жінки ніколи не мали характеру, але тут він лише кокетував. Жоден поетичний геній не створював людської історії, яка б виключно складалася з чоловіків: поруч Зігфріда стоїть Брунгільда, поруч Ахіла—Елена, Едипа—Антігона; де був Перикл, там була й Аспазія, де Данте—там і Беатриче, де Петрарка—там і Лаура. Звідси: якщо соціальний лад сприяє почуттю індивідуальности чоловіків, робить із звичайного життя та звичайних людей—об'єкт імажинативного інтересу, то й почуття індивідуальности жінок аналогічно створює стимул до імажинативної творчости. Іншими словами, «феміністський» рух, наочний у сучасній белетристиці, є лише один аспект ширшого соціального й економічного руху, і хоч не головна причина існування роману, але сприятливий для нього фактор.

Отже, пізня поява роману з'ясовується з того, що він є виразник умов і ідей, які не існували до нашого часу. Це—найповільніша, найгнучкіша, найрізноманітніша літературна форма; він постачає найвищу можливість

для прояву характеру, незалежного від оточення, і цим самим стверджує цінність людської індивідуальності. Він дозволяє чи не найбільше гумористично спостерігати ексцентричність життя та панораму суспільства. Цим він становить одну «з найтонічніших» (most tonis) соціальних філософій. Він уможливорює найдокладнішу і найретельнішу психологічну правду; він може бути найнауковішим із імажинативної белетристики; він—найуразливіший до соціального лиха і кривди. Отже—закінчує Латроп перший розділ своєї книги—ми можемо бути певні: чи сучасний соціальний лад міцний, чи йому роковано прийти до нових форм, романи напевно писатимуть, оскільки буде місце для соціальної епічної прози з широкою різноманітною скалою гумору, трагізму, патетики чи філософії.

**

Підсумовуючи тези Латропа, зауважимо, що він, як це вже помітив і читач, дає аналізу буржуазного роману, в основному не помилюючись. Підкреслимо лише деякі непослідовності.

Так, кажучи про умови розвитку сучасного роману, він убачає їх у поступі індустріального руху, що здешевлює книгу, і в створенні широких читачьких кол (до речі, належність останніх до дрібної буржуазії—безсумнівна). З одного боку, він немов негативно характеризує ці кола і зауважує, що матеріал їх читання цікавить хіба ще соціологів, а тому переходить до майстрів роману. З другого ж, повертаючись удруге до причин розвитку, він повторює вже сказане.

Справді, чи так уже характерні Толстой і Достоевський, як матеріал для розваги? Очевидно, є певна прірва поміж матеріалом, що його розбирає Латроп, і матеріалом читання «середніх» читачів,—прірва від нього затушована.

Далі, говорячи про «кафолічність роману», він зауважує безліч професій та порівняну вільність їх взаємин. Цю «порівняність» слід підкреслити: вона бо також ховає кастовість. Яко приклад, пригадує твердження одного географа про те, що знищенню каст в Індії сприяє залізниця, примушуючи представників різних каст їздити в одному вагоні,—факт, що його цілком заперечує хоч би матеріал Кіплінга. Отже, лібералізм Латропа, включаючи й «фемінізм», дуже хисткий.

До головніших неточностей слід застосувати й історичну довідку про брак грецького роману. Справа в тому, що історичний роман підготований довгим процесом циклізації новел (один із рудеминтів його—і «Кім» Кіплінга); приклади такої циклізації вже постачає Греція, що їй, у певній добі розвитку, був зовсім не чужий реалізм підходу до життя («Milesiae» Аристіда).

Гостріше слід підкреслити і факт «дискредитації» романів шляхом драматизації. Міць діалога, скульптурність окремих постатей дають блискучий матеріал для акторів і спокушають до таких переробок. Але ж губиться цілий ефект живої органічної єдності, губляться пейзажі, портрети—саме в їх словесному втіленні, замінюючися олеографією декорацій та гриму.

