

282 600

Літературна
Критика

1

1936

СІЧЕНЬ

БІБЛІОТЕКА

Всесвітній

клуб

ДЕРЖАВНЕ ЛІТЕРАТУРНЕ ВИДАВНИЦТВО

Літературна Критика

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ
ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ

ЩОМІСЯЧНИЙ ЖУРНАЛ КРИТИКИ,
ТЕОРІЇ, ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ
ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

СІЧЕНЬ — 1936

1(2)

НБ ПНУС



282600

БІБЛІОТЕКА
Івано-Франківського
педагогічного інституту
Зп. 282600

ДЕРЖАВНЕ ЛІТЕРАТУРНЕ ВИДАВНИЦТВО
1936

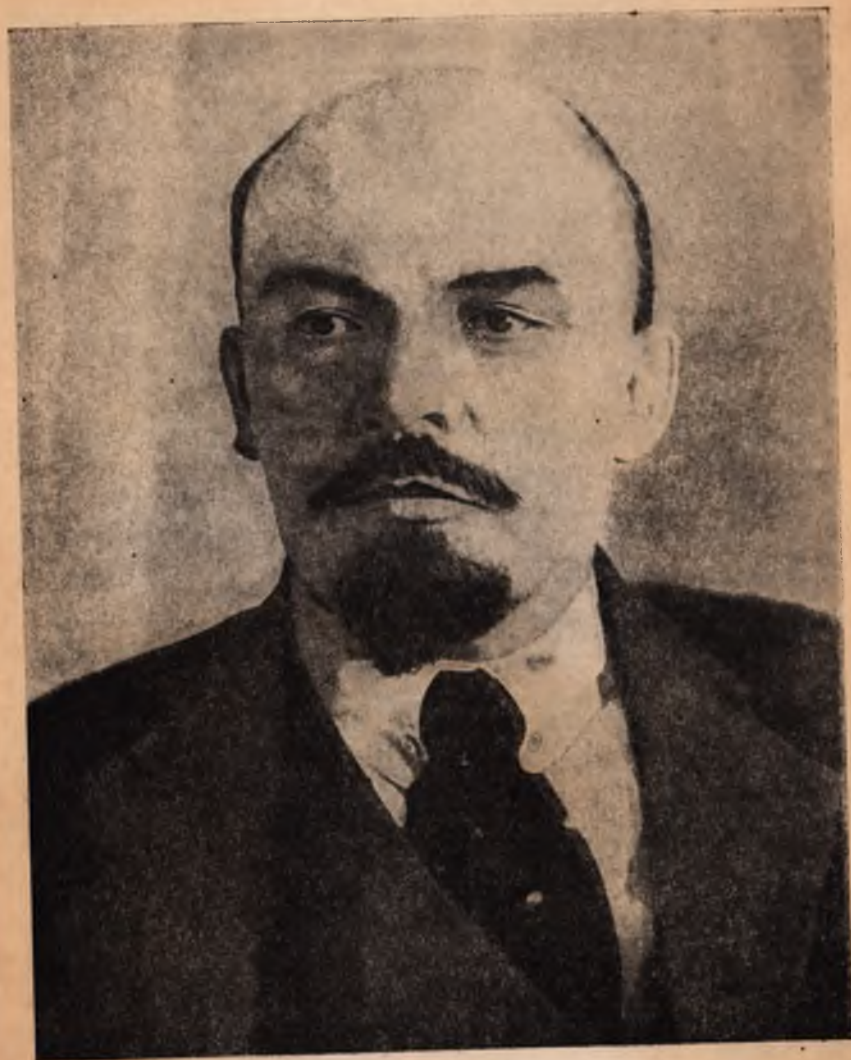
БІБЛІОТЕКА

Всеукраїнська бібліотека

№

Редактор С. Шуцак. Харк. уповноважений редакції А. Кріль. Техкерівник С. Білокінь. Коректор В. Петівко

Друкарня ім. М. В. Фрунзе. Харків,
Донець-Закарпатська, 6. Уповноважений
Головл. № 5296. Зам. № 1326.
Тир. 6.050 ⁹²/₁₀₀ друк. арк. Пап. ров. формат
62x94— 8 кг. 4 ¹/₂ пап. арк. 1 пап. арк.
100.000. літ. Здамо в роботу 20-XII—35 р.
Підписано до друку 9-I.-36 р.



Ленін і класична спадщина художньої літератури

1

Ленінська наука про літературну класичну спадщину є невід'ємна частина науки ленінізму в цілому, зокрема науки про культуру.

В будівництві пролетарської соціалістичної культури все глибше й повніше розгортаються процеси, визначені наукою Маркса, Енгельса, Леніна і Сталіна.

Буйний розвиток радянської літератури в усіх республіках, усіма численними мовами Радянського Союзу є прекрасна відповідь мас пролетаріату й колгоспного селянства на завдання, поставлене Леніним ще в 1905 році.

„Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресмыченной героине, не скучающим и страдающим от ожирения „верхним десяти тысячам“, а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущее“.

(Ленин. „Партийная организация и партийная литература“, вид. 3, т. VIII, ст. 390).

Є така література, література справді вільна; література, що служить десяткам мільйонів трудящих; література, озброєна більшовицькою ленінською партійністю й методом соціалістичного реалізму.

Разом з розквітом радянської літератури здійснюється й

інший процес: процес найглибшого масового опанування літературної спадщини.

„Толстой-художник известен ничтожному меньшинству даже в России. Чтобы сделать его великие произведения действительно достоянием всех, нужна борьба и борьба против такого общественного строя, который осудил миллионы и десятки миллионов на темноту, забитость, каторжный труд и нищету, нужен социалистический переворот“ (Ленин. „Л. Н. Толстой“ т. XIV, ст. 400).

Такі великі літературні твори минулого, як твори Л. Толстого, стають справді приступними масі читачів, тобто починають виконувати справжню свою функцію, тільки після і в наслідок соціалістичного перевороту.

Процес розвитку радянської літератури — літератури мільйонів — і процес використання як радянською літературою, так і мільйонними масами читачів літературної класичної спадщини — нерозривно пов'язані один з одним.

І те, і друге є конкретні вияви, конкретна реалізація в радянській дійсності ленінського учення про культуру.

„Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества“ (Ленин, Речь на III Всероссийском съезде РКСМ 2/X 1920 г., т. XXX, ст. 406).

У світлі цього ленінського настановлення розкривається справжня вага на терезах розвитку пролетарської соціалістичної культури як здобутків радянської літератури, так і опанування літературної спадщини. В цьому світлі усвідомлюється справжнє глибоке значення для розвитку пролетарської культури і Толстовського ювілею, і готування до столітнього ювілею Пушкіна, і надзвичайну популяризацію на сценах радянських театрів і в масах читачів Шекспіровської драматургії, і цілого ряду інших фактів нашого культурного життя.

Використання культурної спадщини в цілому й літературної зокрема потребує глибокого ленінського підходу до процесу в цілому й до кожного факту зокрема.

Аджеж були можливими в свій час вульгаризаторські лівацькі закрути „фахівців по пролетарській культурі“, які гадали, що пролетарська література „висходила невідомо відкіля“. Цю „науку“, яку проповідували богданівці, частково лефівці і всі „іже з ними“, Володимир Ілліч кваліфікував як „суцільну нісенітницю“.

Були й протилежні спроби: некритично використовувати літературну спадщину. Були „теорії“, які зводили, наприклад, проблему методу соціалістичного реалізму до механічного відтворення й копіювання тих літературних засобів, що були властиві реалістичній літературі й окремим письменникам-реалістам минулого. Ми пам'ятаємо про ідейну і творчу поразку видатного

письменника Лібединського, коли він, ставши на цей шлях, написав „Рождение героя“.

Дуже часто на некритичному використанні літературної спадщини спекулювали класові вороги, шкідники і фальсифікатори. Скільки було створено шкідницьких теорій українськими націоналістичними фальсифікаторами про „передпролетарський“ характер творчості Т. Г. Шевченка (А. Річицький), про пролетарську творчість Ів. Франка, ім'я якого нібито „на фронтоні пролетарської культури першим стоїть“ (В. Десняк-Василенко), про „марксизм“ Лесі Українки і т. ін. Скільки було спроб проголосувати революційними класами українську буржуазію й куркульство і спотворювати з контрреволюційною метою використання всієї української літературної спадщини.

Розбиваючи як одверто контрреволюційні, так і вульгаризаторські, спрощенські теорії про літературну спадщину, ми невпинно боремося за найглибше справді ленінське опанування літературної спадщини.

Ленінські вказівки про використання літературної спадщини нерозривно пов'язані з теорією відбивання („отражения“), що є основою діалектично-матеріалістичної теорії пізнання. Діалектично-матеріалістична теорія пізнання, розвинута в основних філософських працях Леніна, є єдина основа всіх ленінських висловлювань про мистецтво, літературу, про реалізм і зокрема про літературну спадщину.

Художня література є особлива словеснообразна форма суспільної свідомості й пізнання дійсності.

Вивчення літературних творів минулого й сучасного спирається на вчення про об'єктивну істину і шляхи до її пізнання.

Викладаючи суть боротьби Енгельса проти догматичного, метафізичного матеріаліста Дюрінга, В. І. Ленін писав:

„Быть материалистом значит признавать объективную истину, открываемую нам органами чувств. Признавать объективную, т. е. не зависящую от человека и от человечества истину, значит так или иначе признавать абсолютную истину“ (т. XIII, ст. 108).

Дюрінг не вмів застосувати діалектики в питанні взаємин між абсолютною й відносною істиною. Енгельс його висміяв за те, що він кидався великими словами (остання, остаточна, вічна істина) з приводу простих речей.

„Чтобы двинуть материализм вперед, надо бросить пошлую игру со словом: вечная истина, надо уметь диалектически поставить и решить вопрос о соотношении абсолютной и относительной истины. Вот из-за чего шла борьба тридцать лет тому назад между Дюрингом и Энгельсом“ (т. XIII, ст. 108).

Встановлюючи, що для діалектичного матеріалізму не існує неперехідної грані між відносною і абсолютною істиною, Ленін,

як і Енгельс, ставить проблему нашого пізнання об'єктивної істини, його історичної зумовленості:

„С точки зрення сoвременного материализма, т. е. марксизма, исторически условны пределы приближения наших знаний к объективной, абсолютной истине, но безусловно существование этой истины, безусловно то, что мы приближаемся к ней“ (т. XIII, ст. 111).

Визнавати існування об'єктивної істини і те, що наші почуття є образи зовнішнього світу, є невід'ємна властивість діалектично-матеріалістичного вчення.

„Считают наши ощущения образами внешнего мира — признавать объективную истину — стоять на точке зрения материалистической теории познания, — это одно и то же“ (т. XIII, ст. 106).

Єдиний об'єктивний критерій пізнання є практика.

„Раз мы узнали этот закон, действующий (как тысячи раз повторял Маркс) независимо от нашей воли и от нашего сознания, — мы господа природы“ (т. XIII, ст. 156).

Об'єктивною істиною є й сама теорія Маркса. Пізнання об'єктивної істини можливе тільки з позицій пролетаріату, тільки в процесі активної боротьби під прапором науки Маркса, Енгельса, Леніна і Сталіна, під прапором комуністичної партії за побудову соціалістичного суспільства.

Яке ж місце в процесі пізнання об'єктивної істини займає культура минулого? Чи для вчених, художників, письменників, які не стояли на ґрунті марксо-ленінської науки, було приступне пізнання об'єктивної істини? Чи мають їх наукові праці, картини, поеми, повісті й т. ін. значення для об'єктивного пізнання світу?

Безумовно, здібність пізнавати світ, об'єктивну дійсність є загальна властивість людської природи. Без цієї здібності був би неможливий ніякий розвиток науки й техніки в минулому, були б неможливими винаходи й відкриття в будь-якій галузі людського знання. Проте природа панівних класів завжди суперечила правдивому пізнанню дійсності. Панівні класи завжди створювали теорії, що гальмували або спотворювали пізнання об'єктивної істини та затримували процес опанування людиною сил природи.

Енгельс в „Анти-Дюрінгу“ підкреслював величезні здобутки людства в галузі пізнання природи, особливо за останні чотири століття. Але поруч з тим говорив про „звичку брати речі і явища природи в їх відокремленості, поза їх великим загальним зв'язком і в силу цього не в русі, а в непорушному стані, не як істотно-змінні, а як вічно-незмінні, не живі, а мертві“ (вид. Союз. ГИЗ, 1932, ст. 17).

Існує суперечність між здобутими науковими результатами і метафізичним способом мислення. Будучи властивою всій природі, діалектика є властива й людському пізнанню. Енгельс вважає за найбільшу заслугу нової філософії, що вивершується в Гегелі, повернення до діалектики, як вищої форми мислення. Стародавніх грецьких філософів, особливо Аристотеля, називає

Енгельс природженими діалектиками. В новій філософії Енгельс вважає за діалектиків Декарта і Спінозу, вказує високі зразки діалектики в деяких працях Дідро й Руссо.

Діалектика була властива людському пізнанню з найдавніших часів. Але звільнення людської думки від пут метафізики і ідеалізму, від спотворювання пізнання об'єктивної істини, стало можливим, за Енгельсом, тільки в добу, коли класова боротьба між буржуазією і пролетаріатом стала займати перше місце в історії розвинутіших країн Європи.

В. І. Ленін у статті „К вопросу о диалектике“ розвиває ці ж думки. Він показує, що діалектика властива взагалі людському пізнанню, зокрема людській мові. В кожному реченні є зачатки діалектики.

Засади марксо-ленінської теорії пізнання лежать і в основі марксо-ленінської теорії мистецтва й літератури, з її наукою про реалізм.

Тільки виходячи з основних засад діалектично-матеріалістичної теорії пізнання, ми можемо зрозуміти всю глибину марксо-ленінської науки про культуру пролетаріату і про використання культурної спадщини.

Коли Маркс і Енгельс, а пізніше Ленін ставили проблему критичного використання всіх попередніх надбань людської культури, вони мали на оці саме вияви „живого, плідного, істинного, могутнього, всесилоного, об'єктивного, абсолютного людського пізнання“.

3

Кладучи в основу підходу до літературної спадщини теорію відбивання, що є суттю марксо-ленінської теорії пізнання, Ленін учить нас вивчати світогляд і творчість письменників минулого як єдність суперечностей, конкретну, живу, зумовлену класовою боротьбою даної епохи й місцем у класовій боротьбі письменника.

„И если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях“ —

пише Ленін у статті „Лев Толстой, как зеркало русской революции“ (т. XII ст. 331).

Це твердження Леніна, як і всі його висловлювання про літературу, має величезне значення не тільки з погляду конкретної оцінки Толстого, а й загально-методологічне. Твердження про те, що справді великий художник не може не відбити хоч би деякі з істотних сторін революції, є зразок конкретного застосування до художньої літератури ленінської теорії відбивання.

Але це твердження повнотією спирається на конкретний аналіз історично зумовлених суперечностей Толстого і „толстовщини“ в їх єдності. Ми ніколи не маємо права говорити про велич письменника, що пізнає дійсність взагалі, не розкривши

до кінця історичної, класової, партійної суті його творчості, не показавши конкретної основи й суті його величі.

Не можна ставити питання в загальній формі: пролетаріат і спадщина такого то письменника. Треба визначити насамперед конкретне місце письменника в класовій боротьбі його епохи, взяти його світогляд відносно до світогляду тих суспільних верств і груп, що діяли в епоху, коли творив даний письменник.

„И противоречия во взглядах Толстого надо оценивать не с точки зрения современного рабочего движения и современного социализма (такая оценка, разумеется, необходима, но она недостаточна), а с точки зрения того протеста против надвигающегося капитализма, разорения и обезземеления масс, который должен был быть порожден патриархальной русской деревней“ (Ленин, т. XII, ст. 332 — 333).

Конкретний аналіз свідомості патріархального російського села з його суперечностями стає Ленінові за основу, щоб розкрити велич і слабкість Л. Толстого, щоб показати на основі розкриття суперечностей в їх єдності властиву Толстому міру пізнання об'єктивної істини. Аналіз конкретних історично зумовлених суперечностей лежить так само в основі статті „Памяти Герцена“.

Аналізуючи світогляд Некрасова, Володимир Ілліч розкриває пізнавальну цінність творчості поета, виходячи з його ставлення до найпереводіших ідей його епохи, насамперед до Чернишевського.

„Некрасов колебался, будучи лично слабым, между Чернышевским и либералами, но все симпатии его были на стороне Чернышевского“ (т. XVI, ст. 132).

Тут пізнавальна функція літератури й конкретне питання про пізнавальну здібність окремих письменників, питання їх ідейної і творчої величі нерозривно пов'язано з аналізом історії Росії XIX століття, з ленінською теорією двох шляхів розвитку капіталізму в Росії.

З цього погляду оцінюється величезна вага спадщини Чернишевського. З цього погляду позиція „російського великого соціаліста домарксового періоду“ (т. XXV, ст. 212), „великого російського революціонера“ (т. XXIII, ст. 183), „мужицького демократа“ (т. XXII, стор. 467), „всеросійського демократа-революціонера“ (т. XVII, ст. 457) М. Г. Чернишевського стає своєрідним міридом оцінки різних суспільних явищ і світоглядів відповідної епохи, зокрема оцінки пізнавальної сили різних теоретиків і письменників.

Зв'язок з світоглядом Чернишевського пояснює конкретну пізнавальну цінність творчості Некрасова і Салтикова-Щедріна. Відхід від цього світогляду зумовлює слабкі сторони їх творчості.

Боротьба проти Чернишевського і його спадщини лібералів і народників або „українського міщанина Драгоманова“ (т. XVII,

ст. 457) нерозривно пов'язана з їх неспроможністю об'єктивно пізнавати дійсність.

4

Вивчення конкретного світогляду письменника в зв'язку з його епохою і його місцем у класовій боротьбі своєї епохи можливе лише з позиції сучасного робітничого класу й сучасного соціалізму. Говорячи про недостатність оцінки письменників минулого тільки з цього погляду, підкреслюючи потребу конкретного історичного аналізу їх світогляду, В. І. Ленін підкреслює разом і необхідність аналізу творчості класиків з погляду сучасних завдань пролетаріату.

В ряді статей він дає геніальні зразки наскрізь партійного, бойового використання літературної спадщини.

Часто згадуючи з різних приводів твори і окремі образи письменників - класиків, Володимир Ілліч постійно дає нам зразки боротьби проти того, щоб за допомогою сфальшованих критеріїв „історизму“ і „пізнавальної вартості“ вихолощувати бойову політичну, партійну оцінку письменників минулого.

Володимир Ілліч, висвітлюючи значення окремих класиків, невпинно бореться проти ліберальних і народницьких, меншовицьких і троцькістських фальсифікаторів.

Боротьба за класичну спадщину триває і через багато років після смерті самих авторів. Кого не можна відкинути й замовчати, тих буржуазія лицемірно „визнає“, спотворюючи, опослідуючи, фальсифікуючи на свій смак їх творчість.

„Купцы бросали торговать овсом и начинали более выгодную торговлю — демократической дешевой брошюрой. Демократическая книжка стала базарным продуктом. Теми идеями Белинского и Гоголя, которые делали этих писателей дорогими Некрасову — как и всякому порядочному человеку на Руси, — была пропитана сплошь эта новая базарная литература ...“ (т. XVI, ст. 132).

Загальне методологічне значення цих рядків Леніна надзвичайно широке. Досить згадати хоч би діяльність Єфремових, Донцових, Річицьких і інших українських націоналістів, що теж намагалися зробити книги найкращих українських класиків базарним продуктом на ганебному торзі, де петлюрівські бандити намагалися розпродувати гуртом і вроздріб Україну ласим до її природних багатств імперіалістичним державам.

Повною силою б'ють цих людей Ленінові слова, стосовані в свій час до „кадетської братії“:

„Особенно нестерпимо бывает видеть, когда субъекты, вроде Щелотева, Струве, Гредескула, Изгоева и прочей кадетской братии, хватаются за фалды Некрасова, Щедрина и т. п. (т. XVI, ст. 132).

Кращі образи класичної літератури завжди зберігають свою функцію в класовій боротьбі пізніших часів.

Так, образ тургеневського „цивілізованого“ поміщика Пеночкіна стає в руках Леніна зброєю для викриття підлоти графа Гейдена і подібних до нього ліберальних поміщиків („Памяти графа Гейдена“, т. XII).

Так від найглибшого класового, наукового, а відтак партійного, войовничого усвідомлення щедринського образу Іудушки Головлєва приходять Ленін до геніального публіцистичного використання цього образу в боротьбі з лібералами, меншовиками, з Троцьким.

Так само й товариш Сталін геніально розкриває рамки художнього образу, використовуючи в кінцевому слові на XVI з'їзді партії відомий чехівський тип „людини в футлярі“. Чехівський образ гімназичного вчителя грецької мови, „людини в футлярі“, набув у промові товариша Сталіна величезної дієвої сили в боротьбі з правим опортунізмом.

Це — шлях до живого, пристрасного, партійного ставлення до всіх явищ літературної спадщини. Публіцистична й ораторська практика Маркса, Енгельса, Леніна і Сталіна дає нам ряд блискучих взірців бойового політичного використання образів мивулої художньої літератури.

5

Звісно, залишаються жити й хвилювати маси людей тільки ті образи, яким властива значна міра правдивого пізнання об'єктивної істини. Образ, побудований на брехні й фальшу, не може бути живим і справді художнім в ту добу, коли його створили, і зовсім зникає з пам'яті читачів у пізніші епохи.

Марксо-ленінська теорія пізнання, теорія відбивання нерозривно пов'язана з теорією партійності літератури. Вона лежить в основі теорії методу соціалістичного реалізму, що є послідовною реалізацією на конкретному матеріалі розвитку радянської літератури марксо-ленінської науки про об'єктивну істину і шляхи до її пізнання.

Класи гнобительські дедалі більше відходили від розуміння об'єктивної істини. Коли буржуазії в минулому була властива певна міра об'єктивного пізнання дійсності, що виявлялася через суперечливий світогляд її ідеологів, то в нинішній фазі класової боротьби буржуазна наука й література зовсім загубили шлях до об'єктивної істини. Наочний доказ цього — повний культурний маразм і здичавіння німецького фашизму.

Сучасна буржуазія нічого не має спільного з усім кращим у філософії, науці й літературі, що було створено її ж таки предками.