Характеристика буржуазного читача повчальна з того боку, що при-мушує, поперше,—пригадати й смаки деяких наших читацьких кол (повідь—«Тарзана»); подруге—потребу виховання робітничого читацького смаку та врахування класового досвіду читача (відповідна робота в нас лише розпо-чата—дивись статті К. Довганя «В Житті й Революції» та «Критиці»).

Згадка про зникання епічного «героя» у романі примушує пригадати, що «герой» вже давно став знаком-терміном головного носія акції і нічого героїчного в собі не має.

Нарешті, найбезпечніша індивідуалістична установка Латропа: роман бо силою типізації завжди може бути використаний у плані класової проєкції (Boa Constrictor).

Всі ці зауваження дозволяють гадати, що інформаційні матеріали Латропа можуть не лише негативно прислужитися справі творення проле-тарського українського роману.

(Далі буде)

М. А. КАЧАНЮК

ДО ТВОРЧОЇ ЕКСПАНЗІЇ НАШОЇ ДОБИ

(І. Ю. Кулик. „Чорна епопея“. ДВУ. 1929).

I.

Є твори, що дають критиці невичерпане джерело сили, щоб вияснити і відтворити культурну епоху даного часу, є й твори, що з них критика ніяк не в силі витягнути щось синтетичне для даного моменту суспільного розвитку, хіба тільки те, що дає купу порожніх шаблонних слів, що скоріш конають, ніж конав сам твір. Мертво народжені твори—хай належать до старих академічних професорів, а життєздатні твори—творчій критиці!

«Чорна епопея»—не зважаючи на свою незграбність і кволість—твір життєздатний, своєрідний плід своєї доби, із всією поганню суперечностей і красою змагання.

II.

Перше враження, що нас вдаряє, читаючи «Чорну Епопею»—це творче усвідомлення, свідомість поета із кожного свого акту, кожного слова, то є та свідомо творча воля, що, математично обрахувавши все як слід, тягне читача й одночасно відштовхує. Конкретно: притягує глибину переживання поета, а б'є—нагий розсудок. Перший чинник—це те, щось безпосередньо-природне в людині, а другий—це те, що відриває людину від природи—тобто її цивілізація чи цивілізаційна рафінерія. Є в тому твердженні щось антимарксистське? Ні! Природа й людина це—єдність. Але... Маркс, напр., розрізняє працю в природньо-примітивних формах людських відносин і працю у вищих формах, як свідому діяльність. Ці дві тенденції праці мають велику вагу і в поетичній творчості кожного поета. Поет також працює і його творчість є також виробництво. А свідомість людини, що працює, є також матеріальна сила, робоча сила,—частина матеріального виробництва (див. у Розумовського). Отже, праця поета-виробника є праця не усвідомлена й усвідомлена. Поет-виробник виробляє свідомо, але чому видав такий твір, а не інший, це не залежить від його свідомости, а від суспільних умовин даного часу, що дають йому засоби для праці: мова, психологія, ідеологія, пізнання і т. ін., дають зміст, матеріал для праці, та так чи інакше нормують його природні здібності; а про всі ті впливові чинники поет може й не знати. Ці дві отже сили—а) свідомого виробництва, і б) первісної інтуїтивної праці (що її

можна назвати працею природньої єдності)—мають у творчості різний стосунок. Коли вглянемо глибше у працю над «Чорною Епопеєю», помічаємо зараз, що свідомо-виробничий чинник аж надто висунутий вперед. І це нам говорить: скільки сили й енергії поклав автор над своїм твором! Можна припустити, що роки лежать в основі творчого переживання і оформлення. Мало є творів, щоб сила свідомо-виробничої волі мала таку напруженість, упертість і експанзію, як у «Чорній Епопеї».

Це висунення виробничого чинника—читачеві не дає естетичного задоволення. Чому? Бо воно порушує гармонію художньої правди. Що це значить? Читач, що сам працює у виробництві, сам бачить цю діяльність на кожному кроці—при своєму відпочинку—беручи до рук художній твір (а він для нього повинен бути все-таки відпочинком)—хоче хоч на момент забути цю працю—і глянути на ширше повне життя. Високо-художній твір не дасть ніколи замітити читачеві—своїї мозольної виробничої діяльності, як це зробив автор «Чорної Епопеї».