Революційний пролетаріат став єдиним спадкоємцем культури мивулого. Критично опановуючи спадщину, він використовує її в процесі розвитку пролетарської соціалістичної культури.

Усі факти культурного розквіту пролетаріату Радянського Союзу й культурної деградації буржуазних країн становлять наочні докази відомої тези, що її В. І. Ленін подавав як висновок з твердження про те, що марксова теорія є об'єктивна істина.

„Единственный вывод из того, разделяемого марксистами мнения, что теория Маркса есть объективная истина, состоит в следующем: идя по пути марксовой теории, мы будем приближаться к объективной истине все больше и больше (никогда не исчерпывая ее); идя же по всякому другому пути, мы не можем прийти ни к чему, кроме путаницы и лжи“ (т. XIII, ст. 117).

Критика

Естетика Л. М. Толстого

Евген Перлін

I

Найбільші художники слова — Гете, Шіллер, Пушкін, Флобер — залишили після себе не тільки зразки творчої майстерності, але й сповнені глибокої спостережливості думки про природу мистецтва та про самий процес художньої творчості. Воно й зрозуміло: високі вимоги, що їх ставить перед собою справжній художник, потребують усвідомлення і ролі мистецтва в суспільному житті і самоусвідомлення.

Лев Толстой, який найменше прагнув стихійності в своїх творах, який завжди мав тяжіння до рефлексій, з самого початку своєї діяльності намагався зрозуміти мету своїх творів, їхній вплив, їхню громадську функцію та сформулювати закони, яким підлягає мистецтво взагалі і його твори зокрема. В щоденнику, в листах, у промовах, нарешті, в спеціальних досліджах і в самих художніх творах він повертається до цих питань, щоб наприкінці життя остаточно висловитись у двох спеціальних і чималих розміром працях: „Что такое искусство“ (1897) та „О Шекспире и драме“ (1903).

Погляди Толстого на мистецтво на протязі довгого життя художника дуже істотно змінювалися і в деяких твердженнях „пізній“ Толстой заперечує „раннього“. Але попри ті суперечності, які впадають в око при зіставленні висловлювань Л. Толстого в п'ятдесятих роках і роках дев'яностих, — навіть у твер-

дженнях, що відносяться до одного періоду, навіть у межах одного твору Толстой сповнений „кричущих противенств“ (Ленін). „Кричущі противенства“ становлять найхарактернішу властивість Толстого художника і Толстого публіциста. Оцінюючи всю сукупність висловлювань Толстого про літературу, не важко примітити, що тут, як і в усій своїй діяльності, він виступав не як примхливий служитель муз, що з самозакоханням стежить за ефектом кожного свого твору, а як чуйний і вимогливий художник, виявляючи навіть у парадоксальності і наївності своїх тверджень настрої певних соціальних сил і істотні протиріччя епохи.

Літературна діяльність Л. М. Толстого почалася, як відомо, першою частиною трилогії „Детство, отрочество і юность“. „Детство“ було надруковано в „Современнике“ Некрасова і Панаєва 1852 року. Ще перед остаточним оформленням „Детства“ в щоденнику Толстой намагається здати собі справу в тому, чим пояснюється величезний вплив мистецтва. Його думки, ще не до кінця сформульовані, можна було б звести до двох основних положень: мистецтво діє своєю моральною силою, своєю правдою і водночас мистецтво є джерело особливого духовного піднесення, яке не вкладається в рамки звичайних життєвих і практичних інтересів.

У „Севастопольских рассказах“ він заявляє, що єдиним і основним героєм його творів є правда. Але цілком очевидно, що таке і подібні формулювання не дають самі по собі підстав судити про зміст вимог Толстого до мистецтва, бо і поняття „правди“ і твердження про моральний вплив мистецтва надто загальні і суб'єктивні. Проте вони без труднощів розшифровуються через усі інші досить численні висловлювання Л. Толстого за тієї доби. Поняття про мораль для Толстого було невід'ємною частиною релігійних поглядів, і, з них виходячи, письменник конструював і власний кодекс правил поведінки і ставлення до колективу, що його оточував. З властивим Толстому педантизмом самоаналізу він розкриває в щоденнику і листах свої вимоги до самого себе, починаючи з вимоги ширості в релігії та почуття гідності й кінчаючи виравами в англійській мові та фехтуванні. При всій неформальності ранньої моралі і естетики Толстого можна говорити про її класово скерований характер. Толстой стояв тоді на позиціях поміщицтва і поділяв мистецькі погляди ліберально-дворянської групи „Современника“ (Тургенев, Дружинін), дещо, правда, відступаючи в бік моралізування від чистого естетизму Тургенева. Цілком зрозуміло проте, що така естетична позиція не заважала Толстому вже в перших творах виступати з реалістичними настановленнями, бо моралізуюча тенденція трилогії і севастопольського циклу не нав'язувалась фактам, а була тільки певною їх оцінкою. Не в такій мірі, як пізніше, але все таки досить яскраво, уже в п'ятидесяті роки позначається своєрідне сполучення самого „тверезого“ реалізму (Ленін) з релігійною проповіддю.

В оповіданні „Люцерн“ (1857), стилістично відмінному від інших творів тієї доби, висока трактовка мистецтва береться навіть як вихідна позиція для штурму європейської капіталістичної цивілізації, до якої Толстой ставився вороже на протязі всієї своєї діяльності, як на самому початку, так і на самому кінці. Темою цього оповідання є байдужість цивілізованої публіки з швейцарського готелю до талановитого мандрівного музиканта. Цей факт здається Толстому більш значущим і вартим уваги, ніж колоніальна політика англійців або французів та діяльність малого Наполеона. „Сьмого июля 1857 г. в Люцерне перед отелем Швейцаргофом, в котором останавливаются самые богатые люди, странствующий нищий - певец в продолжении полчаса пел песни и играл на гитаре. Около ста человек слушало его. Певец три раза просил всех дать ему что-нибудь. Ни один человек не дал ему ничего, а многие смеялись над ним“. Ці слова Толстой відзначає курсивом. Саме цей факт і дає йому підставу виголосити цілу тираду проти прогресу і освіти, проти парламентаризму і громадянської рівності. Всім цим елементам європейської цивілізації протиставляється „непогрешимый руководитель, Всемирный Дух“. Виступаючи (в окремих деталях цілком справедливо) проти європейської буржуазії, Толстой у „Люцерні“ „допускает только одно зрениа „вечных“ начал нравственности, вечных истин религии, не сознавая того, что эта точка зрениа есть лишь идеологическое отражение старого („переворотившего“) строя, строя крепостного, строя жизни восточных народов“¹.

Саме музика і мистецтво виступають у „Люцерні“, як і в близькому щодо теми „Альберті“ (1858), в надзвичайно естетизованому вигляді, і через це обидва оповідання набувають мало властивих Толстому романтичних рис. Ліричний пафос, декламативний тон, в якому проголошуються розумування про високий вплив мистецтва, стилістично уводять нас у твори російських романтиків-любомудрів, як В. Ф. Одоевський або Веневітінов.

Самому Толстому, очевидно, здавалось, що релігійно-моралізуючий погляд на мистецтво не ставить перед мистецтвом вимог тенденційності, бо релігійна правда є в самій природі речей. І ось цей наскрізь тенденційний художник виступає з позицій „чистого мистецтва“ проти „обличительной“ літератури, маючи на увазі твори демократичного крила „Современника“. За часів загострення боротьби між дворянами-лібералами та „мужицькими демократами“ Чернишевським і Добролюбовим Толстой посідає різко ворожу позицію щодо демократії, навіть різкішу, ніж на тому етапі Тургенев.

В лютому 1859 року Толстого було обрано членом Московського товариства любителів російської словесності. За існуючим у товаристві порядком новоприйнятий виголосив на засіданні, на якому головував А. С. Хомяков, промову, про яку в прото-

колі було сказано, що вона стосувалася „вопроса о преимуществе художественного элемента в литературе над всеми ее временными проявлениями“. Промова Л. Толстого, судячи по відповіді голови зборів Хомякова, мала досить войовничий характер і була спрямована проти „обличительной“ літератури. Хомяков, який був активним слав'янофілом, взяв на себе захист „обличительства“ проти „тез германської естетики“, в позиції якої Толстой виступав у цій промові. „Права словесности — служительницы вечной красоты — не уничтожают прав словесности обличительной, всегда сопровождающей общественное несовершенство, а иногда являющейся целительницей общественных язв. Есть бесконечная красота в невозмутимой правде и гармонии души; но есть истинная, высокая красота и в искании, воссоставляющем правду и стремящем человека или общество к нравственному совершенству“¹.

Очевидно, загострення класової боротьби в літературі кінця п'ятдесятих років штовхнуло Толстого на шлях підкреслюваного естетизму, взагалі мало зв'язаного з моралізуючими тенденціями його творів.

На початку 60-х років Толстой, дещо розчарувавшись у літературній діяльності, захоплюється педагогікою, сам вчителює в яснополянській школі і видає педагогічний журнал „Ясная Поляна“. При всьому максималізмі толстовської педагогічної концепції, при всьому, так для нього характерному, прагненню „дійти до кінця“, шкільний його досвід мав інтересне і цінне ядро, ніби попереджаючи ті настрої, які остаточно опанували Толстого після 1880 року. Починаючи педагогічну роботу, Толстой, як завжди, захотів осмислити своє нове заняття, знайти його кінцеву мету, вивчити умови для його більшої ефективності. Учні Толстого — селянські діти. І звичайно, Толстой не міг замислитись про ті умови, в яких живуть його учні. „В деле прогресса России, мне кажется, — пише він Є. П. Ковалевському, — что как ни полезны телеграфы, дороги, пароходы, штуцера, литература (со всем своим фондом), театры, академии художеств и т. д., а все это преждевременно и напрасно до тех пор, пока из календаря будет видно, что в России, включая всех будто бы учащихя, учится одна сотая доля всего народонаселения“².

Такими самими словами через сорок майже років Толстой громить сучасну культуру і сучасне мистецтво в трактаті „Что такое искусство“.

Урок літератури в яснополянській школі примусив Толстого взагалі прийти до крайніх висновків. Він переконався в тому, що селянські діти вимагають від літератури тільки справжньої правдивості письма, що ніколи професіонал-письменник, кваліфі-

¹ П. И. Бирюков. Биография Льва Николаевича Толстого. Том первый. Изд. 3, ГИЗ, 1923, ст. 176—177.

² Бирюков, 1, 218.

¹ В. И. Ленин. „Л. Н. Толстой и его эпоха“. Сочинения, т. XV, ст. 100—104.

кований інтелігент, не може досягти тієї безпосередньої художньої ширості, тієї високої правди, яка просякає літературні твори селянських дітей. З „урока сочинительства“ Толстой виніс вражіння, що він сам, тоді вже письменник з іменем, „развратил чистую, первобытную душу крестьянского ребенка“. І, нарешті, висновок: не письменники (він мав на оці літературу свого кола, російську дворянську літературу) мають вчити дітей, а навпаки, діти, тільки селянські діти, не зіпсовані міською цивілізацією, можуть навчити письменників художньої правдивості.

Отже за цих років у Толстого проглядає тяжіння до патріархального селянства, до російського мужичка. Ніяк не можна сумніватись у ширості толстовських поглядів у цих педагогічних статтях, так само, як не підлягає сумніву і ширість Нехлюдова, героя „Утра помещика“, який вирішив присвятити своє все життя допомозі своїм селянам. Дещо пізніше в „Войне и мире“ проходить найбільш сконденсований образ патріархального мужичка Платона Каратаєва, перед яким схиляється і герой роману П'єр Безухов і сам автор. Все це цілком широко і, в плані суб'єктивному, глибоко продумано і відчутно. Проте Толстой тут ще стоїть на класових позиціях дворянства. Нехлюдов, допомагаючи своїм селянам-кріпакам, ніяк не зачіпає своїх привілеїв, і йому навіть не спадає на думку, що селяни не вірять і не віритимуть йому доти, доки він залишається паном. П'єр, захоплений святим смиренством Каратаєва, не намагається знищити соціальну межу між ним, графом та кріпаком. Педагог яснополянської школи Лев Миколайович Толстой не доходить у своїх хибних думках про виховання до проблеми передачі панської землі селянам. А якщо це так, то всі симпатії Толстого до селянства за тієї доби не виходять за межі поміщицької філантропії і об'єктивно скеровані на примирення між панами і селянами. Нові відносини (розкріпачення) „укладаються“, невідомо, як вони розвиватимуться далі, і при всій суб'єктивній ширості толстовських шукань, вони все ще є шуканнями письменника-дворянина. Звичайно, це одне „кричущих“ протиріччя у Толстого: не можна, справді, сполучити естетські принципи московської промови 1859 року з порогом вчитись у селянських дітей, не можна боротись з демократичними тенденціями „Современника“ і водночас жити інтересами російського мужичка. Але в світогляді Толстого ці протиріччя існували, відбиваючи протиріччя російської дійсності тієї доби, коли клас поміщиків перебував під загрозою селянського повстання, і коли йому треба було пристосуватися до капіталістичних умов.

Деякі з захоплень 1861-62 року зовсім зникли в Толстого, деякі повторилися на новій світоглядній базі за 80-90-х років. Міцним і непорушним залишається тільки протестуюче ставлення до тих форм мистецтва, в яких найбільше виявлений дух цивілізації, які існують і поширюються лише тому, що їх підтримує невеличка група людей, безнадійно зіпсованих культурою. Така

передусім опера. Все в ній дратує Толстого: склад аудиторії, що слухає, і туалети тих дам, які зовсім не для музики з'являються до театру, і безглузда умовність оперових співів. Через спостереження Наташі Ростової в „Войне и мире“ Толстой дає скарікатурний опис оперової вистави. Користуючись, як завжди в пародійних епізодах, засобом учуднення, він намагався показати, яке вражіння навмисності, дикості і спотвореності може залишити опера в неупередженого слухача, в людини в нормальним художнім смаком.

За 50—60-х років, у цілому говорячи, складаються елементи майбутніх поглядів Толстого на мистецтво. Але це тільки елементи, бо основні світоглядні передумовки толстовської історичної теорії згодом змінюються. Дослідники, які оперують лише формулюваннями Толстого, не вникаючи в їхню соціальну мотивацію, охоче зіставляють тексти, скажімо, 1852 року і року 1898 і приходять до висновків, що різниці між ними немає ніякої. Наприклад, Т. Райнов, автор статті „Эстетика Толстого и его искусство“, говорячи про роботу Толстого над трактатом „Что такое искусство“ (1897), зауважує: „во всех стадиях этой работы Толстой не сходил с той позиции, которую он занял еще в 1851-52 году и на которой оставался и в 1897 году“¹. Такий погляд є невірний у самій своїй основі.

II

Постійні шукання А. Толстого, відбиваючи складність доби перемоги капіталізму в Росії, привели його нарешті до духовної кризи, до зречення попередніх ідейних позицій. „Острая ломка всех „старых устоев“ деревенской России обострила его внимание, углубила его интерес к происходящему вокруг него, привела к перелому всего его мирозерцания. По рождению и воспитанию Толстой принадлежал к высшей помещицкой знати в России,— он порвал со всеми привычными взглядами этой среды и в своих последних произведениях обрушился с страстной критикой на все современные государственные, церковные, общественные, экономические порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их, на разорении крестьян и мелких хозяев вообще, на насилии и лицемерии, которые сверху до низу пропитывают всю современную жизнь“.²

Твори Толстого останньої доби відбивають протиріччя в настроях і ідеях російського селянства напередодні буржуазної революції. Критика існуючого ладу досягає в художніх творах і в публіцистичних статтях Толстого великої сили, але поруч з цим він виступає як принциповий ворог революції, як пропо-

¹ Збірник „Эстетика Льва Толстого“ за редакцією академіка Л. П. Савицка
літ. 1929, т. 1, с. 62

² В. И. Ильин, А. Н. Толстой и современное рабочее движение. Збірн.
т. XIV, ст. 405.

Івано-Франківського
педагогічного інституту

282600

БІБЛІОТЕКА
Х

відник непротиривства, покiрностi i релiгiйного самоудосконалення. „Учення Толстого безусловно утопично и, по своему содержанию, реакционно в самом точном и самом глубоком значении этого слова“, каже В. І. Ленiн.¹

Цiлком зрозумiло, що перегляд попереднiх позицiй не мiг не торкнутись також i проблем мистецтва в цiлому i оцiнки власної творчостi. Толстой намагається встановити унiверсальнi рецепти для поведiнки людини, проповiдаючи цiлковите зречення всiх радощiв життя, краси i насолоди i керуючись суто аскетичним принципом духовної чистоти. Єсть щось наiвне i, правду кажучи, комiчне в аскетичних повчаннях семидесятилiтнього письменника. Мимоволi згадується гострий афоризм Ларофуко: „Старi люди охоче дають добрi поради, щоб винагородити себе за те, що не можуть бiльше давати поганих прикладiв“. Але попри всю цю наiвнiсть толстовська проповiдь виходить в справдi болiючого серця, з смiливого i безстрашного розуму. Як мiг вiн проповiдувати мистецьку красу i насолоду вiд прекрасного, коли ним володiли настрої, висловленi, хоч би в такому записi в щоденнику: „Вчера шел в Бабурино и встретил 80-летнего Акима пашущим, Яремичеву бабу, у которой во дворе нет шубы и один кафтан, потом Марью, у которой муж замерз и некому рожь свозить, и морит ребенка, и Трофим и Халявка, и муж и жена умирали и дети их. А мы Бетховена разбираем. И молился, чтобы Он избавил меня от этой жизни“. Запис вiдноситься до 1896 року, тобто до того часу, коли Толстой працював над трактатом „Что такое искусство“.

Перша думка про спецiальну статтю, присвячену питанням мистецтва, вiдноситься ще до 1883 року. Толстой дав свої матеріали В. А. Гольцеву, який використав їх для статтi „О прекрасном в искусстве“, видрукованiй в журналі „Русская мысль“, 1889, 9. Пiсля деякої перерви Толстой вже ґрунтовно береться за працю, переглядає iноземнi джерела i пiсля старанного, як завжди, стилiстичного опрацювання, вiдбитого в п'ятидесяти чорнових рукописах, здає трактат „Что такое искусство“ до журналу „Вопросы философии и психологии“, де вiн i був видрукований 1897 р. в № 5 та 1898 р. в № 1. 1898 р. трактат вийшов окремим виданням з цензурними пропусками. Повнiстю був надрукований 1899 року в Лондонi В. Г. Чертковим.²

Читача трактату передусiм вражає величезний науковий апарат дослiдження. Третiй роздiл мiстить перелiк дефiнiцiй прекрасного в п'ятидесяти авторiв (виключно iноземних). Читач вiдчуває повагу до такої величезної ерудицiї Л. Толстого. Про це, справдi це було зовсiм не так. Толстой не був безособливо знайомий з тими десятками авторiв, яких вiн цитує, i

¹ „Л. Н. Толстой и его эпоха“, т. XV, ст. 100–104.

² Див. статтю П. Н. Сакулiна „Трудовая эстетика“ (збiрник „Эстетика Толстого“).

такий, справдi учений, апарат йому зовсiм не був потрібний, i нiколи в нього, з його разючою нетерпимiстю до чужої думки, не вистачило б терпiння подолати цей величезний матерiал. Толстой обмежився, як це дуже переконливо показав П. Попов у статтi „Иностранные источники трактата „Что такое искусство“, лише читанням трьох-чотирьох загальних i компiлятивних праць з iсторiї естетики. Звiдси вiн i взяв усi дефiнiцiї. Основним матерiалом для нього були: Schassler „Kritische geschichte der aesthetik“ 1872 р. та Knight (Найт), „The philosophy of the Beautiful“ 1891 р. Беручи з Шасслера i Найта основний матерiал, Толстой часто его механiчно скорочував, що призводило iнколи до цiлковитого перекручення змiсту. Бувало i так, що друкарська помилка в iменi переходила механiчно з сторiнок Найта на сторiнки Толстого.¹ Ясно, що Толстого мало цiкавили iмена дослiдникiв мистецтва та навiть їхнi погляди.

Викладаючи основоположникiв естетичної думки — Баумгартена, Вiнкельмана, Канта — Толстой зовсiм не видiляє їх з десяткiв iнших, а Шеллiнга та Гегеля взагалi викладає невiрно. В „науковiй частинi“ трактату панує цiлковита „зрiвнялка“; однакова кiлькiсть рядкiв (вiд 3 до 7-8) присвячена Канту, Гегелю, Фiхте, Шеллiнгу та зовсiм третiорядному Тодунтеру та навiть мiфiчним Шнассе (в дiйсностi Шнаазе) та Петi (в дiйсностi Пiкте). Той, хто схотiв би вивчати iсторiю естетичної думки про Л. Толстому, зробив би дуже легковажний вчинок.

З усього цього зовсiм не випливає, що естетична теорiя Л. М. Толстого не має будьяких аналогiй у думках захiдно-європейських та навiть росiйських мислителiв. Навiть без спецiального дослiдження можна примiтити велику близькiсть толстовських поглядiв до поглядiв Руссо. Неприязнь до капiталiстичної культури в Толстого завжди нагадує нам Рескiна. Щодо загальних висновкiв, щодо вчення про соцiально-солiдаризуючу функцiю мистецтва якщо не в сучасностi, то, принаймнi, в перспективi, то Толстой дуже близько пiдходить до теоретикiв буржуазно-соцiологiчної школи, особливо до Гюйо, почасти до Тена та навiть до марбургської естетичної школи (Герман Коген), хоч де з ким з названих теоретикiв i фiлософiв Толстой не був i навiть не мiг бути знайомий. Фiлологiчний момент (перевiренисть i точнiсть наукового апарату, текстуальнi запозичення) у даному разi не може вiдогравати iстотної ролi, бо толстовська естетика — це своєрiдне i спецiфiчне явище росiйської дiйсностi, скажемо ще точнiше — росiйського селянського руху.

В росiйській тогочаснiй журналістцi „Что такое искусство“ знайшло дуже жвавий резонанс, при чому важко встановити певну послiдовнiсть та систему в цих рiзноманiтних вiдгуках. Одним подобалось заперечення буржуазної, особливо захiдно-європейської культури, другим — релiгiйна тенденцiя толстов-

¹ „Эстетика Толстого“, 145.