Але й це твердження не вповні вірне. Ось це словечко «але» знаходить у творчості Кулика може своє найкраще діалектичне пристосування, бо заперечивши одне, бачиш друге. Ці наявні суперечності, що виявляються у всіх його творах, пробиваються і в «Епопеї». В творчості поета знайдемо цілу скалю—від найніжніших тонів—до реальної грубости й жорстокости, що так помітно у стрибанні емоцій. І те, що ми зазначили—висунення виробничої праці—може мати своє тільки релятивне значення: як де і як для кого. Загальний творчий вогонь пожирає ремесницьке віршоробство.

III.

Тематика—із життя американських негрів. «Епопея» має чотири частини, пролог від поета і «Апoteозу», як епілог. Два історичні моменти з історії боротьби негрів «Форт Блаунт» і «Джон Браун» обгорнені піснями першої і четвертої частини про негрського типа Самбо. Врешті епілог—проклята вітчизна Гарлему, звідки чорного Самбо може звільнити тільки пролетарська революція.

Поява твору із расово-соціальною проблемою не є якимсь відірваним явищем сучасної доби.

Гонитва за тематикою до культурно відсталих народів та племен Азії, Африки, Америки—це надзвичайно маркантний факт сучасної європейської культури (літератури, малярства, музики). Тут не якась чисто-індивідуальна гонитва за екзотикою, але це явище має глибше соціальне коріння; бо ось—і в рад. Союзі помічаємо в літературно-мистецькому рухові стремління відтворювати життя Китаю, Індії і далекого азійського Сходу. Невже ж нема цієї тематики і в українській радянській літературі? Так! Але, коли туди буржуазія глядить оком хижака-капіталіста, то пролетаріят посилає революційні гасла національно-расового і соціального визволення. Буржуазна Європа бачить ясно, що її експлуатування колоній, розкинутих по всьому світу, вривається. Визискувані раси—чорна, червона, жовта—рухаються із свого поневолення на історичну арену. Появляється марево—

самітньої Європи. Марево занепаду європейської культури. Тим більше, коли ось там на американському суходолі підноситься новий центр індустріалізму. Ідеолог буржуазії Шпенглер не вірить у майбутнє американського індустріалізму, його зір звернений на Азію. Із жахом дивиться він туди—із смертним трепетом перед походом «азійського варварства». Більша частина буржуазних професорів бачить центр майбутнього в Америці, але не в англо-саксонській, чи латинській Америці, а в тубільній—червоної індіанської або чорної негрської раси. Жах, що Європа перестає бути центром культури, байдужий для пролетаріату, але не байдуже панування капіталізму, де б воно не було. Буржуазія розуміє і правильно розуміє, що поміч всесвітньому пролетаріатові для рішучої його перемоги—це колоніальні народи і племена, що сьогодні чи пізніше скинуть ярмо «європейської» культури імперіалізму. Через те й расова проблема набирає сьогодні своєї актуальності—у світовій економіці, політиці та в мистецтві й літературі. Поява «Чорної Епопеї» із своєю расово-соціальною проблемою тісно зв'язана із сучасною епохою—на переломі високого капіталізму і нової соціалістичної доби.

IV.

Ми ще сьогодні не маємо повної історії негрів, хочби й часів невідомості, від розвитку капіталізму. Матеріали, що лежать у вашингтонських архівах, кинуть можливо колись ясніше світло на невідому долю цих чорних рабів, яких маємо тільки в Сполучених Штатах понад 14 мільйонів. Тепер між ними не брак вчених і поетів, змагається і комуністичний рух, що в йому працює і великий негрський поет Клод Маккей. Приспані їхні духові сили пробуджуються і жахом навівають буржуазних ідеологів, що ось-ось настане новий цикл культури, що її носієм буде чорна раса. Шпенглерівська проблематика цикловості культур перелякала деяких американських професорів у справі індіанського і негрського питання; це є для них та страшна домородна сила, що зітре із землі аристократичну англо-саксонську білу меншість. Сьогодні в Америці чорний (чи й червоний), під впливом імперіалістичної політики зацікавлений у ненависті до «білих». Расове питання існує, хоч ніде нема вже чистої раси, дарма що її доводив історик культури Chamberlain (Чемберлен).