ського трактату. Дехто взявся за наукову дискусію з Толстим (винятково безплідна робота), дехто обмежився грубою лайкою.¹

За наших часів естетична система Толстого була неодноразово предметом дослідження. Кілька разів цитований збірник „Естетика Толстого“ (1929) містить чимало інтересної документації, і в цьому його безперечна цінність. Але загальна оцінка поглядів Толстого на мистецтво, що її пропонує в керівній статті „Трудовая эстетика“ редактор збірника покійний академік П. Н. Сакулін — невірна самою своєю методологічною суттю і справляє негарне враження через апологетичний тон. Не стоять на позиціях лєнінського розуміння Толстого також Д. Ю. Квитко, автор книги „Философия Толстого“, 1928, вид. Комуністичної Академії, та Зивельчинська, автор „Опыта марксистского анализа истории эстетики“, 1928, вид. Ком. Академії. Остання книга є зразком меншовицького по змісту і вульгарного щодо викладу дослідження.²

III

Як було вказано, трактат „Что такое искусство“ містить, поруч з „науковим“ апаратом та викладом поглядів самого Толстого на сутність і завдання мистецтва дуже гостру критику сучасного мистецтва цивілізованих країн. Більш за все Толстой повстає проти літератури буржуазного заходу, проти символістів декадентів. Але, розвиваючи послідовно свої думки, він приходить до висновків, що і попередній стан літератури хіба тільки кількісно, а не якісно відмінний від даного. В передмові до російського перекладу роману Поленца „Bütnerbauer“ („Крестьянин“) Толстой пише: „По мере все большего и большего распространения газет, журналов и книг, вообще книгопечатания, все ниже и ниже спускается уровень достоинства печатаемого и все больше и больше погружается большая масса так называемой образованной публики в самое безнадежное, довольное собой и потому неисправимое невежество“.³

Аналогічна думка проводиться і в трактаті „Что такое искусство“. Розвиток матеріальної культури не тільки не сприяє поліпшенню мистецтва, але навіть послідовно погіршує його. Така руссоїстична ідея докладно аргументується Толстим. Головний історичний гріх сучасного мистецтва — його одірваність від

¹ Досить докладні матеріали в цього питання можна знайти в статті В. Зубова „Толстой и русская эстетика“ (Збірник „Естетика Толстого“).

² В журналі „Критика“, 1928 рік, № 8 вміщено нашу статтю „Мистецькі погляди Л. Толстого“. З окремими твердженнями статті ми тепер не згоджуємось, не говорячи вже про те, що пропонована в ній стаття істотно відрізняється від неї матеріалом та проблематикою.

³ Сочинения, под ред. П. И. Бирюкова, т. XX, ст. 246.

широких народних мас. Сучасне мистецтво — не справжнє, а підроблене, фальшиве. Воно обслуговує лише невеличку групу забезпечених і привілейованих людей, і для них воно стає не серйозною відповіддю на основні життєві запитання, а розвагою і насолодою. Трудящому людству чужі й ворожі ті інтереси, які панують у мистецтві освічених класів. Ні тисячу разів переспівувані еротичні почуття, ні патріотизм, ні недуги невдоволеного самолюбства — всі ці основні теми мистецтва — для трудящих не становлять жодного інтересу, бо він живе серед злиднів і мріє про поліпшення життя для всіх, він живе інтересами трудової солідарності, а не витонченої і спотвореної рефлексії. Надзвичайне поширення всіх видів мистецтва в цивілізованих країнах є, на думку Л. Толстого, тільки розкращання народних грошей та псування людей. „На поддержание искусства в России, где на народное образование тратится только одна сотая того, что нужно для доставления всему народу средств обучения, даются миллионные субсидии от правительства на академии, консерватории, театры. Во Франции на искусство назначается восемь миллионов, то же в Германии и Англии. В каждом большом городе строятся огромные здания для музеев, академий, консерваторий, драматических школ, для представлений и концертов. Сотни тысяч рабочих — плотники, каменщики, красильщики, столяры, обойщики, портные, парикмахеры, ювелиры, бронзовщики, наборщики — целые жизни проводят в тяжелом труде для удовлетворения требований искусства, так что едва ли есть какая-нибудь другая деятельность человеческая, кроме военной, которая поглощала бы столько сил, сколько эта“.¹

Досить згадати, як Толстой ставився за останніх років до військової діяльності, щоб зрозуміти силу цього заперечення мистецтва. Чуже і вороже народові своїм змістом мистецтво, чуже йому також своєю формою. Незрозумілість — ось основна риса художньої літератури останніх років. За досить гострим висловом Толстого, кількість людей, здатних розуміти мистецтво, звужується так, як коло основи конуса в міру наближення до вершини. В перспективі такого наближення є лише точка. Так і сучасне мистецтво йде до такого стану, при якому художника може зрозуміти тільки одна людина, тобто він сам. Отже, навіть якщо б трудящий народ міг зацікавитись ідеями сучасної літератури, він був би безсилий зрозуміти її: „Но если и допустить недопустимое, что могут быть найдены такие приемы, при которых искусством — тем искусством, которое у нас считается искусством, — будет возможно пользоваться всему народу, то представляется другое соображение, по которому теперешнее искусство не может быть всем искусством, а именно то, что оно совершенно непонятно для народа. Прежде писали произведения поэтические на латинском языке, но теперешние произведения

¹ Том XIX, ст. 6.

искусства так же непонятны народу, как если бы они были написаны по-санскритски".¹

Так обгрунтовується це загальне і огульне заперечення мистецтва. Без жодних сумнівів, критика Толстого, не будучи новою, має в собі чималу справедливість. Він цілком слушно розглядав сучасну йому пануючу літературу як літературу привілейованих класів. Проте навіть у цій, у багатьох моментах правильній, критиці є дещо від патріархально-селянської неприязні до міста і до міської цивілізації. Характерним є те, що, говорячи про трудящих, Толстой має на оці тільки селянство. Про пролетаріат він взагалі говорить з почуттям жалю: всі, мовляв, його нещастя походять з того, що робітництво відірване від землі і відчуває негативні впливи міської цивілізації. Високий моральний ідеал, який, на думку Толстого (в цьому, як і в багатьох інших моментах, він переключається з народниками), споконвіку існує серед сільського населення, залишається недоступним для пролетаріату. Пролетаріат є споживачем того несправжнього мистецтва, яке дає буржуазія і взагалі привілейовані класи. „Нравиться это (идеться про оперу і балет) может, и то едва ли, набравшимся городского духа, но не пресыщенным еще господскими удовольствиями, развращенным мастеровым, желающим засвидетельствовать свою цивилизацию, да молодым лакеям“.² Толстой взагалі не ставив проблему про засвоєння і критичне перероблення культури масами. Мислячи не діалектично, оперуючи лише загальними категоріями — „так“ і „ні“, він вирішував питання максималістично і водночас елементарно. Мистецтво (взагалі культура) далекі від мас, — значить, вони не потрібні, значить, їх можна закреслити. Що тут Толстому доводилося заперечувати самого себе, — це легко зрозуміти, але без цих протиріччя взагалі немає Толстого, немає його специфіки. Не зважаючи на це, критика існуючого буржуазного мистецтва становить найсильнішу частину трактату.

Мистецтво справжнє, мистецтво, як воно повинно бути за Толстим, базується переважно на релігійному почутті: „1) Искусство, передающее чувства, вытекающее из религиозного сознания положения человека в мире, по отношению к богу и ближнему — искусство религиозное, и 2) искусства, передающее чувства, но такие, которые доступны всем людям всего мира, — искусство житейское, всемирное. Только эти два рода искусства могут считаться хорошим искусством в наше время“.³ Обидва роди такого мистецтва Толстой називає мистецтвом християнським.

Знов протиріччя між силою руйнуючої критики і м'якотілою проповіддю релігії; те саме протиріччя, яке проймає всю соціально-політичну систему Л. Толстого.

¹ XIX, 49.

² XIX, 8.

³ XIX, 103.

Звертає на себе увагу оперування терміном „почуття“ в визначенні обох типів мистецтва. Це й впливає із загальної дефініції мистецтва в Толстого. Серед усіх численних визначень, які сам Толстой наводить у згаданому „науковому“ апараті свого дослідження, жодне його не задовольняє, бо всі вони, так або інакше, виходять із поняття краси. Сам він висуває свою дефініцію, яка нічого не містить у собі, крім передачі почуття за допомогою певних зовнішніх знаків. Ось ця славно-звісна толстовська дефініція мистецтва: „Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство, — в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками, передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их“.¹

Отже основне в мистецтві це передача почуттів художником та заражування цими почуттями. Ясно, що толстовське визначення охоплює дві, принаймні, проблеми: творення і сприймання.

Давно вже вказано, — ще Плехановим, — що мистецтво передає не тільки почуття, але й думки. Ще краще було б сказати, що мистецтво передає думки про дійсність, а також, значить, і про почуття. Для того, щоб почуття набуло мистецької форми, воно має бути осмисленим, усвідомленим. Так принаймні стоїть справа з літературою. Мистецтво це ідеологія, це пізнання. Хіба толстовської дефініції не просто в тому, що вона не ставить поруч з „почуттями“ також „ідеї“, а в тому, що вона впливає з заперечення пізнавальної функції мистецтва. Толстой у своїй гносеології тяжів до Канга — Шопенгауера, послідовно і суворо поділяючи те, що нами може бути пізнане, від того, що по своїй суті пізнаванню не підлягає. До того, чого не можна пізнати, він насамперед відносить бога, саме існування якого не може бути доведене засобами нашого розуму і якого ми знаємо через нашу віру, через релігійне почуття. Бажаючи наблизити мистецтво до релігії, Толстой тим самим одривав його від його активно-пізнавальної функції. Тим самим дефініція мистецтва в Толстого стає цілком ідеалістичною, навіть, якщо довести її до кінця, агностичною. Якраз на цей бік питання не звернув у свій час уваги Плеханов. Щодо в даному разі Толстого можна заперечити тим самим, тобто його прихильністю до реалістичного мистецтва та його власними великими, сповненими колосального пізнавального матеріалу творами, що Толстой протирічить сам собі, — це ясно. Але це не перше і не останнє його протиріччя.

Так стоїть справа з творенням мистецтва.

Сприймання, як було вказано, полягає в заражуванні тими

¹ XIX, 36.

почуттями, що їх висловлює художник. І тут у Толстого, не зважаючи на зовнішню логічність викладу, є сила внутрішніх противенств. Поперше, із того, що процес мистецького сприймання базується на заражуванні почуттями художника, зовсім не впливає розподіл мистецтва на справжнє та сфальсифіковане, — а це в Толстого один із кардинальних пунктів усієї роботи. Послідовно було б, якщо прийняти толстовське визначення, вимірювати якість художнього твору силою емоційного впливу, і це мусило б бути критерієм художньої оцінки. Але тоді довелося б зарахувати до найкращих творів еротичні, патріотичні та інші такого типу твори. Толстой, як було вже вказано, з усією силою повстає — і справедливо повстає — проти подібного мистецтва. Щоб уникнути такого висновку щодо сили заражування, треба було б у саму дефініцію внести додаток у формі „заражування релігійними“ почуттями та взагалі тими „високими“ почуттями, які визнає сам Толстой. Але тоді всяка дефініція втратила б будьяку цінність, бо взагалі тоді було б невідомо, яка різниця між мистецтвом і релігією, а сумлінний дослідник толстовської естетики примушений був би просто не розглядати прийнятні 0,99 всього мистецтва — від „Іліади“ до „Душечки“ Чехова, бо вони ніяк не підходять під принцип „заражування“ релігійними почуттями. Це було б очевидним безглуздям, але такі висновки можна зробити, спираючись на пропонувану Толстим дефініцію мистецтва. І це перше.

Подруге, заражування почуттями взагалі не становить основної ознаки мистецького сприймання. Світова література дає більше прикладів того, що читач відштовхується від почуттів (звісно, і думок) персонажів, ніж співчуває ним та ними заражується. Невже образи Яго, Макбета і Фальстафа, скупці Шекспіра, Мольєра, Пушкіна і Гоголя, нарешті, родина князів Курагіних у самого Л. М. Толстого — заражують читачів і театральну аудиторію своїми почуттями і викликають співпереживання? Адже Толстой підкреслює, що „другие люди заражаются этими чувствами и переживают их“.

Здатність сприймати мистецтво базується не тільки на співпереживанні, елементи якого безперечно є. Основною передумовою мистецького сприймання є *здатність пізнавати* об'єктивний світ, пізнавати суспільне життя, пізнавати людей, — як тих, кому ми співчуваємо і які нас можуть і мусять своїми почуттями заражувати, — і таких, до яких ми ставимось негативно і які викликають у нас протилежні, щодо своїх ідей, почуття.

Якщо б стати на позицію Толстого, то довелося б взагалі відмовитися від змалювання негативних явищ життя і негативних типів у мистецтві. Щось подібне до цього пропонував у свій час Платон, не вдоволений тим, що Терсит в „Іліаді“ може заразити молодь своїм боягузством. Але що зробив би при такій постановці питання сам Лев Миколаєвич Толстой? Що сталося би з величезним викривальним матеріалом його творів, з цим

„зриванням всіх і всіляких масок“ (Ленін)? І якщо взяти навіть тільки ті твори Толстого, що були написані після трактату „Что такое искусство“, — то чи не довелося б зовсім викреслити, боючись заразити „низькими“ почуттями, — всього молодого Нехлюдова в „Воскресения“ та особливо незрівняну історію його відносин з Катюшею Масловою. Довелося б викинути Миколу І з „Хаджи-Мурата“, — образ, зроблений Толстим геніально. При такій операції світова література була б позбавлена кількох своїх шедеврів, — але зате естетична концепція Толстого виграє б у своїй цільності.

Нарешті, ще одне зауваження щодо теорії заражування почуттями. Чи справді — це привілея мистецтва? Вже не говорячи про те, що церковна відправа, взагалі релігійні обряди, — широко використовують гіпнотичну здатність впливати на почуття, — не говорячи про це, хіба в щоденному житті ми не заражуємось почуттями, висловленими людьми, і навіть у більшій мірі, ніж тоді, коли ці почуття виголошуються з театральної сцени чи в сторінок роману? Може, справді здатність проймається почуттям становить одну із здатностей соціальної людини і зовсім для мистецтва не специфічну?

IV

Примітну для кожного непослідовність у толстовських естетичних поглядах можна почати пояснити полемічною скерованістю обох його трактатів „Что такое искусство“ і „О Шекспире и драме“. Якщо другий з войовничим запалом руйнує культ шекспіровської драматургії, то перший цілить, головним чином, на різноманітні теорії краси і художньої насолоди. Нехайність Толстого з іменами і дефініціями найвидатніших філософів пояснюється тим, що йому по суті було однаково, як вони визначили красу, бо сам він принципіально був противником будь-якого визнання краси в мистецтві. Загально прийняте в часів Канта положення про насолоду, як про специфічне офарблення естетичної емоції, так само, як принцип насолоди, проголошений буржуазно-позитивістською естетикою від Фехнера до Гюйо і Германа Когена, надавало всім естетикам гедоністичної тенденції. Патріархальний селянин, що говорив вустами графа Толстого¹, рішуче повстає проти гедонізму, висувуючи свою аскетичну концепцію. В статті — передмові до творів Мопассана — Л. Толстой пише: „И потом, точно ли красота эта — красота? А потом, зачем все это? Ведь это хорошо было бы, если бы можно было остановить жизнь. А она идет. А что такое значит: идет жизнь? Идет жизнь — значит: волосы падают, седеют, зубы портятся, морщины, запах изо рта. Даже прежде, чем все кончится,

¹ М. Горький передає слова В. І. Леніна: „А знаете, что еще изумительно? До этого графа подлинного мужика в литературе не было“ („В. И. Ленин“).

все становиться ужасным, отвратительным, видны размазанные румяна, белила, пот, вонь, безобразие. Где же то, чему я служил? Где же красота? А она—все. А нет ее—ничего нет. Нет жизни".¹

Намалювавши такими жахливими фарбами перспективи для людини, яка вбачає мету життя в служінні красі, Толстой проти- ставляє красі—мораль, а насолоді від мистецтва—сувору аскезу. Дефініція мистецтва, яку дав Толстой, не містить жодного зга- дування ні про красу, ні про насолоду.

Соціалістичному мистецтву, яке не приймає ні Кантових антиномій („краса—насолода без зацікавленості“), ні примітивного біологізму експериментальної естетики, чуже і вороже толстовське настановлення. Якщо Толстой мріяв про те, щоб звести все мистецтво до вузького кола інтересів дрібного виробника- селянина, щоб обмежити його тематикою релігії і важкої праці для задоволення елементарних потреб (не вище і не нижче прожиткового мінімуму, решта не від бога, а від дьявола),—то мистецтво соціалістичної доби прагне задовольнити потребу в прекрасному. Мета, здійснення якої становить питання найближ- чих років,—зробити кожного трудящого нашої країни здатним сприймати красу природи і мистецтва, здатним діставати високу насолоду музичними звуками. Толстовство виходить із інтеле- ктуального рівня селянина, який не здатний боротись за поліп- шення свого життя і тому шукає рятунку від своїх злиднів у внутрішньому самоудосконаленні та релігійному аскетизмі. Соці- алістична культура виходить із невпинно ростучих потреб тру- дящих, які своєю важкою боротьбою відкрили перед собою шлях до щасливого, радісного життя. Толстовська естетика нам чужа і ворожа.

Але чи справді мистецьке сприймання нам дає насолоду, і якщо дає, то в чому його коріння? Позитивну відповідь на це запитання може дати кожний, хто тільки схоче проаналізувати самого себе і своє ставлення до мистецтва або, принаймні, до свого улюбленого мистецтва. Дискутувати з приводу цього вже не доводиться. Мистецтво—це активне пізнання. Насолода від мистецтва має те саме коріння, що і насолода від пізнання вза- галі, від підкорення дійсності взагалі. Вона, ця насолода, в пі- знанні художньому виступає яскравіше, безпосередніше, бо самий процес сприймання образного мислення відбувається швидше, безпосередніше, активніше. Не можна не послатись на глибоко- думне висловлювання Аристотеля, який, з властивою йому ла- конічністю, так визначав причини художнього задоволення: „Про- дукти наслідування всім дають насолоду. Доказом цього може служити те, що відбувається в звичайному житті: на що ми дивимось у дійсності з огидою, найточніші зображення цього ми розглядаємо з насолодою, як, наприклад, зображення потворних

тварин і трупів. Причина ж цього полягає в тому, що набувати знання приємно не тільки філософам, але однаково і іншим лю- дям, хіба що останні набувають їх ненадовго. На зображення дивляться вони з насолодою, тому що, розглядаючи його, дово- диться впізнавати і розумувати, що кожний предмет визначає, наприклад, що це—те-то“.¹

Аристотель, таким чином, вбачає джерело художньої насо- лоди у впізнаванні,—ще краще сказати в пізнанні. Всупереч Платонові, який розглядав мистецтво лише як дидактичне зна- ряддя і вимагав від нього тільки позитивного моралізування, Аристотель, перший у світовій історії естетики, звернув увагу на те разуче явище, що зображення негативних, навіть огидних і потворних моментів дійсності здатне давати нам естетичне задо- волення. Цілком слушно він це пояснює пізнавальним значен- ням мистецтва, і інакше це пояснити не можна. Ми вимагаємо від літератури, щоб вона уникала навмисності і схематизму в зображенні негативних моментів,—саме тому, що схематика змен- шує пізнавальне значення образу. Це цілком стосується і на-шої радянської літератури. І ми вимагаємо від нашого письмен- ника та взагалі художника, щоб він вірно правдиво показував не тільки наше життя, але також життя капіталістичних країн, щоб він вірно зображував і наших ворогів. Ми сердимось і обу- ряємось, коли художникові не пощастить це зробити, і радіємо, жи дістаємо насолоду, коли образ ворога виходить правдиво.

Пізнавальне значення мистецтва взагалі випало з толстов- ських дефініцій, і тому він старанно замовчує момент художньої насолоди. Проте без поняття краси йому обійгись не можна було. Цитована дефініція говорить про „движения, линии, краски, звуки, образы, выраженные словами“. Власне сам трактат майже не зачіпає вимог щодо цих самих засобів висловлювання в мистецтві. Мабуть, Толстой відчував, що розумування в цій пло- щині неминуче призвело б до протиріч. В інших теоретичних і критичних статтях він про це говорить. У статті про Мопас- сана сказано про „ясность изложения или красоту формы, что одно и то же“.² У статті про Шекспіра це сказано ще доклад-ніше. Серед трьох основних властивостей поетичного твору, якими діє художник, Толстой відзначає „внешнюю красоту, до- стигаемую техникой, соответственной роду искусства. Так, в драматическом искусстве техникой будет: верный, соответствующий характерам лиц, язык, естественная и вместе с тем трога- тельная завязка, правильное ведение сцен, проявление и разви- тие чувства и чувство меры во всем изображенном“.³

Немає потреби сперечатися, чи справді зазначені властивості становлять собою лише „техніку“ літературного твору. Але,

¹ Аристотель. Об искусстве поэзии. Греческий текст с переводом и объяснениями Владимира Аппельерота. М. 1893, ст. 7—8.

² XIX, 212.

³ XIX, 176.

якщо Толстой визнає за красу те, що сприяє силі і виразності твору, то що визначає весь цей похід проти прекрасного і проти гедонізму в трактаті „Что такое искусство?“

V

Озброєний такими естетичними критеріями, Толстой підходив до окремих явищ літератури і взагалі мистецтва. Він намагався стояти на твердому ґрунті релігійно-моралізуючих вимог і часто застосовував їх, навіть наперекір здоровому розумові. В такі періоди, під впливом особливо важких настроїв, він заперечував всі свої основні твори аж до „Войны и мира“ та „Анны Карениной“, вважаючи справжнім, правдивим мистецтвом тільки „Кавказского пленника“ та „Бог правду видит, да не скоро скажет“. Тоді ж такі він обурювався з приводу того, що у Москві поставлено пам'ятник Пушкіну, — людині, яку було забито на дуелі, тобто в такий момент, коли він сам хотів убити свого супротивника. Міцний порив аскетизму примусив його розглядати „Крейцерову сонату“ Бетховена як гріховний твір, здатний служити тільки різних статевої похоті. Взагалі, якщо б зібрати всі ці різні оцінки різних мистецьких творів, — оцінки, що випливали з короточасних настроїв, то ледве чи залишилося б що від класичних, десятиліттями і віками випробуваних творів. Але відомо, що гострі пориви фанатизму і нетерпимості не завжди були властиві Толстому навіть в найостанніші роки його життя, і що живий інтерес до „землі“, до буденної дійсності до кінця днів не залишав Толстого. Про це блискуче розказано в „Спогадах про Толстого“ Максима Горького.