Поет «Чорної Епопеї» хоче із свого боку кинути сяке-таке світло на цю мільйонну масу, на її минуле від XIX ст. (хоч торгівля чорними починається вже від XVII ст.); та її майбутнє—класово-революційної боротьби. Факт є, що ми сьогодні не маємо солідного твору, щоб, як сам зазначає автор, «належно висвітлив проблему расового і соціального звільнення». Автор відкидає рішучо буржуазну сентиментальну гуманітарність, а, йдучи пролетарсько-революційним шляхом, малює нам «чорних» різними контрастними фарбами, як тих трагічних блазнів. Трагікомедія кожної рабської долі! Цей трагічно-фарсовий тип усміхненого паяца, що в історії літератури тягнеться від Шекспірових блазнів до трагікомічного типу у Ведекінда, відбивається рівно ж і в нашого чорного типа Самбо. Долю негрів

виспівує автор в ліричних піснях—продуманих, змонтованих, що роблять вражіння якогось сухого конструктивізму, де не чуємо живчиків крові.

«Весело неграм, ух, як весело,
Тут тобі фокс-трот, тут тобі й канкан.
Весело неграм, ух, як весело.
Тільки що живцем
Палить їх часом
Ку-Клукс-Клан...» і т. і.

Хто бачив негрських музик на тлі радощів буржуазного світу, той пізнає штучність, натрудиливість строф поета в «Самбо веселиться». Відчуваємо, що це не Самбо веселиться, а сам поет.

Окремі місця епопеї—майстерні. Це, головню, пісні першої частини, як ось: «Сім раз по сім».

«Сім раз по сім
і по безліч років
Сім раз по сім
і по безліч акрів.
Викорчовував пнів—
І мені не набридло,
І я не сатанів.
І сім раз по безліч хмар
Вітер у мене жбурляв».

Кожне слово наче громом вдаряє своєю соціальною правдою. Та од балад віє холодом, але не байдужо пробігають згуки з баладної пісні.

«Місурі річка широка—не зміриш—
Егой, ти бистра річко.
Над нею шатра червоношкірих—
Егой, я їду ген широкою, широкою Місурі».

Пісні про Джон Брауна, що за концепцією автора повинні б бути кульмінаційним пунктом широкої драми негрської психіки—в дійсності зближуються місцями до набору пустої фразеології.

Аж в останній частині знову притягує читача вогнений імпульс—кострубатой негрської пісні, як напр.:

«Як би я мав губернатора
Там, де губернатор має мене,
Я б пустив на волю губернатора,
Тільки-но сонце на сході моргне.
Я б в'язницю розчинив для губернатора
.
.
.
І до ранку гуляв би з ним в покер,
Та дарма. Не він—а я за ґратами.
І у нього сіре, погане, прозорливе серце.

V.

Поглянувши здалека на архітекtonіку (рід будови) твору, відки летить визвольний крик негрської раси, бачимо ясно вирізьблені контури нової пролетарської готики, якої фарби і згуки закуті в сталь і бетони роз'ячених слів. Чотири грубі комплекси виростають перед нами (чотири частини), що знову поділяються на ряд менших, ніжніших пісень—становлять основний композиційний осередок. Там дальше позаду менша прибудова «Аптеоза», що кидає високий жест в революційне майбутнє. Спереду—пролог, що прикрашує загальні форми індивідуальною творчістю. Ці дві прибудови декого вражають—їх можна би просто переставити: той індивідуальний флігель поставити на задній фон або й викинути. Загальний план конструкції, вистудійований і проведений до найдрібніших рис, через що момент творчості конструктивний ясно виявляється (конструктивізм Поліщука не може й рівнятися). В загальних лініях—гармонійність, в деталях—дезгармонійність. Ця сама гармонійність у дезгармонійності пробивається в самому внутрішньому житті. Не знаходимо там жвавого виру життя, ручаю дії, але навпаки—якусь суху монотонію, порожнечу... що тільки збита механічно. Чи справді так? Придивляючись ближче, чуєш—якийсь глибокий динамічний пульс, що щось нам говорить те неясне особисте поета, чого він не хотів сказати просто, безпосередньо...

VI.

Ми на самому порозі—стилю твору. Це саме центр всього творчого воління, творчого намагання, а рівночасно і центр нашої критичної уваги. Якщо під проблемою стилю розуміємо поняття психо-ідеологічного комплексу, мусимо, отже, і його висвітлити тут на конкретних явищах «Епопеї». Тут, здається, у наших критиків почнуться серйозні пошукування за «впливами» (О, ці банальні шукання за впливами!). Безумовно, згадуватимуться—Лонгфелло, Клод Маккей, а може й Уїтман та купа французьких імен, що так тепер проповідують «гуманітарність» для чорної раси (ось перед місяцем вийшов роман Lous Faure-Favier-Blanche et Noir «Чорні й білі»). Але робота пошукувань може зменшитися, бо автор сам зазначив, що в формальній роботі над «Епопеєю»—переважає стилізація негрських пісень та що англо-американської і шотландської героїчної балади.

Але й не конче треба зараз авторові вірити. Єдине, з чим можна погодитись, це те, що негрська пісня дала поетові перший імпульс, уявлення, переживання, концепцію для «Епопеї»,—ця негрська пісня, що її студіює сучасна європейська музика, її перетворює, ба й наслідує. Щодо балад, цебто цього роду творчості, що прийшов з європейської півночі—далеких германських часів—мушу зазначити, що автор їх як слід не зрозумів. Через те й баладна стилізація вийшла у творі, з малими винятками,—бліда, безкровна. Але й це не важне. Важна і цікава для нас концепція автора щодо стилізації твору—цебто з'єднання стильних ознак старо-германської балади і негрської пісні.

Які ж психо-ідеологічні елементи криються в цій поетичній концепції? Поперше—негрська пісня, що її вже від Гумбольда студіює Европа, це пісня—їхнього примітивного чи родово-племінного життя. Але сьогодні ця пісня—пішла у кафе-шантани, театральні естради, в інтерпретацію джаз-музикантів та співаків. Первісний елемент—проходить інтерпретацію—індустр. цивілізації.

Це саме з балядою. Вийшовши від давніх германських скальдів, що співали вповні під впливом родово-племінного світогляду—баяда проходить усі етапи економічного розвитку.

Чи тут, чи там—первісний світогляд—першорядного (примарного) значення. Він і лежить в основі стилістики «Епопеї».

Уперше, отже, мусимо вияснити той давній світогляд, те давнє світовідчуття, що поклали такі глибокі риси на стилістичні ознаки давніх пісень, з чого і вийшов поет «Епопеї».

VII.

Людина давніх родів і племен була тісно зв'язана з природою та й цілком від неї залежна. Проти всяких її стихій була безсила. Видобуваючи їжу, здавалася на ласку і неласку природи, бо сама не вміла нічого репродукувати. Через те і зрозуміло, що ця важка боротьба з природою вимагала не тільки колективної праці, але й виробила швидкість спостереження, напруження волі та конкретність думки.

Примітивна людина думає тільки про конкретні речі. Всі її уявлення є речеві, нічого нема абстрактного. Цю конкретність думання вказує ясно примітивна мова *), в якій не тільки що нема абстрактних понять, але й загальних. Слів, як:—надіятися, надія, хоробрість, доброта і т. п.—взагалі нема, бо це є абстракти; також не існує загального поняття «тварини», є тільки тварина—олень, вовк, рен і т. д. Також не існують абстракти—числа. Коли людина хотіла рахувати, показувала пальці рук, ніг і далі вказували на реальні предмети, або на кігті птахів (Frobenius. Die Mathematik der Ozlanier. 1901). Мова послуговується більше йменниками, як дієсловами. Дієслова означають тільки реальну дійсність—працю. Предмет уявлення є тільки світ об'єктивний, реальний, у точно конкретизованій формі, значить, те, що для існування людини конче було потрібне, що в її господарській праці було помічне і що шкідливе.