Якщо ігнорувати всі крайнощі у висловлюваннях, то виявляється певна стабільність і послідовність у смакові самого Толстого. Все таки видно, що здорове чуття великого художника керувало ним у більшості оцінок. Основна вимога, яку Толстой ставив до драматичної літератури та до романів і оповідань, — це реалізм, основна вимога щодо лірики — щирість і простота. Ці принципи він застосовує більш-менш послідовно.

Проте антиісторизм, взагалі властивий Толстому, примушував його в оцінках окремих письменників висловлювати крайні і несподівані думки. Цьому ще сприяла самовпевненість великого художника-реаліста, який, цього навіть можливо і не усвідомлюючи, вимагав, щоб всі письменники були подібні до нього. Саме так і можна пояснити цю славнозвісну спробу розвінчати Шекспіра. Власне, всі закиди Шекспірові можна звести до закиду в недостатньому його реалізмі. Будучи прихильником суворологічної композиції творів, додержуючись цілковитої правдоподібності в сюжетній побудові своїх власних романів, Толстой обурювався з приводу примхливої дії Шекспірових трагедій та навмисних розв'язок з нагромодженням цілої гори трупів. Так само Толстому здавалися ненатуральними промови персонажів

Шекспіра, бо сам він звик будувати свої твори на звичайних, можна сказати, побутових мовних засадах. Так чи так, Толстой не догледів величезної сили реалізму в методі Шекспіра, не примітив ні майстерного змалювання характерів, ні широкого соціального тла його трагедій. Спроба зняти Шекспіра з його законного місця, з його високого п'єдесталу не вдалася Толстому, і його стаття „О Шекспире и драме“ не знайшла ні серйозних прихильників, ні наслідувачів.

З письменників західноєвропейських Толстой, очевидно, найбільше шанував Стендаля, вплив якого позначився на деяких сторінках „Войны и мира“, почасти Мопассана і Діккенса. З російських поетів — Пушкіна і Тютчева, з прозаїків — Пушкіна, Гоголя, Чехова. Ті самі причини, які зумовили негативне ставлення Толстого до Шекспіра, очевидно, сприяли його досить холодному ставленню до Достоевського, з яким Толстой мав деякі спільні ідеологічні позиції. Тільки з такого погляду можна пояснити прихильність Толстого до Чехова-новеліста і неприязнь до Чехова-драматурга.

Особливо характерне ставлення Л. Толстого до молодого Горького. Цілковито природно, що Толстой не міг зрозуміти революційного спрямування творів Горького і своєрідної функції його романтики. Цікавлячись взагалі особою Максима Горького, Толстой досить різко кваліфікував його твори. Ось як розказує сам Олексій Максимович про розмову з Толстим з приводу п'єси „На дне“:

„Везде у Вас заметен петушинный наскок на все. И еще вы все хотите закрасить, все пазы и трещины своей краской. Помните, у Андерсена сказано: „Позолота - то сотрется, свиная кожа останется“, а у нас мужики говорят: „Все минется, одна правда останется“. Лучше не замазывать, а то после вам же худо будет. Потом язык очень бойкий, с фокусами, это не годится. Надо писать проще, народ говорит просто, даже как будто — бес-связно, а хорошо. Мужик не спросит: „почему треть больше четверти, если всегда четыре больше трех“, как спрашивала одна ученая барышня. Фокусов не надо“.

І водночас він вважає, що „у Арцыбашева работает и само-бытно мысль, чего нет ни у Горького, ни у Андреева. Простой талант без содержания; у Куприна, у Арцыбашева и талант и содержание. Но все таки он несравненно выше Андреева и Горького“.¹ Надзвичайно характерно, що Толстой приписує другорядному дрібнобуржуазному письменникові Куприну більшу ідейність, ніж великому пролетарському письменникові М. Горькому. Епігонський реалізм Куприна йому очевидно імпонував.

В міркуваннях Толстого про окремих письменників, попри окремі чіткі і проникливі твердження, часто звучить, хоч би

¹ Запис у щоденнику. Цитуємо книгу Апостолова, ст. 190. Запис зроблено 4 лютого 1909 року.

й у ставленні до Горького, та сама обмеженість патріархального світогляду.

Толстой репрезентував настрої відсталого селянства напередодні революції 1905 року. Це селянство не цікавилось проблемами естетики. Але естетична система Толстого, з усіма її протиріччями, крайнощами і наївностями, базується на світосприйманні патріархального мужичка. Про цю естетичну систему можна сказати те саме, що говорив В. І. Ленін про проповідь Толстого та його художні твори: „Толстой отражает их (тобто селян) настроение так верно, что сам в свое учение вносит их наивность, их отчуждение от политики, их мистицизм, желание уйти от мира, „непротивление злу“, бессильные проклятия по адресу капитализма и „власти денег“. Протест миллионов крестьян и их отчаянье — вот что слылось в учении Толстого“.¹

Так зростає єдиний у своєму роді продукт громадських рухів у Росії перед революцією 1905 року — естетика патріархального селянства.

Поети

Б. Коваленко

Творча дискусія, що розгортається по питаннях радянської поезії, насамперед вимагає конкретного аналізу творчості характерних представників поетичного фронту. Лише на підставі поглибленого аналізу ідейної і художньої природи творчості окремих поетів можна виявити і індивідуальні особливості кожного з них і те спільне, що характеризує тенденції розвитку поетів в цілому.

Розвиток радянської літератури останніх років і поезії зокрема відбувся під знаком глибокої творчої перебудови. Ця перебудова насамперед виявилася в повороті певної маси радянських письменників до соціалістичної дійсності, до розробки засобами свого жанру характерної для цієї дійсності тематики і проблематики. Процес перебудови радянської літератури виявляється не лише в повороті літератури до соціалістичної дійсності, але і в щодалі більш поглибленій трактовці матеріалу. Зокрема, якщо брати сучасну поезію, то для неї дуже показовий є перехід від загальних декларацій і поверхового схематизму до образної і емоційно-насиченої лірики, присвяченої соціалістичній дійсності і сповненої щирого і багатого почуття; сучасна поезія стає все більше ліричною, все повніше і глибше вона виявляє нові соціалістичні почуття радянської людини, працює над створенням її образу. Поворот до людини, до показу конкретних образів героїв соціалістичної дійсності — це те, що характеризує новий, вищий етап розвитку радянської поезії.

¹ „Л. Н. Толстой и современное рабочее движение“. (Ленин, т. XIV, ст. 406)

Ми ще не маємо в радянській поезії великих епічних полотен, які давали б розгорнутий образ позитивного героя на матеріалі типових процесів розвитку нашої дійсності, але ми маємо безперечний поворот, при чому не лише в епічному, а й в ліричному жанрі, до показу радянської людини, її думок і почуттів.

Поворот до радянської дійсності і її людей зв'язаний для багатьох поетів з ґрунтовним переглядом своїх творчих настанов, з перебудовою не лише окремих прийомів, але й самої системи образів, на засадах соціалістичного реалізму.

Замість характерної в минулому, особливо для поетів старшої генерації, символістичної абстракції, статичного і надто загального підходу до матеріалу, все більше зміцнюється тенденція конкретного й глибоко-емоційного, схвильованого показу дійсності, при чому на реалістичній основі будуються і художні узагальнення. Спускаючись з „висот“ абстрактного філософствування до конкретної дійсності, до класової практики, поети глибше починають розуміти і виявляти в своїй творчості основні рушійні сили революції. Ог чому все більше місце в сучасній поезії посідає показ партії і її вождів, відданих партії радянських людей.

Цю спільну для радянської поезії ідею партійності яскраво виявив П. Тичина в образному і емоційному вірші „Партія веде“. Тема партії, її героїчної боротьби, великих досягнень характерна для цілого активу сучасної радянської поезії, для старіших поетів і для літературного молодняка.

Завдання цієї статті показати на творчості окремих поетів найхарактерніші процеси перебудови радянської поезії в цілому.

Видатне місце в радянській поезії і зокрема на найновішому етапі її розвитку посідає П. Тичина.

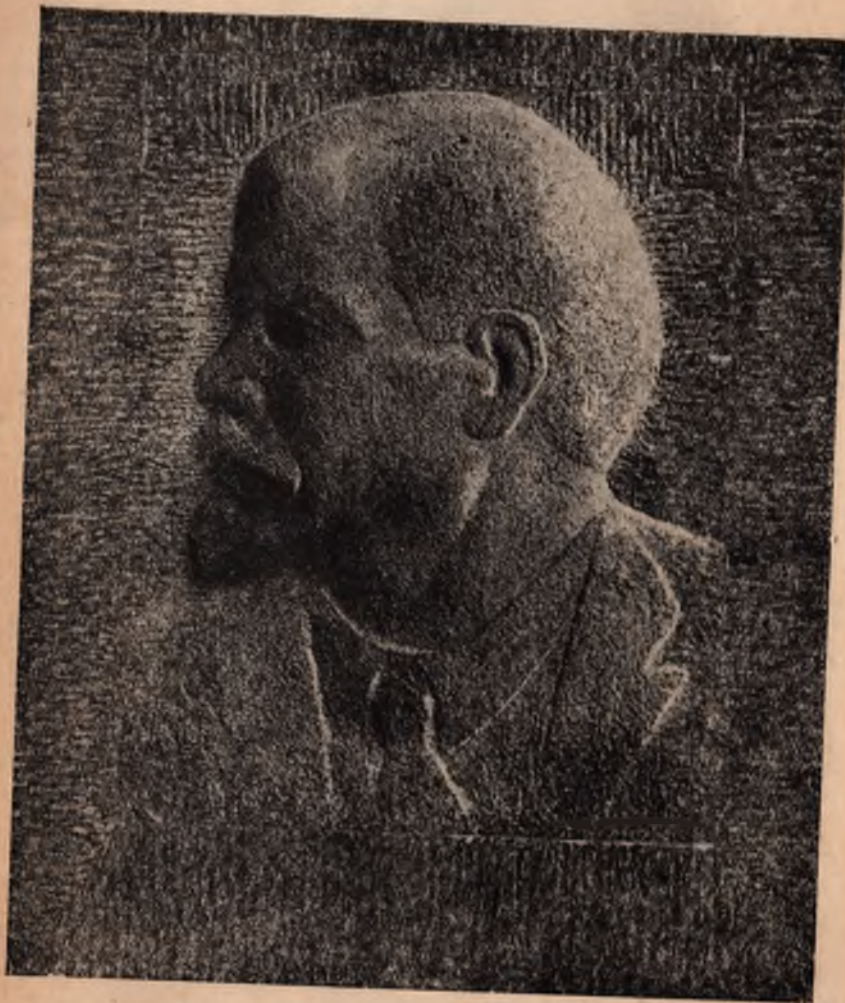
Процес творчої перебудови виразно позначився вже на його збірці „Чернігів“, що вийшла ще в 1932 році.

Для цієї збірки характерний поворот до проблематики соціалістичного будівництва і до конкретного показу революційної дійсності.

„Мій друг робітник водить мене по місту і хвалиться“ — так називається одна з поезій цієї збірки.

Революція міняє не лише обличчя великих індустріальних центрів, але й обличчя глибокої периферії (спеціальний цикл поезій Тичини присвячено Чернігову). Вона ламає звичні патріархальні основи, творить нове життя, пройняте творчою мислю будівників соціалістичного суспільства.

Де хлилась вербичка у полі,
там тепер паротягове депо.
Проходять рейки через по
Летять історію історять
Учора це ж „раби“
Сьогодні глянь як твердо творять
Філософію доби.
Через річку лінвув і сйвув,



В. І. ЛЕНИН

Барельєф скульптора П. УЛЬЯНОВА

що мутна ж та розслаблена уся
 Нова вже мисль явилася
 Мережно-пружна стала й стисла
 Мисль напориста,
 Перекинулась повисла
 в формі дужого моста.

Революційну переробку провінціального в минулому Чернігова Тичина показує в щільному зв'язку із загальним фронтом класової боротьби, як частини соціалістичного цілого.

У циклі „Чернігів“ ви знайдете поезії про 1905 рік і памфлети проти „рідненьких панів“, що за кордоном танцюють танок терору; сатиру на спільників зкордонної буржуазії — шкідників і гімн більшовизму, що відкидає з свого шляху сміття старого ладу. Справа не лише в соціалістичній переробці Чернігова — „Стара Україна зміниться мусить“. Звертаючись до „патріотів“ і „міщан“, поет знаходить яскраві фарби, щоб передати пафос класової зненависті. Від революційних алегорій він переходить до конкретної зарисовки типових процесів класової боротьби і соціалістичного будівництва. Поет по-новому і значно повніше, ніж на попередніх етапах свого творчого розвитку, осмислює провідні тенденції революційної дійсності. Не випадково, що в його нових поезіях все частіше повторюється тема партії, й остання збірка виходить під назвою „Партія веде“.

Образ партії, пафос її більшовицьких діл — такий основний зміст збірки.

Партія — це перемога соціалістичного будівництва і вперта боротьба проти ворога, могутній зліт творчої мислі і гордий радянський патріотизм, партія — це велика соціалістична батьківщина і мільйони радянських людей.

Так з окремих художніх деталей виростає монолітний образ жової, більшовицької ери, ери боротьби за світову пролетарську революцію, за побудову соціалістичного суспільства.

Проти мурів, проти колу
 в нас бадьорість комсомолу —
 що й підмога йде:
 збільшовиченої ери
 піонери, піонери —
 партія веде,
 партія веде.

(П. Тичина: „Партія веде“)

Створюючи синтетичний образ більшовизму, П. Тичина разом з тим показує його конкретних бійців і героїв, що працюють на різних ділянках соціалістичного будівництва.

З великим піднесенням написані поезії Тичини про бойову бригаду комсомольців-трактористів і селянську дівчину Олесю Кулик, яка очолювала боротьбу трактористів проти куркулів та куркульських підголосків.

В цих віршах, як і в низці інших, розкривається основна особливість творчості Тичини — прагнення до художньої простоти і до народної поетичної мови. Не випадково Тичина так багато працює над жанром пісні, найближчим до народної творчості.

В піснях Тичини художня простота і лірична чулість поєднується з високою майстерністю форми. Мотиви народної лірики широко використані поетом для характеристики Олесі Кулик, а також тих обставин, в яких героїня живе й бореться.

Дим - димок од машин,
мов дівочі літа...
Не хой тепер Миргород,
Хорола - річка не та...
Літом я робила в полі,
а як всніжило тіль-тіль,
Я товаришок питала,
паступала ув артіль.

(„Перша пісня трактористки“ — „Як Олеся Кулик тікала на курси 1930 р.“)

Поезію про Олесю Кулик написано в формі своєрідної ліричної розповіді. В основну тканину схвильованого ліричного оповідання героїні вставлено драматичні діалоги (Олеся і мати, Олеся й куркульські агітатори). Така композиція вдало передає динаміку подій, розкриває вольову психологію героїв, що не відступають перед перешкодами, а ці перешкоди переборюють.

Трактором Василь заходить —
тільки ж плуг чогось не так...
Тут баби затанцювали:
чудо бога хресто-бога!
диво господи хреста!
Ох, і скільки ж треба волі,
Ой, яка ж нездамна юнь!
... А заходь, заходь орати
та ще й ти, Андрію Джуно.
Трактором Андрій заходить —
тільки плуг чогось не так...
Тут баби затанцювали:
це святого хвосто-бога,
це святого духа знак!
Та давай на нас плювати,
дорікати та клясти.
... Комсомольці, — в безкласове
прокладаймо мости!

(„Друга пісня трактористки“ — „Як Олесю Кулик баби землю обкидали“).

Так лірична пісенна форма вірша набирає нового драматичного звучання. Скажений опір прибічників „хвосто-бога“ тільки збільшує впертість Олесі Кулик („Стійте — думаю — у мене панцюєте ... якраз“).

Пісня передає не лише драматизм боротьби, але й радість перемоги.

А я ріжу, а я ріжу, —
що там крику! Що людей!..
Джуно за мною заглябляє,
трактор Яшного гуде...

Так кінчається класова суперечка на ланах нового колгоспного села. Підкреслена простота в оповіданні Олесі Кулик, дуже тонко і художньо стилізована під звичайну мову селянина, відповідає реалістичній основі лірики Тичини.

Реалістична основа поезії Тичини яскраво виявляється і в його сатиричних виступах проти ворога (іронічна гра слів — „хресто-бога“ і „хвосто-бога“, гумористичний показ паніки бабів і куркульських агітаторів, які розлетілися від трактора, що нарешті рушив з місця, „хто в колючки, хто в бур'ян“).

Майстерність сатирика-памфлетиста, вироблена ще у відбудовчий період, розгортається поетом і в новому пісенному жанрі (раніше Тичина розробляв сатиричні мотиви в жанрі патетичної ораторії). І якщо в піснях Тичини, присвячених соціалізму, світиться велике ліричне почуття, то його сатира пройнята гострим і образним гумором (також глибоко народним своєю природою), гарячою ненавистю до уламків старого, що намагаються стати на шляху до соціалізму.

Що таке — балакати?
З тими з розпроклятими?
Ваше благородіє,
Накиваеш п'ятами,
Биймо
да биймо
панів з паненятами.
Ох же ж і мостили їх,
Ой, по тім'ю стукали!
На наших гвинтівочках
чукали — чукали —
ловко ж
да ловко,
чортові хрюкали!

Сатирична характеристика інтервентів, що намагаються сунути своє свиняче рило в радянський город, побудована на мотивах народного гумору, з підкресленою простою, але дуже виразною звуковою образністю.

Активно працюючи над дальшим розвитком пісенного жанру, дуже популярного в українській радянській поезії загалом, Тичина вдало використовує різноманітні елементи народної поезії (образна, насичена пісенною гармонією ритміка, специфічна лексика, характерна для народної пісні внутрішня рима).

Рута м'ята да неприм'ята,
непрогорнутая трава.
Сюди вітер та туди вітер,
аж потоками обліва.
Потоки як токи,
руто, ой руто,
ти ж у вас так пахнеш,
як ніхто, ніхто.
Повне літо да перемято
медоцвітами нахля.
Дощик бором та перебором
переструнюючи гілля.

(„Пісня під гармонію“)

У своїй новій поезії Тичина дає прекрасні зразки мистецтва художньої простоти, справжньої народної мови, глибокого ліризму, щирості, краси і легкості віршу. Вільно і упевнено летиться пісня соціалізму видатного поета Радянської України.

До висококультурних, хоч порівнюючи і молодих за літературним стажем, поетів належить і М. Бажан.

Творчий розвиток Бажана має складну історію. Починав Бажан в основному як поет революційний.

У своїх ранніх поезіях (збірка „Сімнадцятий патруль“) він чимало уваги приділяв тематиці громадянської війни, оспівував мужність і безстрашність червоних бійців перед лицем смерті.

Проте, вже у цих поезіях, присвячених революційній тематиці, відчувається нальот символізму і містики.

Ідеалістичні впливи на творчість Бажана поволі вростають, його поезія насичується песимізмом, западницькими настроями.

Буденний час мигички та відлиг
Я полюбити хотів і полюбить не зміг...

На ґрунті „розчарування“ і песимізму у М. Бажана з'являється стремління до відходу від дійсності в галузь індивідуалістичних проблем і філософської абстракції; ці ідейні настанови в нього щільно пов'язуються з націоналізмом. Замість героїки революційної боротьби, він починає писати про любовні оргії „молодих деревлян“, про скіфські бої і походи. У поезіях Бажана цього періоду все помітніше наростає вплив формалізму та естетства, поетична мова інтенсивно збагачується архаїзмами, маложиваними термінами, туманними символами, розрахованими лише на „вибраних“.

У журналах за 1929, 1930 і 1931 роки друкуються історичні поеми М. Бажана з численними поясненнями незрозумілих, навіть для кваліфікованого українського читача, слів, із спеціальним словником у кінці тексту.

У цих поемах також багато ідеалістичного туману.

Характерні для історичних поем мотиви націоналізму і западництва проходять червоною ниткою через програмові поезії

Бажана, присвячені сучасності. („Моему другові“, „Елегія атракціонів“, „Ніч Гофмана“). Але якщо в перших двох поезіях западницькі філософські концепції розгортаються з великим ліричним темпераментом і безпосередньо від автора, то в „Ночі Гофмана“ Бажан виставляє носієм цих ідей розкладений труп мерця, виходя з того світу, з світу капіталістичного минулого. У „Ночі Гофмана“ поет гостро полемізує із своїм героєм, проклинає привиди минулого, філософські і культурні традиції буржуазного суспільства.

У 1932 році у вересневій книжці журналу „Життя і революція“ Бажан друкує вірш „Смерть Гамлета“, де засуджує дрібно-буржуазну половинчастість та роздвоєність, хитання між революцією і націоналізмом.

З'ясовано:

всякі божественні януси
Насправді вдивляються тільки назад.

Бажан іде ще далі, він викриває фашистську суть Достоєвщини в сучасних умовах класової боротьби, знущується з популярних героїв Достоєвського, як Альоша Карамазов, князь Мишкин, вдягаючи їх у фашистську уніформу, розкриває контрреволюційну суть націоналізму.

І син генерала,
Й гетьманський нащадок,
І пруського юнкера висаний внук
В одній уніформі виходять на брук.
Тепер пошукайте Альош Карамазових
В святих легіонах, в муштровім строю,
Де вони в фільтрах машкар протигазових
Душу тоненьку фільтрують свою.
Надувсь респіратор і зобота вишкірив,
І дме Ісус респіратору взад.
Навіть ви, християнніший князю Мишкине,
Вписались до бравих солдат!
Значить, гундосий, і нас такі
Захопили звитяги святі.
І виресли хвостики свастики
На вашім смиреннім хресті!
І браво пілкрутує пещені вусики,
Зухвалий виводить на лобика глянд,
Гвардія чорна скажених ісусиків,
Провелітв святих сигуранд.
А Гамлет вагається,
Ці церемонії
Часи відкидають такі!
Принде Даніі,
Чувте?
Принд Солдафові
Вам дозволить піти в денщики!
(„Смерть Гамлета“)

Засуджуючи хитання між революцією і капіталістичним минулим, Бажан підходить до проблеми створення філософського

образу соціалістичної дійсності. Перші його спроби в цьому напрямкові носять на собі відбиток ще не перебореної традиції ідеалістичної абстракції.

Ця традиція позначилася і на поезії М. Бажана „Число“, де поет багату і многогранну реальну дійсність зводить до абстракції, уявляє зміну суспільних формацій в образі „числа“, яке на різних етапах розвитку людства відіграло різну роль. Його „класом прокреслене“ „творче“ число, що символізує соціалістичний лад — надто надуманий і загальний образ, також, як і стала, що проростає числами. Крім абстрактно-філософського уявлення про радянську дійсність, на творчості М. Бажана цього періоду відбивається ще вплив надто статичного сприйняття дійсності, що виявляється навіть у віршах, присвячених революційній тематиці. Він пише про гаряче сонце і наповнений пульс рослин, про радість творчої праці, про героїку минулого, що створила цю радість, але свої думки втілює в статичні розмірені ритми, в скульптурно-нерухомі образи, у важкомовні філософські сентенції:

Конструктор, механік, ливарник,
Монтер, польовод і геолог
Доконують звичай роботи —
Спокійну величність майстрів

Читаючи такі рядки, приходиш до висновку, що перед Бажаном, як і перед деякими іншими поетами старшого покоління, поруч із завданнями засвоєння революційної дійсності стоїть проблема перегляду своїх творчих настанов і тих конкретних засобів, за допомогою яких мисль і почуття поета втілюються в художні образи. І якщо поет декларував свій розрив із „гамлетизмом“, з ідейною і психологічною роздвоєністю, то перебудувати в корні, на ґрунті соціалістичної художності, свою поезію він ще у повній мірі не зумів. І це внутрішнє протиріччя творчості Бажана знижує вплив образів його поезії на пролетарського читача. Проблема поглибленої перебудови художньої природи поезії на весь зріст стоїть перед Бажаном. Ця перебудова залежить від повноти ідейного і художнього освоєння нового для творчості поета матеріалу соціалістичної дійсності.

Не випадково найбільші творчі зрушення ми спостерігаємо в Бажана передусім в поезіях, присвячених конкретній соціалістичній тематиці. З таких творів виділяється велика поема про Кірова („Ніч перед бовм“) та лірична поезія „І прапор і сонце і вітер“, написана з приводу п'ятнадцятиріччя звільнення Києва від білополяків.

В поемі про Кірова Бажан передає велич образу найближчого соратника товариша Сталіна, розгортаючи тему в широкому філософському плані. Спокійна величність каспійського шейзажу, що передає широчінь горизонтів героя, філософські паралелі між історичним минулим і революційним сучасним, героїчність

боротьби проти контрреволюції („Ніч перед бовм“) — такі основні мотиви поеми.

Відповідно до художнього задуму твору зберігається і характерна для Бажана патетична піднесеність віршу, його розгорнутих ефектних образів з відточеними яскравими художніми деталями.

Каспійська земля,
перепалена впрах і горбата,
Сади Карталії
в цвіті, в росі, і в соку
Важезні, недвижні озера Ейбата,
Кругойдучі вітри Баку...
Цей вітер в прапори розгорнуті Кірова
Вривався прибовм і шовк коливав.

Бажан хоче передати не тільки велич, але й пролетарську широту командарма революції, хоче всебічно показати Кірова, як „товариша і вождя“, „командира і кунака“.

Для цього він пошмавлює поетичну картину художніми деталями, пише про запорошену бурку, про крохкий від морозу солончак, про томи Менделєєва і Некрасова — улюблені книги Кірова, про аркуш „Правди“ із закликом Леніна до закавказців.

Окремі поетичні риси ще недостатні для характеристики образу Кірова в цілому, але ці риси свідчать про перехід Бажана до більшої конкретності в розробці революційного матеріалу.

У поемі більше тепла і внутрішньої динаміки, ніж у попередніх поезіях Бажана, більше ліричної схвильованості, що особливо яскраво відбилось у промові Кірова.

... Моя багатомовна земля!
Я чую, як ти встаєш,
Я чую, як ти ідеши,
Я чую — приходиш ти.
Для моря твоїх людей
Замало старих узбереж.
Для зросту твоїх людей
Замало уже висоти.

Більш емоційний, пройнятий ліричним почуттям, підхід до революційної тематики, характерний також і для поезії Бажана „І прапор і сонце і вітер“.

Так само, як і в поемі про Кірова, новий тонус поезії Бажана відбивається і на формальній структурі вірша, позначається на евергійній динаміці ритму, на легкості і яскравості образу, на ошеченому почуттям, виявляється в художній простоті поетичної мови.

Людина підводиться. Підпис.
Шість літер поставлено — Сталін.
І слово в рядки телеграм
Як присуд епохи лягло.
Врізається грім ескадронів
В Бердичів, у Фастів і в Малин.
Й орел на яснім амаранті
ожвів й ламав крило.

І Київ, наш звільнений Київ
встає із кривавих проталин.
Людина підводиться. Сонце
б'є в очі й вінчає чоло.
Серця, і прапори, й полотна
несуть його слово і образ.
І крихітна Майка на груді
чіпляє любий порт, ет.
Цей профіль, ці очі уважні,
ця посмішка тиха і добра.
На крилах знамен понад світом
проносить, як буря, свій лет.

На шляхах освоєння радянської дійсності не лише розумом, а також і серцем, лежить дальший творчий зріст Бажана.

Перші успіхи показують великі можливості цього зросту, недостатня послідовність у проведенні нового творчого курсу затримує просування вперед.

Розв'язання цього, ще не подоланого до кінця, протиріччя залежить від самого поета, від його активності в боротьбі за дальшу творчу перебудову.

Творчий шлях третього представника старшого покоління української радянської поезії — М. Терещенка був рівніший за шлях Бажана. Революційна тематика здавна характерна для поезії Терещенка.

На матеріалі радянської дійсності створені цикли його віршів „Республіка“, „Порив“, що увійшли в збірку вибраних (за десять років) поезій.

Проте, переходячи на радянську тематику, Терещенко, як і інші поети старшого покоління, довгий час зберігав не властиві новому матеріалові творчі особливості, зокрема нахил до символістичної абстракції, яка мала за авторським задумом передати велич і розмах революції, розкрити її особливий, глибокий зміст.

У поезії „Республіка“ Терещенко пише про соціалістичне будівництво. Але образи радянської дійсності у нього надто загальні і часом туманні. Елементи символіки інколи затуманюють основну ідею. Так, наприклад, зважаючи на початок поезії, можна подумати, що поет висловлює сумніви про шляхи революції, фактично ж (якщо брати твір в цілому) мова йде про пафос соціалістичної праці.

Друга характерна риса ранніх поезій Терещенка, присвячених тематиці соціалістичного будівництва, — підкреслена декларативність. Найцінніше в новітній поезії Терещенка — перехід до конкретнішого і разом з тим емоційного показу радянської дійсності Поезії М. Терещенка, в яких художнє узагальнення подано в конкретній, а не символістичній формі, повніше розкривають суть революції, ніж символістичні алегорії.

Художньо переконливий, наприклад, образ молодого соціалістичного заводу, що виник в колись пустельній країні Радянського Союзу.

Перехід до конкретного показу соціалістичної дійсності значно поширює коло проблем творчості Терещенка (остання збірка „Поєми“), надає його поезії більшої політичної гостроти і емоційності. Поряд з мотивами любові до радянської вітчизни все сильніше і яскравіше звучить в поезіях Терещенка зненависть до ворога, презирство до тих, що стають осторонь боротьби-

Він причаївся, він сидить
Між обивателів, наш ворог.
Ціаком реальний, він не міф
Уяви хворої й не морок.
Волів би нас він отруїть
Свою злобою і жовцю.
І навіть у твоїй сім'ї
Червою теж він часом точить.
То чутка - плітка, то смішок,
То безневинний анекдот ...
Він проповзає в твій куток,
щоб закалять його болотом ...
Коли ж він несвідомий зла,
яке він часто творить краю ?
... Нехай тобі відповідає
класова зненависть моя.

(„Зненависть“)

Так кінчається діалог поета з захисником обивательського нейтралітету, з пособником класового ворога.

Застерігаючи від „благодушія“, від обивательської м'якотілості, поет розкриває конкретні типи ворогів і шкідників, зриває машкару з контрреволюційних бандитів („Машкара“), згадує історичні перемоги пролетаріату, героїчний пролог до часів соціалізму („Київ“, „Подорож на Дніпрогес“), оспівує ентузіазм і відвагу будівників.

У юних лав одвага, і сплеск ясних огнів,
і відгомін, і звага гарячих наших слів,
і спрага від музики, і м'язи тіл тугих,
і молодість, і сміх
бадьорий і сторікий —
вистримний цей розгін —
він мчить
через бар'єри,
вриваючись у двері,
із вулиць
вибух він.

Терещенко показує борців соціалізму не тільки в масі, як Тичина і Бажан, він створює конкретні образи нових людей, що втілюють у собі кращі сторони революційної дійсності. Таким є образ „директора темпів“ з поеми тієї ж назви, або зігріта ліричним теплом зарисовка Червоної армії і її командира, що йде попереду своєї частини.

Під моїм вікном пройшла колона
з співом про Якіра на устах.
А чорнявий командир загону
непохитно в стременах застиг.

Він вдивляється. Його частина
спокій переможців береже.
Кожен снайпер ворога зустрине
кулеметним огневим дощем.
І всміхається привітно і бадьоро
їм отчизна зоряна моя —
від тайги далекої й до моря,
де громади кораблів стоять.

(„Отчизна“)

Поворот до поглибленого опанування радянського матеріалу зв'язаний у Терещенка, як і в інших поетів старшого покоління, з перебудовою художньої структури своєї поезії. Ясність і чіткість образу і легкість та динамічність ритму, емоційність і конкретність поезії все більше витіснюються з його поезії елементи символістичної абстракції, схематизму, розсудливої декларативності.

На досвіді П. Тичини, М. Бажана, М. Терещенка можна бачити, як у всіх представників літературної інтелігенції, що пройшли різні шляхи творчого розвитку, вироблюються спільні принципи творчі настанови, що визначаються соціалістичною природою радянської поезії.

Для всіх цих різноманітних за творчими засобами поетів характерна багатогранність і соціальна актуальність проблематики, зростання реалістичних елементів творчості, прагнення до художньої простоти поетичних засобів, активне ставлення до дійсності.

Ці спільні риси не лише не стирають індивідуальних особливостей кожного з поетів, а навпаки, сприяють дійсному розквітові їх творчої індивідуальності на спільній основі соціалістичної художності.

Багатство і багатогранність досягнень української радянської поезії аж ніяк не обмежується прізвищами старшого покоління радянської літературної інтелігенції. Ростає і розвивається поетичний молодняк, особливо комсомольський. Ці поети також мають своє творче обличчя і свої індивідуальні особливості. Проте всіх їх об'єднує єдина платформа боротьби за соціалістичний реалізм, за нову, соціалістичну якість радянської літератури, за створення образів нашої героїчної епохи.

Молоді поети, зокрема комсомольські, зростають під значним впливом народної поезії. Пісенна форма взагалі відіграла значну роль в розвитку української радянської поезії. Чимало музичних ліричних віршів написав П. Тичина. Проте, коли в Тичини „пісенність“ є продукт великої й складної художньої культури, то молоді поети, в тому числі й комсомольські, часто вчилися на примітиві.

От чому обов'язковою передумовою дальшого творчого зростання комсомольських поетів раннього періоду був перехід від пісенного примітиву і ліричного „отображательства“ до різноманітності поетичних жанрів, від агітаційної схеми до глибокої соціальної проблемності і ідейно-художнього узагальнення. Саме

на цей шлях стає в процесі свого дальшого розвитку більшість молодих поетів, в тому числі і П. Усенко.

Основне для нових збірок Усенка („Лірика бою“, „Третя книжка“) це перехід від простого й часом примітивного „отображательства“ до складнішої і кваліфікованішої поезії. Зокрема для „Лірики бою“ характерна більша різноманітність формальної структури поезії, мінливі драматизовані ритми, що передають динаміку мислі поета й напруженість дії.

Улюблена тема Усенка в „Ліриці бою“ — могутні соціальні сутички (імперіалістична і громадянська війна), що втягують широкі маси. У віршах збірника багато ще абстракції, схематизму, але Усенко вміє кількома рисами підкреслити специфіку військової обстановки.

Так, в поезії „Рейд Червоної кінноти Фатех — Понирі“ енергійні ритми, міцно і економно зроблені образи прекрасно передають колорит атаки кіннотчиків, напруження й героїку бою. Основні труднощі починаються для Усенка тоді, коли він береться до тематики соціалістичного будівництва. Почувається, що йому, як і іншим молодим поетам, не вистачає детального знання матеріалу. Не кажучи вже за римовані гасла на зразок „Гармонізації“, навіть вірші, побудовані на конкретному матеріалі („Карти п'ятиліток“, „Сондестан“), надто загальні й поверхові, образи їхні втрачають свіжість і оригінальність, перетворюються на роблені, штучні.

В останній, „Третій книжці“ віршів Усенка помічається перехід до глибшого освоєння радянського матеріалу. В ній даються образи радянських людей, проблематика соціалістичної сучасності пов'язується із задимленим порохом минулим військової героїки, повніше і на новий лад звучать мотиви Червоної армії.

П. Усенко і на новому етапі свого творчого розвитку залишається вірним продовжувачем пісенної традиції юнацької поезії. У „Третій книжці“ він містить декілька нових пісень, створених на матеріалі громадянської війни і колгоспного будівництва („Лимарівна“, „Пісня про сорок п'яту“, „Пісня про полкового коваля“). На фоні народних поетичних образів Усенко малює картини героїчної боротьби за радянську владу, образи нового колгоспного села.

Диво дивне —
шла машина,
А в машині Лимарівна.
Очі чорні і до пояса звиса
її русая коса.
Ой, колише вітер та овес,
Іде сам начальник МТС.
Ідуть полем, ідуть лугом, берегом —
Лимарівна дівка за кермом.
Рука права повертає руля,
Рука ліва косу поправля.
Гей, машина, гей, машина, аж гуде,
Лимарівна молода веде.

(„Лимарівна“)

Народною, піснею, фольклором захоплюється чимало молодих поетів (Вирган, Малишко і ін.). В основі цього захоплення лежить цілком здорове бажання створити найбільш мас в народну форму лірики. Проте деякі молоді поети надто некритично сприймають пісню, втрачають своє власне творче обличчя, припускають підсоложену стилізацію під „народність“.

У багатьох поетів почувається також одноманітність художніх засобів. Цієї одноманітності не зумів подолати і П. Усенко.

Цікаві задумом теми в нього не завжди розроблені як слід, художня нерівність зменшує вражіння від вірша.

З молодшого (за віком) покоління комсомольської поезії найхарактерніший — Л. Первомайський. Особливістю його творчості є щільний зв'язок з комсомолом. Перша книга віршів Л. Первомайського „Терпкі яблука“ починається з поеми „Трипільська трагедія“, в якій пафос боротьби комсомолу передається в традиційній для комсомольської поезії пісенній формі, що включає також і елементи героїчної ораторії. Драматичні епізоди „Трипільської трагедії“, образи комсомольців — учасників походу — чергуються в поемі з ліричними відступами в дусі народної поезії і близьких до неї мотивів Шевченка.

Боротьба за подолання поверхової декларативності, за поширення тематики, поєднання ліризму з показом характерних рис дійсності й психології нової людини — таке основне завдання, що стоїть перед Л. Первомайським та іншими молодими поетами. На значно вищому рівні це завдання розв'язується в творчості Первомайського новішого періоду (збірник „Пролог до гори“, драматичні поеми).

Для останнього збірника Первомайського найбільш характерна різноманітність творчих шукань, поряд з прагненням до проблемної розробки матеріалу. Значну частину збірки Л. Первомайський присвячує темі свого вихованого комсомолом покоління, з'ясуванню його ставлення до різних проблем сучасності.

Не зразу б я міг
розповісти про те, що можна відчутти
в самому собі, що з'являється раз на віку.

Образ свого покоління у Первомайського часто має виразно романтичне забарвлення.

Поет пише спеціальний цикл памірських віршів, де тему молодого героя розгортає на ефектному матеріалі гірських походів, а самого героя показує на фоні мальовничої стихії.

Сонце було за горою. Світ мій був за горою.
Була одна тільки стежка, і я мусив нею пройти,
А П'яндж унизу на скелях шумував божевільною грою,
Він руйнував і зносив і трошив на скалки мости.
Я не міг назад повертати. Було у моїй торбині —
одна бляшанка консервів і ячний черствий плескач,
І не міг я тікати ще й тому, що крикнуло б у спину —
Сонце б мені у спину крикнуло — утікач!

(„Пролог до гори“)

У розробці теми про своє покоління Первомайський не обмежується абстрагованою від соціальних мотивів і до деякої міри індивідуалістичною романтикою. Герой Первомайського невіддільно пов'язаний з комсомолом і комсомолом вихований.

В цехах комсомолу кували мої літа
На зелених вогнях комуністичного ранку,
В партизанських лісах золодили гартовану сталь.

(„Пролог до епопеї“)

Поет згадує героїчні часи збройної боротьби комсомолу за революцію, радіє, зустрічаючи старих друзів в нових умовах — в умовах соціалістичного будівництва.

Образи друзів бойової комсомольської юності, їхнє життя і боротьба проходять через поезію Первомайського, починаючи з героїчної поеми „Трипільська трагедія“ і кінчаючи лірично-побутовими зарисовками.

З великим ліричним чуттям подає поет рядового й разом з тим героїчного комсомольського активіста Чикаленка, те оточення, що висувало самовідданих пролетарських б'рців.

Тему комсомольського покоління Первомайський розробляє на соціально-значимому матеріалі.

Поет пише про пролетарський центр Харків (харківські елегії) і про соціалістичну столицю, про улюблену радянську батьківщину.

Велике слово — Вітчизна —
На прапор червоний став,
Велике слово — Вітчизна —
Якої ти зроду не знав.
Велике слово — Вітчизна!
Для тебе його здобули
ті, що ставали грізно
Й попереду тебе йшли.

(„Вітчизна“)

Працюючи на проблемному, соціально-значимому матеріалі, Первомайський зростає як поет. Його лірика відзначається внутрішньою динамічністю, багатством поетичних фарб, образною емоційною формою.

Нахил до проблемності характерний для сучасної лірики в цілому, зокрема для поезії молодих. Тема про своє комсомольське покоління стоїть в центрі уваги С. Голованівського („Дружба мого покоління“). Щодо цього — характерне спрямовання творчості І. Муратова, який береться за розробку великих проблемних тем і зокрема працює над створенням історичної епопеї старого і нового — соціалістичного — Харкова.

Над розгорнутим лірико-епічним полотном працює М. Шермет („Поема про Щорса“), Євген Фомін („Поема про Мічуріна“).

В жанрі ліричному найбільшу увагу поетична молодь скерує на виявлення думок і почуттів основного героя наших днів — будівника соціалізму. В цьому плані працюють В. Собко, М. Булатович, С. Крижанівський, І. Гончаренко, І. Калялик, Вирган та інші.

Тема нової людини, широкий показ соціалістичної дійсності в усіх її проявах стоїть в центрі уваги літературної молоді. Переборюючи тенденції ліричного відображальства, схематизму, провідний актив молодого поезії росте ідейно і творче, збагачує спільний фронт радянської поезії новими досягненнями.

Лінії розвитку радянської поезії характеризуються багатством творчих індивідуальностей, що зросли на спільній основі в боротьбі за соціалістичний реалізм, за найкраще і найповніше відбиття нашої великої епохи.

Розквіт творчих течій і напрямків зумовлює багатство поетичних барв і повноту висвітленого великого матеріалу сучасності. Як і вся радянська література, поезія має значні досягнення, проте грандіозність завдань, що стоять перед нею, вимагає не заспокоюватись на тому, що ми вже на сьогодні маємо, а штурмувати нові й нові творчі висоти, боротись за якість роботи, за повноту показу соціалістичної дійсності і радянської людини.

Вимогливість до своєї продукції, боротьба за глибше освоєння радянського матеріалу, обмін творчим досвідом, зокрема з російською радянською поезією — такі найважливіші завдання поетичного фронту, що приведуть до нових творчих перемог.

Психологічна повість

Є. Кирилюк

Семен Склярєнко має за собою десять років літературної роботи (систематично почав друкуватися 1926 року). За цей час він дав нам кілька книжок з белетристики й художнього нарису. Критика наша заборгувала перед С. Склярєнком, не давши досі жодної статті про його творчість. Відсутність критики разом з іншими причинами безперечно уповільнила творчий розвиток письменника. Критика повинна виправити цю помилку, давши змогу С. Склярєнкові щільніше відчувати контакт з радянським читачем.