Щодо психічного життя, то перш за все воно було не розвинене й виявлялося в елементарній інстинктовній силі. Подруге, людина, що важко боролася за своє життя, не мала й часу звертати уваги на свої індивідуальні почуття, як сучасна людина. Серед примітивних племен ми й не знаходимо, напр.: любовних пісень в сучасному (психічному) розумінні. На прикладі пісень примітивних племен (і сучасних) зможемо собі приблизно уявити ту психічну елементарність і образовість конкретного думання давніх первісних людей.

*) Wundt Völkersych. II. 436.

Плем'я Нарінері, побачивши перший раз парову машину, висловило свої вражіння перед тією потворою в такому співі *):

«Бачите, дим у Капунді!
Виходить дим раз-у-раз!
Дивитись на нього—хмара.
І дує, як кит».

Несподівану появу поїзда не може собі примітивна людина уявити інакше, як у картині хмари й кита.

Перевага конкретности об'єктивного світа, не допускаючи ніякої абстрактности, не має й розуміння часу. В господарстві час, як важний елемент у розподілі праці, не має ще ваги. Важне є те, що діється, а не коли. І на це «що», на ці предмети, що для існування потрібні чи шкідливі, людина звертає найбільше уваги. Вона себе не бачить цілком. Природа, об'єктивний світ—перемагає над суб'єктом. І цей світ є реальний, такий, яким його безпосередньо помічається і приймається за правдивий. «Все, що дає об'єктивне помічання—як каже Вундт—є правдиве, безпосередньо так, як є дане». Тут і лежить та наївність первісного погляду, що його називаємо наївним реалізмом.

VIII.

Цей наївний реалізм давніх негрських та старо-германських пісень з'єднує автор на тлі сучасної індустріальної культури із поглядом нашої революційної доби, що і є—«психо-ідеологічним» моментом стилізації «Чорної Епопеї».

«Он сидить дятел,
Та на дубі дятел—
дятел, дятел,
Дзюбає дуба,
Вчиться рахувати—
Гроші рахувати:
Чорному центи, білому доляри,—
Ой, таки чорному—білий не до пари». (Стор. 53).

Метафори—«дятел—людина»—«дзюбати-рахувати»—яка конкретність понять! Римування доповнюється повторенням коротких слів, що висловлюють психічні імпульси—стихійні, повні ненависти й захвату. Ці повторення переходять у європейській баладі у рефрен. Предмети бачиться без епітетів. Дія конкретизується: дзюбати-рахувати, чорному—центри, білому—доляри.

Нема й мелодійної ритміки, слова скачуть, наче удари в гострих контростах, як ось, напр.:

«Ти скажеш, що із білим у карти він грав,
Чорний виграв, та білий всі гроші забрав;

*) E. Grasse. Die Anfänge der Kunst. 1894. S. 227.

І одержу і гроші,
Черевики й калоші
І їдять його, голого, воші...» (Стор. 52).

Зважаючи на те, що примітивна пісня (тут і негрська) повна звукових різноманітностей—від шуму рік; грюкоту водопадів до скучної монотонності—відає автор рівно ж:

«Старий пане-дубе, твій час надійшов—

Зім-зам—зіп-зум.

Зрубай тебе я, посічу на дрова—

Бім-бам—біфф-бум.

Птахи по вітах, шукайте нових гнізд—

Зім-зам—зіп-зум.

і т. і. (Стор. 14).

Загальна форма коротких таких пісень, що зливаються в одну епічну цілість, це рівно ж вияв давніх віків, тут хоч би згадати північно-германську епопею «Едду», де ще й короткі пісні перемішані прозою в тісному зв'язку.

Такий зразок подає й наш поет:

«О, кате, кате, кате!

Не затягай петлі ти!