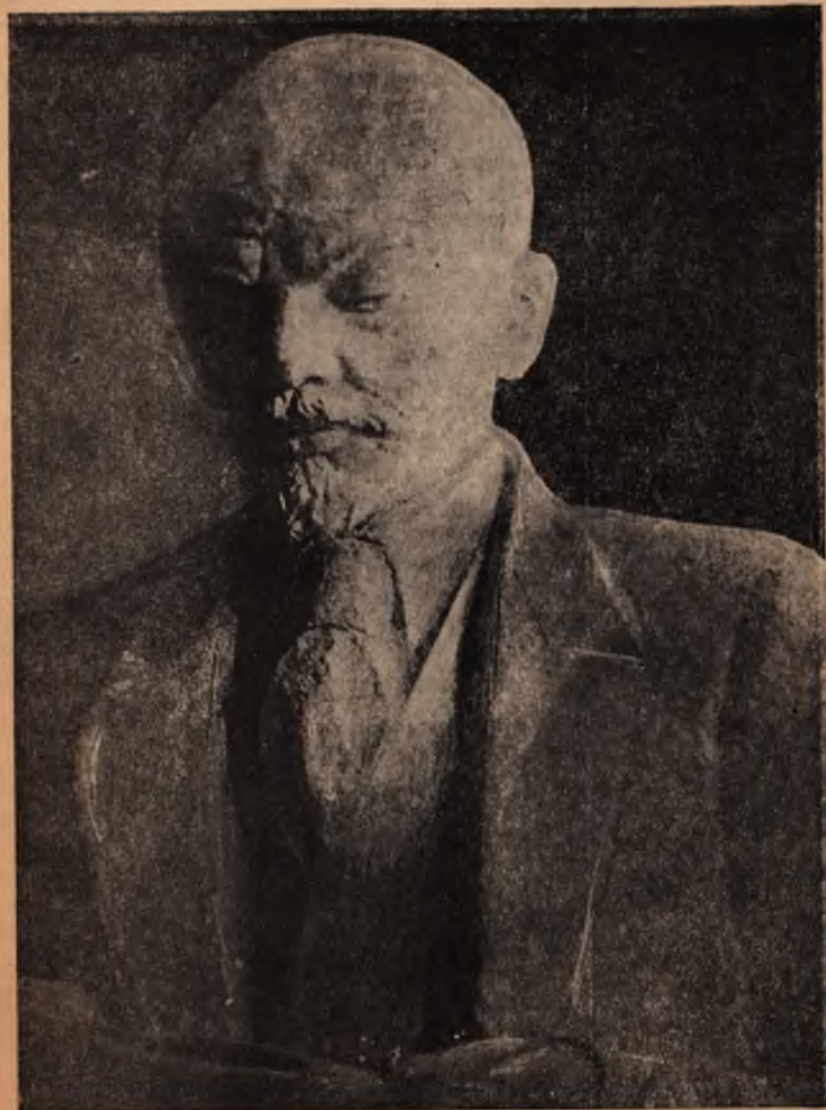
Просягом останніх років С. Склярєнко виявляє інтерес до психологічної повісті й роману. Два його останні твори — „Страх“ (1935) і „Помилка“ (1933) — належать саме до цього літературного жанру. Повість „Страх“ написана раніше за „Помилку“. Перша редакція повісті видрукована в журналі „Життя й революція“ ще 1932 року (№№ 8 — 10). Тема повісті „Страх“ дуже інтересна. За об'єкт художнього відтворення автор вибрав легке психічне захворювання й видужання наукового робітника. Доцільності розробки такої теми не можна заперечити. Ми всі пам'ятаємо слова вождя про те, що „найціннішим капіталом є людина“. Ми повинні бути уважні до потрібної корисної нам людини, до її складних думок, почуттів, переживань. Вивчаючи життя, С. Склярєнко вибрав саме психічну сферу, сферу людських переживань для відтворення художніх образів. Психічна сфера людини завжди цікавила художників слова. Від шекспіровських „Гамлета“

і „Річарда III“ до афіногенівського „Страху“ — цілий ряд видатних творів присвячено саме цим проблемам. Ясна річ, що в кожного письменника ця тема має своєрідний класовий характер, своє спрямування й відповідні засоби художнього розв'язання. По одній в основному лінії йдуть: „Записки сумасшедшего“ — Гоголя, „Братья Карамазовы“, „Идиот“ — Достоевського. Іншу лінію вибрав А. П. Чехов. Його „Палата № 6“ — показує не просто собі випадок з лікарської практики, це не просто сюжетно загострена новела, а людський документ, винувальний акт цілій системі проклятого ладу, задушливій атмосфері царської Росії, де всяка „инакомыслящая“ людина виходила із загальної норми в звалася психічно-хворою. Купрін дав оповідання „Путаница“, в якому лікар-психіатр Славинський розповідає про випадок із своєї практики — заяву хворого Пчеловодова. В наслідок безглузлого жарту людина потрапила до психіатричної лікарні. Коли Пчеловодов писав заяву, в якій описував цей випадок, він був цілком здоровим, а побувши рік у божевільні, він був визнаний безнадійно хворим. Купрін дав одну з численних „медичних помилок“, не розкривши читачеві справжніх причин трагічного випадку, причин, які були заховані в соціальних основах капіталістичного ладу.

Радянська література зовсім по-новому ставить і розв'язує проблеми, зв'язані з психічною сферою людини. Візьмімо п'єсу Афіногенова „Страх“. У ній на всю широчінь поставлено тему почуття страху, розкрито й показано соціально-класові підоснови, первопричини цієї людської емоції. П'єса Афіногенова є значний твір радянської літератури, хоча і не з цілком довершеною художньою майстерністю. Промова старої більшовички ецент розбиває ворожі нам теорії, але художня переконливість образу більшовички не досягає такої сили, яка є, приміром, в образі професора Бородіна.

Повість С. Склярєнка написана незалежно від п'єси Афіногенова під тією самою назвою. Тема її вужча і розв'язана вона зовсім в іншому сюжетному плані. Ідейний зміст повісті виявляє деякі риси радянської дійсності. Професор одного інституту, колишній червоний командир, в наслідок перевтоми й певного рефлексу психічно захворів. Він не залишився самотнім. До професора приходить декан разом з лікарем і влаштовують хворого в лікарню. Професор потрапляє не до „Палати № 6“, а до прекрасної радянської лікарні, в хороші, культурні умови, до чулого, розумного лікаря. Проте в основному ідейний зміст повісті охоплює поодинокі, малотипові явище нашої дійсності.

Як показані в повісті образи людей нашої країни, їхні взаємини? Центральним образом є образ професора, викладача світової літератури в інституті. В цьому образі є чимало типових рис нової, червоної професури. Син слюсаря бельгійського заводу в Миколаєві, учасник громадянської війни, він проходить (правда, надто прискорено) шлях від червоного



В. І. ЛЕНИН

Скульптура Б. КРАТКО

командира до професора (події відбуваються 1928 року). Професор сумлінно ставиться до своєї роботи, віддає всі свої знання й досвід робітничо-селянській молоді. Читач помітить, що автор повісті мало обізнаний з життям радянського вишу. Кожному, хто знав ці умови, здадуться штучними деякі вчинки професора. Не можна, читаючи лекцію, одночасово уважно дивитися в студентські конспекти, знаходити в них силу-силенну помилок, тут таки їх виправляти, записувати в них назви кращих творів світової літератури, прізвища авторів, дати їхнього життя. У професора була б така змога при лабораторному методі занять, алеж автор показує, що в цей час читалася справжня лекція, лектор запалювався, пригадував цікаві ілюстративні подробиці і т. ін.

Ще більш штучним, надуманим здадуться такі вчинки професора, коли він під час лекції кладе свою долоню на руку студента, щоб передати йому не тільки знання, а „ще й краплинку тепла мого тіла“. Це зайва сантиментальність, до якої зовсім не треба вдаватися, щоб відчувати контакт з студентською аудиторією.

Недостатнє знання вишівського життя помітне також із деяких деталей. Ось, наприклад, описується аудиторія: „Пошматовані, побиті книжки, клучок на пюпітрі“... Така деталь і для 1928 року нетипова. Навіть коли б і був клучок в якогось студента замість портфеля, він тримав би його не на пюпітрі, а всередині. Або, приміром, така деталь: студенти спочатку складають іспити, а потім слухають заключну лекцію професора.

Індивідуальний характер образу професора розкривається в його психологічних особливостях. Ми бачимо перевтомлену, знервовану людину. Професор виявляє надто загострену увагу до світовідчуження, настроїв, думок студентів. Добре знати студента є звичайним обов'язком викладача. Але С. Скляренко підкреслює якусь особливу увагу професора до психології студентів, увагу, яка вже виходить за межі звичайної норми. Ось професор придивляється до одного студента, що пильно дивиться на нього. Професор зацікавлюється, що думає студент, чому в нього такий пронизливий погляд. Виявляється, що студент не слухає професора, замкнувся в собі:

„У цього студента є горе, — думав я, — йому не до лекції. Його цікавить не готська література, про яку я сьогодні розповідаю, а власні переживання. Моя лекція тільки рефлексологічна причина, чинник, що допомагає йому ритмічно, як під музику, мислити, синтезувати думки під мелодійний супровід мови“.

Перед нами надміру загострена чутливість до психологічних переживань людей, що безперечно свідчить про нервовість професора, перевтому, нахил до рефлексії. Далі автор повісті показує вже хворобливий стан психіки професора. Він здригується, вдивляється в математичну формулу, написану на дошці, не

може про неї забути, бачить очі студентки, впадає в каталепсичний стан, а далі починаються незрозумілі для звичайної людини вчинки, вчинки психічно-хворої людини.

На цій основі побудовано сюжет повісті „Страх“. Розгляд поведінки професора по суті виходить за межі завдань критика. З цього приводу повинні висловитись фахівці-лікарі. Треба сказати, що ми не використовуємо думок кваліфікованих читачів художньої літератури — медиків. Останніми часами ми маємо, приміром, цілий ряд творів, з приводу яких могли б висловитись лікарі („Платон Кречет“ Корнійчука, „Що було потім“ Смолича). Відомо, що серед лікарів, як і серед інших кваліфікованих радянських читачів, є великий інтерес до художньої літератури. Про це свідчить цікава стаття відомого радянського хірурга, заслуженого діяча науки Н. Бурденка („Советское искусство“, XI, 1935 р.). Н. Бурденко згадує:

„На само избранние мною своей врачебной специальности — полевой хирургии — решающее влияние оказали страницы из „Войны и мира“, описывающие бородинский бой. Внутреннюю страсть к медицине во мне, воспитавшие семинарии и духовной академии, разбудили многие из рассказов Чехова“.

Інтерес до художньої літератури, до мистецтва взагалі Н. Бурденко зберіг і по цей час. А хіба не показовий факт, що роботу на тему „Лікар у дореволюційній і радянській літературі“ виконав не критик-фахівець, а молодий київський лікар, асистент проф. М. М. Губергріца — Лук'янецьвер.

Розглядаючи образ професора, ми повинні визначити ідейний зміст образу, художню вмотивованість поведінки персонажу, взаємини його з іншими людьми. Слід відзначити певну послідовність у розкритті образу професора, у виявленні причини його психічного захворювання. Професор спочатку помічає на голові одної студентки барвисту хустку. Далі він бачить обличчя її, а головне — очі дівчини, згадує, що перед ним саме та людина, яку він давно шукав. Цей епізод і є, власне — зав'язкою повісті. На цьому побудована сюжетна напруженість повісті, інтерес, з яким читач читає книжку. Тільки в передостанньому епізоді, що є розв'язкою твору, читач довідується, хто ж така, нарешті, була ця дівчина. Не можна сказати, щоб у мотивації поведінки професора нас усе задовольняло. Нам зрозуміло, чому у професора не виникає відразу асоціації між студенткою Лідією Борейко і князівською дочкою Лідією Зарицькою. Причину відсутності такої асоціації нам пояснює лікар-психіатр. Без цього не було б психічного захворювання, не було б і самого художнього твору. Нас тільки дивує, чому в професора весь час змішується два почуття — ненависті й любові. Почуття ненависті до людини, що нагадує йому білогвардійку, яка читала смертний вирок, — зрозуміле й оправдане. Почуття ж любові не вмотивоване. Автор, мабуть, ввів його на правах романтичної

інтриги для підсилення інтересу, для ще більшого сюжетного напруження. Цей момент справді зацікавлює, інтригує читача, бо читач не знає, з ким має справу професор: з ворогом чи з другом. Почуття любові й ненависті чергуються, змінюють одно одне. Розв'язка повісті з'ясує все читачеві. Почуття ненависті було законне й підставне. Почуття любові відпадає. Але чи можна говорити про справжнє почуття любові до людини, з якою повинні були в'язатися асоціації протилежного гатунку? Появу такого почуття, як і всі інші незвичайні сюжетні ходи, можна пояснити перевтомою, неврозом, незвичайним психічним станом професора. Але це логічне пояснення не має достатньої художньої вмотивованості.

Деякі художні деталі, в першому читанні повісті не можуть звернути на себе особливої уваги, бо читач не передбачає ще справжньої розв'язки твору. Ось, наприклад, епізод на сходах, коли професор іде до води. Його вабить дівчина, він хоче бути ближче до неї. Таке почуття можна припустити: професор — людина ще не стара і не одружена. Але далі автор подає таку думку професора: „це не випадкова зустріч... це план, це входження в нову дійсність“ (ст. 27). Про яку „нову дійсність“ тут може йти мова? Хіба професор жив досі в якійсь старій дійсності?

Це, звичайно, деталь, але таких деталей можна вказати чимало. Ось, наприклад, міркування автора про жінку:

„Шлях до кімнати жінки — шлях до її серця. Ввійшовши до кімнати жінки, ми вгадуємо її смак, бачимо її речі, ближче підходимо до неї. Ми або розчаровуємось у жінці, або ж захоплюємось нею, бачимо повторення наших думок, звичок у ній. І нічого дивного не було в тому, що я пішов до Ліді Борейко“ (ст. 33).

З цих авторових слів читач не побачить нового, соціалістичного ставлення до жінки. Шлях до кімнати жінки — не обов'язково шлях до її серця. Чому саме ми повинні захоплюватись, або розчаровуватись у жінці, познайомившись з її кімнатою, її речами? Чому обов'язково ми повинні бачити в жінці повторення тільки наших думок і звичок? Це все ще рештки старих уявлень про жінку, як додаток до чоловіка.

Вчинки професора після того як він тікає від Ліді — вчинки не завжди продумані автором до кінця. Наприклад, на стор. 43 автор пише, що професор підійшов до мачти й обірвав електричні проводи! Такі й подібні до них непродумані деталі безперечно зменшують повноту сприймання художнього образу професора, загалом до кінця в повісті не розкритого.

Яке практичне, ідейно-виховне значення цього образу? Практичний висновок, що його повинен зробити кожен читач для себе, це, перш за все, той, що треба вміти не тільки працювати, але й відпочивати, і що друга справа не менш важлива, ніж перша. Правда, доводячи цю істину, автор трохи перегнув

палицю в інший бік, показуючи професора, як на наш час зовсім таки некультурною людиною:

„Я взагалі,— каже професор про себе,— ніколи не ходив ні на концерт, ні до театру. Навіть тоді я відмовлявся від цього, коли мені прислали квитки й брала слово, що я неодмінно прийду. Я не міг вибрати для цього вільної години“ (ст. 48).

Зате добре показано наслідки такої „праці“: перевтому, невроз і... лікарню для божевільних. Хоч у головного персонажу повісті „Страх“ була важлива причина соціального порядку для захворювання — несподівана зустріч із ворогом, але кінцева причина все ж таки не в цьому, а в загальному стані професора — його перевтомі, неврозі. Великі люди здебільшого вміли не тільки працювати, а вміли і вмють відпочивати. Це стверджується біографіями багатьох великих людей (Менделєєв, Л. Толстой, Павлов та ін.) Л. Толстой у 75 років навчився їздити на велосипеді. Акад. Павлов, не зважаючи на свої 80 років, грає в городки, слухає концерти, загалом вміє відпочивати.

Серед інших образів-персонажів слід спинитися на образах психічно-хворих людей, і перш за все на образі Ріти. Розкриваючи цей образ, С. Скляренко досить сміливо поставив у художньому аспекті проблему живих форм і методів лікування психічних хвороб. Хвору Ріту лікарі визнали за безнадійно хвору. Перебуваючи в лікарні, професор зацікавлюється Рітою, починає систематично розмовляти, працювати з нею, і Ріта поступово видужує. Це видужання з художньої сторони не цілком доведене. Читач так і не довідується до кінця твору про причини захворювання Ріти, чому саме в неї почався „психічний розпад особи“, як кваліфікує її хворобу лікар, а ці причини неодмінно повинні були існувати. У творі згадано батьків Ріти, її товаришок. Всі люблять її, і незрозуміло, чому вона так тяжко захворіла, що потрапила до психічної лікарні.

Ще менше розкриті інші образи хворих: Елі, Васі Соколовського, поета і прозаїка. Образи Елі і Васі нагадують нам літературні персонажі інших творів. Причини хвороби першого було, очевидно, надто багате на переживання попереднє життя, Вася захворів у наслідок спадковості — алкоголізму батьків.

Повість С. Скляренка — оптимістична. Це її значна позитивна риса. Хоча більша частина епізодів відбувається у психіатричній лікарні, але читач не відчуває якоїсь гнітючої атмосфери „Палати № 6“. Навпаки, відчувається, що зовні, за стінами, за ґратами лікарні відбувається здорове, бойове, повнокровне, радісне життя. Цей момент прекрасно відтворює запальна репліка Ріти, яка після видужання відвідує хворого ще професора:

„Як гарно! Як весело! Як багато світла! Здається, немов я ніколи, зовсім ніколи не бачила нашого міста. Театри, тисячі людей, рух, крики, співи, музика, заліті огняні вікна, стрічки гасел, плакати. Невпинний рух... Я ж умію працювати, я вмю бути веселою, я вмю бути радісною. Я не мала права хворіти! Я мусіла бути там, серед них, де будують нове прекрасне життя!“

Люди видужують, залишають лікарню. Ідуть брати посилену участь у цьому прекрасному житті. Можливо, автор трохи перебільшив, показавши, як лікарню залишають абсолютно всі хворі, але він показав цим більше тенденцію до видужування людей з порушеною психічною сферою в умовах радянської дійсності.

Повість „Страх“ є вже перейдений етап у творчості С. Скляренка. Після цього він дав роман „Помилка“, де трохи ширше захопив життя нашої країни. Незабаром має з'явитись його нова, також психологічна, річ — „Пролог“.

Будемо сподіватися, що в новому своєму творі С. Скляренко глибше й майстерніше покаже зростання нової соціалістичної людини, її ідеали, прагнення. Для радянських письменників наша країна дає прекрасний типаж: Стаханови, Бусигіни, Віноградови, Демченки, Ізотови, не одинокі, не винятки, а типові представники масового, всенародного, соціалістичного творчого руху. Хай професори світової літератури („Страх“), інженери Бреуси („Помилка“) залишаться етапами на шляху творчого формування психологічного стилю С. Скляренка. Хай С. Скляренко, працюючи за методом соціалістичного реалізму, з допомогою своєрідних, властивих саме йому стильових художніх властивостей, дасть нам нового героя — стахановця. Жанр психологічного твору повинен тільки допомогти С. Скляренкові виконати одне побажання П. П. Постишева: „Викрити й показати характер цього героя, його психіку, його свідомість“.

„Базельские колокола“ Луї Арагона

Л. Підгайний

Новий роман Луї Арагона має цікаву особливість: роман здається більшим за свій обсяг. Надзвичайна художня конденсація і особлива манера автора перекладати чималу частину роботи на читача спричиняються до цього. У Луї Арагона ми стикаємося з своєрідним засобом розкриття образів не тільки через безпосередню характеристику персонажів від автора чи через подачу їх вчинків, а й через думки про них інших персонажів. Із різноманітних висловлювань і зауважень, недоговорених фраз і натяків, ніби між іншим кинутих реплік щодо певних подій і осіб читач сам повинен скласти собі думку про даний образ і зрозуміти справжній сенс подій.

Говорять і діють одразу декілька, автор поспішає передати їх найприхованіші думки, але не з'ясовує відразу стосунків між ними; читачеві самому доводиться орієнтуватись у всій цій складній і нібито без жодного авторового втручання даній ситуації. Так, даючи удосконалений спосіб сприймання реального життя, Луї Арагон закликає читача до творчого співробітництва з автором.

Луї Арагон — видатний майстер, досить довго блукав в нетрях буржуазного сюрреалізму („надреалізму“), поки натрапив на вірну стежку, що веде його до соціалістичного реалізму. В даному разі „Базельские колокола“ прекрасна цьсму ілюстрація.

Кращі традиції реалістичного методу Бальзака засвоїв Луї

Арагон, але водночас він зумів найти свою індивідуальну манеру письма, хоч тема у обох письменників досить схожа. Відмінне в тому, що Бальзак у своїй багатомірній „Людській комедії“ викривав буржуазне суспільство в епоху липневої монархії, а Луї Арагон в епоху імперіалізму.

Крупні ділки, фінансисти, промисловці, поміщики, рантьє і лихварі, міністри, політичні діячі, поліцейські заправили і воєнна каста, монархісти, республіканці, соціалісти і анархісти, війна в Марокко і на Балканах, участь і нажива цих ділків на воєнних і колоніальних спекуляціях, моральна і політична проституція великої буржуазії, кокотки, сутенери контрабандисти, провокатори, біржові ігроки — ось той різноманітний і складний комплекс соціальних явищ, що розгортається перед нами в оголеному вигляді і в обгановці напруженої класової боротьби й наростання революційного руху робітничих мас.

В атмосфері комерційних афер і біржової спекуляції, в атмосфері неробства і картюжного дозвілля забезпеченого буржуа, в атмосфері експлуатації і ласих прибутків виростають не тільки нові типи промислових ділків вроді автомобільного короля Віснера, а й новіше видання Бальзакового лихваря Гобсека в образі Жоржа Брюнеля.

Жорж Брюнель, цей підозрілий нечистий ділок, що охоче поділяв свою Діану з Віснером і полковником Дорошем, життєво-фінансовий шлях якого густо встелений трупами жертв, що потрапили в його тенета, так далеко зайшов у своєму цинізмі, що його обурює лицемірна буржуазна громадська думка, яка не наважується називати речі своїми іменами.

Цей хижак, що з спокійною совістю ступає по трупах своїх жертв, вважає себе і своїх колег по класу паразитами і оголошує паразитизм як найвищу форму і досягнення сучасної цивілізації: „Ми зараз живемо уже в таку культурну і витончену епоху, яка погребує великого розподілу праці. Колись, ви ж знаєте, комерцію зневажали, і людям благородного звання було заборонено нею займатись. Все це дуже змінилось. Паразитизм — нова форма громадськості, майбутнє за паразитизмом, вся справа в тому, щоб весь час вигадувати, яких змін йому надавати“.

Ця цинічна сповідь викритого й зловленого на гарячому фінансового паразита б'є просто в лоб його колег, і тому викликає цілу зливу протестів і обурення серед вищої буржуазії, головна турбота якої — робити все, що завгодно, але дотримувати пристойності, спритно ховати кінці в воду і приховувати мерзенні вчинки благородними і високими фразами.

І тому, коли лейтенант П'єр де Сабран, замість того, щоб заплатити Брюнелю сто п'ятдесят тисяч, волів за краще розгрішити собі череп в кабінеті лихваря, — інцидент був прихований, „з погляду закону все було гаразд. Самовбивство не викликало сумнівів“.

Коли ж родова знать, що стояла за спиною загиблого, висунула в пресі версію вбивства, заподіяного за вказівками панів-міністрів і промисловців, через те, що лейтенант відмовився від шпигунства на користь Німеччини, — тоді виникла потреба більш складної дипломатичної гри, щоб вигородити „честь“ Брюнеля в очах громадськості. На сцену виступив хитрий і тонкий розум Діани, що з слізьми на очах зуміла блискуче зіграти нову версію — невдоволеного кохання, і престиж убивці був би врятований, коли б він сам не зіпсував був справи своєю бездарністю.