Ще я не всі надії стратив.

Мій зір—бентежний соглядатай.

Милу он там запримітив.

Моя наречена любя!

Виблагай юне життя!

Не буде бо після згуби—

Вороття.

Не виблагає мила. Не випросить. Згубили наречену Самбову. Кам'яніло Самбове серце, заволоджувались морською водою—солонею, гарячою—Самбові очі. Голосила надривно на березі Самбова пісня». (Стор. 66).

Все ж таки не є це пісня природної людини «наївного реалізму», бо ця пісня вже пройшла крізь призму цивілізованої людини сучасного капіталістичного індустріального американізму із всіма контрастами, що ведуть неминучо до нової соціальної революції.

Стоїмо, отже, перед «Чорною Епопеєю» з її світово-інтернаціональною формою і світовим змістом, як перед проблемою всесвітнього інтернаціонального твору, про що мріяв ще Гете.

IX.

Є ще дуже важливий момент у творі, що так характеристичний для творчості поета на тлі сучасної доби, це момент виявлення волі, хотіння, його творчої експансії. Це я вже зазначив і на самому початку, тепер хтів би тільки знайти для тої творчої волі суспільний ґрунт.

Ніколи бо ще, як тільки в сучасній хвилі—того напруження всіх зусиль робітничої класи до перебудови суспільства, тої концентрації економіки й намагання до вищого ступеня індустріального життя—живе творча воля людини. На історичну арену виходять стукоти мільйонних молотів, і поет, слухаючи їх ритмики, іде й мусить іти за їх тактом. Це такт великого колективу, що став на шлях реконструкції, будування. Це мусить відчувати й поет і в поті чола—шматок за шматком—кладе основи в майбутнє. Праця не знає геройського розмаху, але знає геройську впертість і витривалість. А тим більше—та мала, дрібна праця. Звичайно бажаємо величі, не знаючи, що ця велич потребує попередньої підготовки малої праці. Поет «Чорної Епопеї» дає таку підготовку. Хвалимо чинну волю, її творчість, її експанзію—бо вона належить сучасній пролетарській свідомості. Але й мусимо хвалити волю для дрібної праці—що породить велич.

«Бо не попів, не блиск і не лють:
Творчий дух звияжить у чварі.
Рух і тяжіння; ритм і борзень;
Прямування і спайність і тами—
І потужно-червоних пісень
Я жбурлятиму жменями з вами!»

Х.

Є і певна негармонійність у цьому творчому волінні (а доводиться зазначити, бо це ясно сказано у пролозі), це є своєрідний радянський аристократизм.

«Не я це все вигадав—де мені.
Я—лише квола луна.

.

Не я ці співаю пісні—

Не мені, не мені, не мені

Відтворить їх чужою вам мовою....».

В чому ж дисонанс? В пониженні своєї свідомої вартості! «Де мені». Скільки хитрощів криється в цьому одному так непоетичному слові!—Кому ж, як не тобі, поете?—запитає кожний читач. Навіщо покірні жести? Чи ж не може сьогодні людина-громадянин одверто спалахнути прометейським вогнем своєї революційної класи? Вже в попередній збірці поезій «В оточенні» поет говорить:

«Мене не згадають. Я не для віків.

Мною не захоплюються навіть і сучасники» і т. і.

.

Бо я не майстер—так собі грузчик:

Не те, щоб електрон,—ну, атом революції».

Годі припустити, щоб поет не знав про мільйонну-мільйонну меншість електрона від атома—значить свідоме увартіснення «атома революції» дуже велике. Нікого б це і не вразило, коли б поет не говорив попередніх слів покірної джентельменности. Життя часто потребує подібних (замаскованих) жестів, ніколи—поезія, яка відтворює повну людину.

XI.

Від першої збірки поезій поета «Мої коломийки» (1921) до «Чорної Епопеї»—це непроглядний шлях прогресу, але якогось однобічного прогресу. Викуте поетичне слово, викристалізоване до деталей, потребує крові, жвавости життя і його глибини; воно ще кволе... бо воно орічевлене...