Оскільки буржуазна совість і поняття про пристойність кардинально розбігаються між собою, — показує характерна поведінка у всій цій брутальній історії Віснера. Віснер, ця „людина з передовими ідеями“, був обурений, що „Шейлок з вулиці д'Есфемон“ насмілювався назвати його справжнім ім'ям, і в той же час між ними відбувається діалог, під час якого Віснер спокійно вимагає з Брюнеля частину прибутку від лихварської операції на свою користь. Віснер тільки, як проникливіший і спритніший ділок, волів не встрявати більше в ці брудні операції, а хоче краще фінансувати Францію в її „чудесних починаннях в Марокко“.

Луї Арагон без жалю зриває покрови лицемірних чеснот і оголює брудну суть ненаситної утроби хижого буржуа, об'єктом комерційних комбінацій якого з'являються не тільки гроші, а й жінки, що переходять із рук в руки, як компенсація за збитки.

На цьому широкому фоні фінансових і політичних махінацій, в атмосфері нестримної розбещеності й розкладу нравів великої буржуазії Луї Арагон показує цілковитий занепад, розклад буржуазної родини, де жінка стає повією, векселем, акцією в фінансових комбінаціях чоловіків, всім, чим завгодно, тільки не людиною.

Мадам Неттанкур просто й одверто заявляє чоловікові: „Едуарде, щоразу, коли в житті я міняла духи, це щось означало“. Так говорить вона, натякаючи на появу нового коханця в своєї дочки.

Мадам Лопец, що живе з мосьє Скрябіним, одночасно віддає „велике, давніше почуття графові д'Евре“. Мадмуазель Марта Йонгенс шість років перебуває в зв'язку з одруженим мосьє де Хутеном. Мадмуазель Соланж, щоб змити ганьбу розпусти й підпільного сутенерства, закінчує життя самогубством разом із своїм чоловіком, якого контрабандна спекуляція наркотиками викривила. Мадмуазель Юдіт, що готувалась до курсу на скульптора, натомість робить аборт, тому що П'єр Лефрансуа „так палко цілував“, а вона, бачите, і „не збиралась зв'язувати з ним життя“.

Все це становить тільки те характерне середовище, ту густу атмосферу розпусти, той фон і ґрунт, на якому пишню розквітали такі махрові квіти буржуазної краси і любові, як Діана,

і трагічно гинули безнадійні спроби вирватись із цієї липкої й задущливої атмосфери Катерини Сімонідзе.

Діана — це типове втілення кар'єри гарної жінки в вищому буржуазному суспільстві, це квінт-есенція родинних нравів, фактично взакононої проституції, прикритої легеньким фльором громадських правил пристойності і загальноживаною, мовчки погодженою брехнею.

Риба шукає — де глибше, людина — де краще, а Діана — хто багатший. Отже нема нічого дивного в тому, що її маленький Гюї на першій же сторінці роману називає хазяїна отелю — мосьє Романе — татом, а на дев'ятій сторінці Діана вже атестує того ж Романе як „кепського сім'янина“, що „не розуміє поривань жінки її років“, а ще через дві сторінки одружений мосьє Жільсон Кенель не без підстав іменує себе нареченим Діани. І нема нічого дивного в тому, що після поїздки з ним по Італії „у Діани на пальці опинився діамант, але про мосьє Жільсона Кенеля більше і розмови не було“, бо Діана вже познайомилась з мосьє Жоржем Брюнедем, який був „колосально, що називається, колосально багатий“.

Це, звичайно, не завадило „білоскурій, чорноокій, білошкірій красуні“, „ідеалу краси для обгортки з ілюстрованих кольорових журналів“, поділяти любов одночасно і з генералом Доршем і з автомобільним фабрикантом Віснером, що цілком резонно не вважав за потрібне пригадувати, „скільки років він уже живе з нею? Краще не лічити, починаєш почувати себе стариком“.

І в той же час ця славнозвісна Діана з обуренням чесної римської матрони виганає бонну, пійману разом з лакеєм, тому що, вигукує вона, „я не хочу, щоб мов родинне огнище обертало на дім розпустити“. Так в буржуазній родині прекрасно уживається зовнішня лицемірна мораль з найрозбещенішою розпустою. Цілковиту рацію має зауваження Катерини Сімонідзе: „якщо жінка не робітниця, то... вона обертається на кокетку, заміжно чи незаміжно“.

Якщо Діана становить собою зразок взакононого в буржуазному суспільстві типу жінки, що почуває себе прекрасно з єдиним принципом своєї зручної філософії — „з ким хочу, з тим і живу“, то Катерина Сімонідзе становить уже далеко складніший тип жінки, що розуміє і відчуває своє підлегле становище у чоловіка і шукає виходу, але вона не може переступити бар'єр свого класу і чинить дрібний анархічний бунт проти „чоловіків гнобителів“, правда, тими ж методами Діани, Катерина Сімонідзе, як образ і тип, становить собою цікаву спробу розв'язання проблеми емансипації жінки в буржуазному суспільстві, роковану на невдачу, і спробу вирішити питання про класове самовизначення.

Якщо Діана цілком задоволена і своїм суспільним становищем і фіктивним шлюбом, то Катерина Сімонідзе, теж представниця класу буржуазії, її рантьєрської частини, пробує вийти

за обмежені рамки свого класу і навіть приєднатися до революційного руху.

Вихована на традиціях ненависті до царя й повазі до революційного народництва, до постатей Перовської й Віри Засуліч, ця „чорноока грузинка“, дочка бакинського нафтопромисловця, найсуперечливіше створіння суперечливих соціальних умов.

Як представниця пригнобленої нації, вона за перемогу турків у війні з Росією, — „перемога турків насамперед означає поразку царя“. „Вона співає хвальні гімни балканським робітникам, що бастують проти війни“, вона близько до серця бере події на золстих розшуках в Сибіру і, зіткнувшись лицем до лица з кривавими подіями класової боротьби в Швейцарії, з розстрілом страйкарів містечка Ключ, вона, як глибоко зворушливу особисту драму, переживає смерть молодого робітника. Ці події остільки її вражають, що весь чад медової мандрівки з капітаном Жаном Тьебо моментально вивітряється і любов обертається на зненависть до нього, як до ворога, „раз він не почуває разом з нею, інстинктивно, всього жаху, всієї недозволеності цієї історії“.

В мріях про емансипацію, в стосунках з чоловіками, в розмовах на політичні теми вона виходила тільки з побоювання опинитись в залежності від чоловіка, і тому, заінтригована парадоксальним лозунгом анархістів — „злочинець — це сам виборний“, — вона відвідувала збори анархістів, її „антимілітаризм був виразом протесту проти чоловіків“, бо „чоловіки — солдати, чоловіки — виборці“.

Вона пристрасно шукала розв'язання болючих для неї питань в доктринах і промовах анархістів, вона читала і „Комуністичний маніфест“, і Поля Лафарга, але не пройнялась революційним вченням пролетаріату. Вона раділа, що Лібертад, лідер анархістів, „зняв з неї вагу класової проблеми“, бо „погляд соціалістів, що поділяють весь світ надвое, як яблуко, з одного боку — експлуатовані, з другого — експлуататори, — завжди її дратував“. Вона не вважала себе ні робітницею, ні експлуататором, вона хотіла почувати себе над ними чи поміж ними і водночас відчувала свою „нездатність декласуватись“.

Вона шукала себе й своє місце і серед робітників, приєднавшись на певний час до страйкарів-шоферів, і одночасно одверталась від їх інтересів і потреб, їй більше імпонувала романтика анархістського бандитизму Бонно і К^о, ніж напружена і планова класова боротьба. Її ідеал — з браунінгом в руках кидати виклик суспільству.

Коротко кажучи, Катерина Сімонідзе стояла на класовому перехресті, вона одірвалась від свого класу і не приєдналась до його ворогів. Вона страждала від сорому і свідомості своєї відчуженості від робітничих мас, але не могла поріднитись з робітничим класом, не могла переступити класову межу: „між

ними і нею — дотепно зауважує Луї Арагон, — стояв грошовий переказ з Баку“.

Вона мріяла про справжню велику любов, але не могла погодитись на шлюб, тому що всюди бачила, що „кохання — це грандіозне обдурювання“. І тому вся її емансипація на практиці, в особистому житті, зійшла до фізіологічних перемог над чоловіками. „Вигнати їх, як тільки вони починали гордитись своєю перемогою, скоти“, — було для неї ілюзією справжньої соціальної перемоги. „Вона ненавиділа чоловіків і любила їх любити“.

Так у цьому суперечливому образі Луї Арагон зумів показати нездатність активніших представників буржуазії розв'язати жіноче питання, не виходячи за грані класу, не стаючи одночасно на погляд пролетаріату. В трагічній долі Катерини, що заблудила і заплуталась в непрохідних хащах протиріч буржуазної дійсності, Арагон показав соціальну приреченість буржуазної жінки, неможливість її вийти за межі розпусти, тому що якщо „жінка не робітниця, то... вона обертається на кокетку, заміжню чи незаміжню“.

От чому Луї Арагон звертає свій творчий погляд на Клару Цеткін, з надією і захопленням шукаючи в ній протитипа жінки-ідеала, жінки майбутнього, вбачаючи в ній жінку громадянку і товариша, що має своє рівне з чоловіком становище в суспільстві і в праці. Він з незвичайним пафосом оспівує очі Клари, „ці не в міру великі, чудесні очі, очі цілої робітничої Німеччини“, як символ наступної світової революції і соціального визволення жінки.

Давши образи негативних жінок, він надалі становить собі завдання створити позитивний образ жінки. Він в захопленні вигукує: треба переробити і весь світ, погано побудований, і самий роман, де „героїнею буде Клара, а не Діана і не Катерина“.

„Бавельские колокола“ — надзвичайно „йомкий“ роман, художньо економічний і стислий, він розгортає багатющу галерею різноманітних образів, дає широку і детальну, яскраву і правдиву картину буржуазної Франції напередодні імперіалістичної війни, малює широку картину міжнародних подій і закулісної політики того часу, сміливо і глибоко розкриває моральну і соціальну деградацію і маразм буржуазного суспільства і родини.

З чималим знанням і умінням Луї Арагон викриває справжню суть, зрадницькі і грошові мотиви ряду буржуазних партій, в тому числі анархістів, що здебільшого з'являлись провокаторами, агентами поліції, як Лібертад і Вайян, що кинув бомбу в палату депутатів, з відома і дозволу поліції, щоб викликати репресії проти соціалістів.

З особливою силою зненависті Луї Арагон картає діяльність в демократичній республіці „міцних, ситих тварин, з червоними шиями, що вилазили з формених комірів“, — поліцію, що прикривала брудні злочини великих ділків і з садистичною жорстокістю знущала над робітничими страйкарями. Автор глибоко

і ясно показав, що суть зла не в професії, а в державній і в соціальной системі, де „міністерства міняються, а поліція лишається“.

„Шановний“ посередник між закордонними банками і приватними особами — мосьє Жоріс де Хутен, — цей кавалер ордена почесного легіону і полковник, а по суті контрабандист і спекулянт, — чудово уникає кари, за нього вступається сам Клемансо перед міністром юстиції. Така система альянса префектури з біржою.

Луї Арагон спробував також показати лицемірну душу буржуазних соціалістів і словесних пацифістів, що під грім гармат і гудіння базельських дзвонів зібралися в соборі базикати про мир.

Він розкрив цю пацифістську комедію, що одвертала очі від важких олив'яних хмар нової мілітаристичної грози, що громадилась над полями Сербії, Австро-Угорщини і Росії. На фоні елейних і медоточивих промов застережливим і грізним контрастом випросталась огидна фігура фінансової гієни — Брюнеля, що вже відчував у пахоцях трупів шелестіння акцій і з насолодою потирав руки, передбачаючи нові, ласі шматки.

В святковій бутафорії урочистого походу вулицями Базеля, серед удаваної строгості принципів і нарум'яненого пафосу ватажків угодовницького соціалізму другого інтернаціоналу, серед „зворушливого“ єднання політичних промов з релігійним почуттям, він уже бачив „лиця зрадників, що через вісімнадцять місяців продали заправилам війни європейський пролетаріат“, бо весь цей пишний і урочистий маскарад був тільки передвісником „страшної купи кісток мазурських озер і Вердена“.

Ця антимілітаристична пропаганда йде у Луї Арагона не тільки від глибокого емоціонального обурення публіциста, а й від палкого художника, що в інтересних і яскравих образах зірвав маску буржуазної брехні і лицемір'я.

Луї Арагон, великий і яскравий художник-реаліст, на ділі довів останнім романом право на ту творчу декларацію, яку він з пристрасстю громадського борця і палкістю революційного письменника виголосив з трибуни паризького конгресу захисту культури: „Я вимагаю повороту до реальності. Хто може заперечувати мені, як не ті, кому вигідно приховувати її, ховати від нас цю реальність?“

Луї Арагон, що має вже за плечима солідний стаж літературної роботи і мав чималий вантаж буржуазної ідеології в попередніх творах, фундатор сюрреалізму, зумів ідейно видужати і стати на революційну точку погляду на життя. Це набагато загострило його реалістичне сприймання і розуміння дійсності, соціальних явищ, підвищило художню яскравість його образів, стилю і мови, врешті, підказало йому цілий ряд нових літературних засобів реалістично переконливіше і художньо економніше змальовувати дійсність.

З реалістично заглибленого сприймання життя й тонко спо-

стережної в буржуазному суспільстві ролі мови, що править людині за засіб приховувати свої думки, виникає у Луї Арагона особлива манера розповідати, що кладе в основу не плавну мову логічно викінчених і синтаксично заокруглених фраз, а усну, похапливу розмову, де кожний поспішає висловитись, кинути думку без пильної словесної обробки, аби його зрозумів співбесідник, не турбуючись про синтаксичну правильність і закінченість.

Звідси — обірваність фраз, недоговореність речень, не висловлені, але зрозумілі співбесідникові думки, продовжені за натиюком, думки без слів, мова очей і жестів, розуміння один одного з півслова, часто перебивання одних думок іншими, розповідь від імени персонажа в третій особі.

„Базельские колокола“ — велика ідейна і художня перемога Луї Арагона. Вона могла статися тільки на базі того творчого методу, який веде автора до соціалістичного реалізму, що його він свідомо прагне. От чому від Луї Арагона, що належить до цілої плеяди славних сучасних революційних письменників Франції — друзів СРСР, — ми можемо сподіватися нових визначних, художньо високоталановитих творів в плані творчого методу соціалістичного реалізму.

Теорія і історія літератури

До питання про класифікацію літературних образів

(Класифікація образів драматичних)

Я. Мамонтов

Будучи загальномистецькою категорією, образ в кожній окремій галузі мистецтва набуває специфічних ознак, відповідно до творчих засобів даного мистецтва: образи скульптури, малярства, літератури можуть мати однаковий ідейний і тематичний зміст, але мистецька виразність їх завжди буде цілком одмінна. Специфіка драматичних образів обумовлена їх театральним призначенням („вузькими обставинами“ сценічного виконання п'єси) і виявляється в тім, що: а) драматичний образ розкривається на сцені в умовах реального часу, простору і руху, б) він характеризується переважно через зовнішню та внутрішню дію і в) ця характеристика подається в діалогічній формі, здебільшого без непосредних висловлювань про нього автора.

Але і в цих специфічних якостях своїх драматичні образи різних історичних епох неоднакові, бо в своєму конкретному змісті специфіка їх змінюється, залежно від їх ідейного спрямування, від їх призначення в класовій боротьбі на даному історичному етапі. Образ, який через театр мусить закликати пролетаріат до революційної боротьби, і образ, призначений розважати в театрі ситого буржуа, це — досить відмінні речі в своїх драматургічних особливостях, хоч кожен з них мусить бути дійовий, написаний діалогом і т. д. Отже, специфічні риси драматичного образу не становлять будь-яких надісторичних категорій: вони

історично обумовлені, як і всі інші мистецькі якості. В кожному історичному епоху специфіка драматичного образу становить межі його театрального життя і з одним з неминучих критеріїв його. Але в цих межах лишається ще багато інших якостей, від яких також залежить його мистецька й соціальна цінність. Ці якості дуже різноманітні і, щоб зорієнтуватися в них, потрібна відповідна класифікація мистецьких, зокрема драматичних, образів.

Основне в тому, що мистецький образ не копія дійсності, а специфічне усвідомлення її через класовий світогляд митця. Отже, критерієм мистецького образу є не лише подібність його до реальної дійсності, а ще й той ідейний зміст, через який виявляється відношення митця до цієї дійсності. Видатний радянський мистецтвознавець І. Маца пише: „Першим і вирішальним кільцем матеріалістичного розуміння мистецтва є та теза, що в основі кожного мистецтва, кожної мистецької творчості лежить реальна дійсність, яка існує незалежно від нас. Але сказати це — ще далеко не значить з'ясувати мистецтво... В мистецтві реальний світ, дійсність, виступає не як безпосередня, а як усвідомлена дійсність, виявлена специфічними засобами“. („Творческий метод и художественное наследство“, М. 1933, ст. 35).

А тому й завдання класифікації мистецьких образів не адекватні завданням вищенаведених наукових класифікацій. Якби наша класифікація намагалася підпорядковувати безмежну різноманітність мистецьких чи драматичних образів певним категоріям їх, тоді б вона йшла за науковими класифікаціями людей (психологічними, ендокринологічними тощо); але наше завдання полягає в тім, щоб виявити основні типи мистецької структури образів і показати, як через кожен з таких типів усвідомлюється реальна дійсність, здебільшого, який з них більш цінний для нас і який менш цінний. Певна річ, це не значить, що наукові класифікації людей нічого не можуть дати ні драматургові, ні акторові: навпаки, вони дають дуже багато для спостереження людського життя і відображення його в мистецькому творі. Але вони не можуть замінити собою мистецьку класифікацію образів.

Друге зауваження методологічного характеру стосується самого принципу класифікації образів. Принцип кожної класифікації впливає з основного завдання її. Нашому завданню, як воно перед цим визначено, не відповідають формалістичні класифікації образів за стильовими та жанровими ознаками їх: образи трагедійні, комедійні, мелодраматичні, або образи побутові, реалістичні, символічні, імпресіоністичні, експресіоністичні тощо. Такі класифікації висуюють на передній план формальні ознаки мистецького образу і затушковують найголовніше: відображення та усвідомлення через даний образ реальної дійсності. Ми мусимо так аналізувати образ, щоб розкрити творчий метод і класове обличчя його автора. Об'єктивна дійсність, творчий метод і ідейна спрямованість автора це — основні моменти в аналізі кожного мистецького образу, і вони органічно пов'язані між собою.

Це яскраво відбито в I розділі „Устава Союзу Советских Писателей СССР“, ухваленого всесоюзним з'їздом письменників 1 вересня 1934 року: „Соціалістичний реалізм, — говорить в уставі, — будучи основним методом радянської художньої літератури і літературної критики, вимагає від митця правдивого, історично-конкретного зображення дійсності в її революційному розвитку, при цьому правдивість та історична конкретність художнього зображення мусять сполучатися з завданням ідейної перебудови та виховання трудящих людей в дусі соціалізму“.

Отже, основний принцип нашої класифікації це — відношення мистецького образу до тієї дійсності, яка в ньому відбивається; але це відношення ми беремо не в розумінні простого порівняння з дійсністю (як це робиться, наприклад, при розгляді фотокарток), а в розумінні виявлення пізнавальної та виховної ефективності даного мистецького образу. Така класифікація мусить показувати не лише мистецьку структуру образів певних категорій, а також відносну цінність їх, як засобів пізнання та перебудови світу, як засобів класової боротьби на даному історичному етапі.

За цим принципом кожен драматичний образ, на нашу думку, може бути зарахований до однієї з трьох основних категорій. Він може бути:

- 1) схематичний,
- 2) індивідуальний або
- 3) типовий.

Схематичний образ характеризується насамперед тим, що в ньому суб'єктивні моменти різко превалюють над моментами об'єктивними, цебто, в схематичному образі відбивається не стільки дійсність в її індивідуальних і типових явищах, скільки ідейна спрямованість та світогляд самого автора. Певна річ, це не значить, що в образах інших категорій класовий світогляд автора зовсім не виявляється, — ні, він виявляється в кожному образі і становить — як було відзначено раніш — один із необхідних структурних моментів його. Але як саме виявляється? Одвертою декларацією авторських ідей. Саме через це до схематичних образів належать переважно образи „позитивних героїв“. Навіть самий розподіл драматичних персонажів на „позитивних“ і „негативних“, як це ми завжди бачимо в агітп'єсах, говорить уже про схематизм образів.

Автори схематичних образів доносять до читачів і глядачів свою ідею не цілою системою образів, а одвертим проголошенням її устами позитивного героя. Під цим поглядом до схематичних образів належать не лише персонажі примітивних агіток, але й Дудар з „Диктатури“ І. Микитенка, й жінка-комісар з „Оптимістичної трагедії“ В. Вишневського, і навіть більше того: до схематичних образів ми зараховуємо й маркіза Позу Ф. Шіллера, й Чацького А. Грибоедова... При всій відмінності цих образів, усі вони характеризуються тим, що являються трибуною своїх

авторів, що через них автори безпосередньо (по суті) виявляють свій політичний темперамент і свою ідеологію.

Ось, наприклад, як говорить маркіз Поза в знаменитій сцені з королем Філіпом II, в кінці третього акта:

Король. ... Если так,
то я вам предложу другое место,
где сильный дух...
Маркиз. Я слышу, государь,
какое жалкое понятие вы
имеете о людях: в вольной речи
вы видите льстеца уловку только —
и, как мне кажется, я знаю, кто
к тому вас принуждает. Люди, люди
принудили к тому вас: добровольно
они себя лишили благородства,
всех лучших качеств сердца: добровольно
на этой низкой степени себя
поставили. Они бегут в испуге
от призрака величия своего;
довольные судьбою, украшают
свои оковы подлым резонерством —
и добродетелью зовется в свете
носить прилично их. Так приняли вы свет,
так он и вашему отцу достался.
Как вам в таком печальном искажении
возможно было уважать людей?

Король. Тут, может быть, есть несколько и правды.
Маркиз. Но вот что жаль: из божьих созданий
в свои создания обратив людей
и этим вновь созданным креатурам
себя дав богом, вы не досмотрели
безделки лишь — что сами человеком
остались, человеком божьих рук.
Вы просите сочувствий, а пред богом
лишь можно жертвовать и трепетать.
Обмен ужасный. Жалкое увещье
божественной природы. Человека
вы сделали лишь клавишью своєю:
кому ж созвучьем с вами поделиться?
(про себя). Клянусь, он проникает в душу мне.

Король. Но вам ничтожна эта жертва.
Маркиз. Правда,
единственны за то вы — ред особий —
вы бог за эту цену. И ужасно,
когда бы вы им не были, когда бы
за это все — за поправное счастье
всех вопиющих к небу милли нов —
вы не причем остались. Если б только
один скелег поруганной свободы
плодом желаний ваших был? Позвольте
мне удалиться. Вижу — я унлекся
предметом. Дух мой переполнен: слишком
зманчиво стоят перед единым
и говорит с ним смело глаз на глаз.

Граф Лерма входит и говорит тихо с королем. Тот дает
ему знак удалиться и остается на своем месте в прежнем
положении.

Король. (маркизу по уходе Лермы). Кончайте же.
 Маркиз. (после минутного молчания). Я чувствую всю цену ...
 Король. Договорите. Более скавать
 хотели вы.

Маркиз. Я только возвратился
 из Фландрии и славного Брабанта.
 Что это за цветущая страна!
 Что за могучий, доблестный народ!
 Прямой народ.. И быть отцом такого
 народа — как божественно, как свято,
 невольно я подумал — и наткнулся
 на обгорелые людские кости ...

Он останавливается; глаза его устремлены на короля,
 который пытается выдержать взгляд этот, но, смущенный
 потупляет взоры.

Вы правы. Вы должны. Что в состоянии
 вы то свершить, что кажется вам долгом —
 на деле видел я и содрогался.

О, жаль, что жертвы, плава в крови,
 своим жрецам воспеть хвалы не могут,
 что люди лишь, не души высших сфер,
 всемирную историю здесь пишут.
 Филиппа век сменят века другие,
 родится мудрость кроткая — и счастье
 граждан в согласии с треном уживется,
 престол народом будет дорожить
 и укротит свой меч необходимость.

Король. Так вы уверены, что если придут
 такие времена, то надо мною
 обрушится их грозное проклятье?
 Но поглядите на мою Испанию.

Здесь все живут в безоблачном покое
 и тот покой даю я Нидерландам.

Маркиз. (быстро). Покой кладбища. Как? И вы дерзнете
 окончить то, что начали? дерзнете
 остановить перерождение мира,
 остановить всеобщую весну,
 которая весь мир помолодит!

Одни, во всей Европе, вы хотите
 рукою смертной, слабой задержать
 бег колеса мирских переворотов,
 своей рукою схватить его за спицы?

Вам ничего не сделать! Много тысяч
 бежало уж из ваших государств;
 а пострадавший гражданин за веру
 был лучший гражданин. В свои объятия
 их принимает всех Елизавета,
 и нашими искусствами цветет
 Британия. Без новых христиан,
 без их труда Гренада опустела,
 и с злобной радостью Европа смотрит,
 как враг ея от своеручных ран
 в изнеможеньи кровью истекает.

Король взводнован; маркиз замечает это и подходит к нему.

Для вечности хотите вы садить —
 и смерть лишь сеете? Так принужденно,
 насильно так построенному делу
 не пережить души творца. Одной

неблагодарности вы давн копили.
 Напрасно вы боролись с природой.
 Напрасно всею царственною жизнью
 пожертвовали планам разрушенья.
 Вы слишком низко ставили людей.
 Они дремоты долгой свергнут узы,
 потребуют своих священных прав;
 они с Нероном, Бузирисом вас
 поставят рядом... Мне же больно это —
 ведь от природы вы добры.

Король. Кто ж вас
 в этом так уверил?

Маркиз. (с жаром). Да, клянусь всевышним!
 Да! Да! — я смело повторяю это.
 Отдайте нам, чего вы нас лишили.
 С великодушьем сильного позвольте
 излиться счастьем на нас обильно —
 умам созреть в державах ваших! Дайте
 нам то назад, чего вы нас лишили —
 и сделайте монархом из монархов!

Смело подходит к нему и устремляет на него присталь-
 ный, огненный взгляд.

О, если б красноречье целых тысяч,
 причастных часа этого, могло
 из уст моих потоками излиться
 и луч, мерцающий во взоре этом,
 раздуть в широкий пламень! Откажитесь
 от неестественных боготворений,
 уничтожающих нас только. Будьте
 нам образцом высокого, святого;
 о, никогда, никто из человек
 не обладал столь многим для того,
 чтоб так божественно раздать. Монархи
 Европы всей признали вашу силу.
 Пойдите ж во главе царей Европы!
 Пером черкнуть вам стоит — и земля
 обновлена. О, дайте, государь,
 свободу мысли! (Бросается к ногам его).

Король. (ошарашенный отворачивается, но вскоре снова устремляет
 взгляд на маркиза).

Странный вы мечтатель.
 Но встаньте ...

Маркиз. О, окиньте взором эту
 чудесную природу! На свободе
 она созиждена — и как богата
 она свободой. Он, великий Зодчий,
 червя в росинке терпит; он дает
 и в самых мертвых капищах истленья
 большую волю производу. Вы же?..
 Как бедно, тесно дело ваших рук.
 Листка нежданной шорох вас пугает,
 владыку христианства. Трепетать
 пред каждой добродетелью должны вы.
 А он? — из нежеланья повредить
 свободы усладительным явлениям,
 он позволяет лучше бушевать
 всем легионам страшных, горьких вол
 в своей вселенной — так, что в ней его,

художника, и не заметишь. Скромно себя он скрыл в законах, им созданных.

Их видит вольнодумец — не его.

Нет бога, говорит он: в мире все!

И вы один из христиан не можете ему создать достойнейших хвалений, как это богохульство вольнодумца.

Король.

И вы желали б этот идеал во всех моих державах водворить?

Маркиз.

Вы вы лишь это можете.

Кто же больше?

О, посвятите счастью народов ту царственную силу, что так долго пускала в рост лишь блеск один престола.

Восстановите право человека

во всем его величьи! Гражданин пусть снова станет делю престола; пусть для него единым долгом будут его собратов честные права.

Когда ж от сна воскреснет человек, поймет достоинство свое, когда

свобода к подвигам его заманит,

тогда как в ваших славных царствах счастье в пример другим обильно равольется —

тогда вы только в праве, государь, свет покорять себе ...

Ясно, що в блискучих каскадах думки маркиза Поза немає нічого характерного для іспанського гранда XVI ст., яким мусить бути Поза за сюжетом: це — проповідь ідей освітньої філософії XVIII ст., це — ентузіазм і красномовність самого Шіллера, а не „мальтійського кавалера“. Отже, в образі Поза дуже мало відбивається об'єктивна дійсність, цебто Іспанія XVI ст., своїм ідейним змістом цей образ анахронічний. Більш того: в сцені з королем Філіпом, уривок якої було дано вище, маркиз Поза виступає не тільки істориком, але і свій власний характер, свій дружній союз з Дон-Карлосом. Ця сцена ніби зайва і в психологічному і в сюжетному розумінні, що не раз і відзначалося критикою. І не дивлячись на це все, Шіллер саме цю сцену робить кульмінаційною, бо саме вона давала найкращий привід для проголошення його філософських і політичних ідей. Цей момент становить найхарактернішу рису в творчому методі Шіллера.

З тими ж самими ознаками схематичного образу зустрічаємося ми і в радянській драматургії. В „Диктатурі“ І. Микитенка індустріальний робітник Дудар, приїхавши на село в справах хлібозаготовки, користується кожним слушним моментом для декларації своїх політичних ідей. І в такі моменти ми бачимо, як проступає крізь мистецький образ обличчя самого автора і діалогічна форма використовується для безпосереднього висловлювання:

Дудар. ... Що таке диктатура пролетаріату? Я скажу. А ти слухай, ти, дядюшко Малоштане. Радянська влада, спілка робітників з трудящим селянством оце тобі й є диктатура пролетаріату. Це, брате Малоштане, класова боротьба пролетаріату, що переміг і взяв до своїх рук політичну владу, проти буржуазії, яку переможено, але ще не знищено. Розумієш?

Вона ще не зникла, ще гострить проти нас зуби. Хіба ти цього не бачиш? Так ти, браток, розплющ очі. Тоді побачиш, що пролетарська диктатура це — во! спілка непохитних прихильників соціалізму з хиткими його спільниками, з такими, наприклад, як ти. Пролетаріат тебе з пазурів експлуататора вириває, а ти ще й опинаєшся, питаєш, чому диктатура! Дивись! Он летять журавлі до теплого краю. Передні ведуть усе товариство. Своїми грудьми перші розтинають хмари. І їх не зіб'ють ніякі сови, ніякі хижакі. Бо вони добре знають шлях, уміють боротись і розуміють, що як не долетять, то загинуть. А ти ж якої диктатури хочеш? Білої? Тієї, що веде в ярмо? Бо третьої немає ...

Коли для декларативного виступу Шіллера найкращою ситуацією була зустріч маркиза Поза з королем, то для радянського драматурга такою ситуацією є зустріч робітника з селянами. Почуття реального образу і конкретної обстановки не дозволило І. Микитенкові цілком одверто поставити себе на місці свого героя і тому його промова популяризована і зафарблена деякими характерними словами та зворотами: „во“, „браток“, „дядюшка“ ... Але це не робить образ Дударя ні індивідуально-виразним, ні типовим: опріч того, що Дудар індустріальний робітник і добре виконує хлібозаготовчий план, ми майже нічого не знаємо про нього. Автор не захотів обтяжувати і ускладняти його ні побутом, ні інтимним життям, бо цей образ був потрібний йому перш за все як трибуна для безпосереднього (по суті) проголошення своїх політичних ідей. Отже, наближаючись до відображення реальної дійсності далеко більше, ніж маркиз Поза, Дудар своєю мистецькою структурою належить все ж таки до категорії схематичних образів.

Зовсім одверто виявляється схематизм образів у п'єсах В. Вишневського. Один з найсильніших образів, побудованих за таким методом, це — жінка-комісар в „Оптимістичній трагедії“. В її тирадах В. Вишневський часом підноситься до високого революційного пафосу:

Комиссар. Ты думаешь, что против „я“, „мое“ — нет средств и сил? Человечество жадно — и это прекрасно. Оно ищет, нохает, оно хочет всегда всего ... Его пригнули носом в землю, загнали в холодные стойла, — люди промерзли и от унижения трясутся даже летом. Человеку брошена нудина подачка — „мое“: пара вонючих штанов и чахоточный дыпленок ... Лукавые твари, владетельные господа знали, что сделать — заравили людей идиотизмом, — и вот он, человек, трясется над парой вонючих штанов, а рядом живет весь мир! Человек смотрит на рахитичного дыпленка, а рядом жирные стада всего мира ... Рождена человекобоязнь, во имя дыпленка! — Люди озираются и запирают себя и дыпленка на замки ... Это страшно. Надо сказать каждому: „Тебе этого мало! Человечество оборовано!“ Если он не поймет — мы за волосы поднимем его — человека, любимого, вшивого, оторвем лицо его от смрада. Ты хочешь первый раз умыться, лучше жить, больше есть, плясать и пить, любить и рожать, работать с песнями и только полдня? Ты хочешь насладиться страстями, растить мозг свой и таланты и стать вровень с гениями? Подними лицо свое, ну! Отряхни вшей, человек, вылезь из своей щели и бей врагов в лицо, между глаз, наповал ... Свороти стены, повесь надсмотрщиков на крюках для икон, выйди с боем на солнце и дыши, иди по земле — она вся твоя! — Дави ваборы и ори в спины последних бегущих господ, владельцев: скотская тьма кончена, собственность отменяется и да здравствует солнце и свет и достойная имени моего и сил моих жизнь!

Деяким критикам ця патетика здається фальшивою, бо вона абстрактна, одірвана від конкретних завдань пролетарської боротьби на даному історичному етапі. Але всі ці закиди можна з таким же правом адресувати й Шіллерові за образ маркіза Пози: у нього теж багато загальних міркувань про життя, про людську гідність і т. ін. На нашу думку, говорити про фальшиве звучання таких образів можна лише в тому разі, коли підходити до них з дуже вузьким критерієм „правдоподібності“: тоді ці образи будуть здаватися фальшивими, не життєвими. Коли ж взяти до уваги, що мистецтво це — „усвідомлена дійсність“, що саме в таких декларативних — як ми їх назовемо — образах свідомість автора виявляється з найбільшою силою, тоді оцінка цих образів мусить бути інша. Не відбиваючи конкретних явищ дійсного життя, ці образи можуть дуже глибоко розкривати політичний і філософський зміст його, і тому пізнавальний та виховний ефект їх часом дуже великий. До того ж, мусимо додати, читач і глядач завжди „прощають“ авторові безпосередню декларацію його ідей через позитивного героя, коли знаходять в цих ідеях свої жадання, свою боротьбу. Важливо щоб ця декларація була насичена передовими ідеями своєї доби, щоб подавалася вона з літературним блиском і ширим темпераментом. Тоді ні читач, ні тим більше глядач, ніколи не назовуть її ні зайвою, ні фальшивою. Театральна історія „Дон - Карлоса“ і подібних до нього п'єс доводить цю думку з найбільшою наочністю.

До схематичних образів ми зараховуємо, крім образів декларативних, також образи символічні. На перший погляд — що може бути спільне між персонажами Ф. Шіллера або В. Вишневського і персонажами символічних п'єс М. Метерлінка або Л. Андрєєва? Але це так лише здається.

Візьмемо кілька прикладів для порівняння. Ось тирада Ігрени із „Смерті Тентажіля“ М. Метерлінка. Вона говорить про боротьбу з королевою, що живе поза часом і простором, у величезній башті, і символізує собою смерть.

Игрена. Это правда, мы одиноки ... Есть только одно средство, и оно всегда нам удастся ... Будем ждать на коленях, как в прошлые разы ... (Сиронией). Быть может она скалится ... Слезы ее обескураживают ... Надо уступить ей все, чего бы она ни попросила; быть может, она улыбнется; она обыкновенно шадит тех, которые преклоняют перед нею колени ... С незапамятных времен она живет в своей громадной башне, пожирая наших, и никто не посмел еще нанести ей удар в лицо ... Она давит нашу душу, подобно могильному камню, и никто не смеет ее отстранить ... Когда то здесь жили мужчины; и они бьлись ее и кидались наземь пластом ... Теперь очередь женщин ... увидим ... Пора наконец востать ... Неизвестно, на чем основано ее могущество, и я больше не желаю жить в тени ее башни ... Уходите, уходите вы оба и оставьте меня еще более одинокой, если и вы дрожите ... Я жду ее ...

Що уявляють собою ці міркування Ігрени? Не що інше, як думки самого М. Метерлінка про смерть, про неминучий кінець людського життя. В цих міркуваннях — як відомо — виявляється песимістичний настрій дрібнобуржуазних та інтелігентських про-

шарків капіталістичного суспільства, що утворювався під натиском промислового капіталу в кінці ХІХ та на початку ХХ ст. Отже, в символічному образі, так само, як і в образах декларативних, вустами драматичного образу говорить сам автор. На цих образах, так само, як і на декларативних, безпосередньо позначається темперамент автора: коли в М. Метерлінка вони говорять переважно лірично-філософським тоном, який В. Мерхольд у свій час (1908 року) визначив як „трагізм з усмішкою на обличчі“, то у Л. Андрєєва вони часто розриваються в бурхливих протестах.

Ось, наприклад, якою тирадою вибухає Людина („Жизнь Человека“), узнавши про смерть свого сина:

Человек (говорит громким, сильным голосом, одною рукою как бы защищая Жену, другую грозно протягивая к Неизвестному). Я проклинаю все, данное Тобою! Проклинаю день, в который я родился, проклинаю день, в который я умру! Проклинаю всю жизнь мою, ее радости и горе! Проклинаю себя! Проклинаю мои глаза, мой слух, мой язык. Проклинаю мое сердце, мою голову — и все бросаю назд, в Твое жестокое лицо, безумная Судьба. Будь проклята, будь проклята вовеки! И проклятием я побеждаю тебя. Что можешь еще сделать Ты со мною? Вали меня наземь, вали — я буду смеяться и кричать: будь проклята! Клещами смерти зажди мне рот — последней мыслью я крикну в Твои ослиные уши: будь проклята, будь проклята! Бери мой труп, грызи его, как собака, возись с ним в темноте — меня в нем нет. Я исchez, но исchez повторяя: будь проклята, будь проклята. Через голову женщины, которую Ты обидел, через тело мальчика, которого Ты убил — шлю Тебе проклятия Человека!

Цю тираду, безперечно, можна поставити в один ряд з палкими тирадами маркіза Пози, як безпосередній вияв думок і почувань самих авторів. Те ж саме маємо і в алегоричних образах середньовічних мораліте, де дійовими персонажами виступають Радість, Ненависть, Любовь, Життя, Смерть тощо, і промовляють різні сентенції так, як би це сам автор говорив про радість, ненависть, любов тощо. Отже, в символічних та алегоричних образах, так само, як і в образах декларативних, об'єктивний момент відображення дійсності цілком підпорядковується моментові суб'єктивному (безпосередньому, по суті, проголошенню ідей автора).

Але ця подібність не повинна закривати нам велику різницю розглянутих образів. І той і другий образи не відбивають дійсності у всій її повнокровності, і це — головний дефект даних образів: через них можна багато чого знати і навчитися, але реальна дійсність, як така, через них майже не відкривається. Цим фактом пізнавальна цінність названих образів дуже обмежується. Але образ декларативний, не даючи реального відображення дійсності, ніколи не намагається підмінити її якоюсь іншою, нереальною дійсністю, як це робить образ символічний. Декларативний образ позбавлений тієї двоплановості, що характеризує образ символічний. В символічному образі перший план це —

видимий, емпіричний світ (realia), а другий план — містичний світ „вищих реальностей“ (realiora), який лише „ознаменовується“ у подіях та речах видимого світу. Схематизм декларативних образів походить від нестриманого бажання автора бути трибуном своєї епохи, свого класу; а схематизм символічних образів говорить про бажання автора утекти від своєї епохи, перекрити реальну дійсність своєю містичною вигадкою. Ось чому декларативні образи такі показові для доби революції, для творців молодого класу, який намагається перебудувати світ, а образи символічні — такі ж показові для доби занепаду, для митців того класу, що сходять з історичної арени. Творчий метод цих образів цілком одмінний.

Ясно, що виховний ефект і соціальна цінність декларативних і символічних образів далеко не однакові. Символічний образ суперечить і навіть протистоїть основним принципам соціалістичного реалізму, бо через нього неможливо „правдиво, історично-конкретно відобразити дійсність в її революційному розвитку“, а містична двоплановість виводить його за межі діалектично-матеріалістичного світорозуміння і робить неможливим виховання через нього трудящих мас в дусі соціалізму. Образ декларативний, навпаки, не дивлячись на свою пізнавальну неповноцінність, широко використовується нашою драматургією і чесно служить завданням ідейної перебудови та соціалістичного виховання трудящих мас.

Другу основну категорію драматичних образів, за нашою класифікацією, становлять образи індивідуальні. Від образів попередньої категорії (схематичних) вони істотно відрізняються тим, що в них реальна дійсність не закривається ні обличчям самого автора (як це ми бачили в образах декларативних), ні символами, що не показують дійсність, а лише „ознаменовують“ її. В індивідуальних образах реальна дійсність відображується в цілком конкретних своїх виявленнях. Коли в схематичних образах (декларативних та символічних) моменти суб'єктивні рішуче переважають моменти об'єктивні, то в образах індивідуальних, навпаки: ідейна спрямованість образу та світогляд автора не виступають в безпосередніх висловлюваннях його (через голову ведучого, позитивного героя), а доносяться до читачів і глядачів цілою системою образів даної п'єси, усім змістом її. Для того, щоб дізнатися про ідейний зміст, наприклад, „Дон-Карлоса“ або „Диктатури“, досить прочитати роль маркіза Пози або роль Дударя. А от для того, щоб узнати ідею, наприклад, „Вишневого саду“, треба прочитати увесь твір.

Але індивідуальна виразність образу досягається різними засобами і може мати різний характер. Не можна заперечувати того факту, що образи Шекспіра і Мольєра мають максимальну індивідуальну виразність. Але ця виразність неоднакова. А. Пушкін, порівнюючи шекспіровські образи з мольєровськими, писав:

„Образи, утворені Шекспіром, не являються, як у Мольєра, типами такої то пристрасті, такого то пороку; це живі істоти, у яких багато пристрастей, багато пороків; обставини розвивають перед глядачем їх різноманітні, багатогранні характери. У Мольєра скупий — скупий та й годі; у Шекспіра Шейлок меткий на розум, мстивий, чадолюбивий, до теплий. У Мольєра лицемір волочиться за жінкою свого добродія — лицемірно; приймає майно під догляд — лицемірно: просить склянку води — лицемірно. У Шекспіра лицемір проголошує судовий вирок з гонористою суворістю, але справедливо; він виправдує свою жорстокість глибокодумними міркуваннями державної людини; він одурює невинність сильними, захватними софізмами, а не смішною сумішшю побожності й розпусти. Анджело лицемір, тому що його одверті вчинки суперечать тайним пристрастям“. (З критичної замітки 1833 року).

Ми не зовсім погоджуємося з такою оцінкою Шекспіра і Мольєра, але в наведених словах А. Пушкін яскраво накреслив два різні засоби для визначення індивідуального образу одним засобом індивідуальна виразність досягається через виявлення, по можливості, всіх якостей, навіть найдрібніших рис, що характеризують даний персонаж; другим засобом ця виразність утворюється перебільшеним виявленням лише основної якості даного персонажу, як це часто робить Мольєр, або виявленням лише незвичайних рис у характері персонажу, які відрізняють його від усіх інших. На підставі цього ми розподіляємо індивідуальні образи на дві групи: а) образи з наголосом на всєбічність характеристики (переважно реалістичні образи) і б) образи з наголосом на характерність та незвичайність (переважно романтичні образи).

Драматичних образів першого роду дуже багато в п'єсах реалістично-побутового та психологічного напрямків, наприклад, у А. Островського, І. Тобілевича, Г. Ібсена, А. Чехова та ін., а з радянських драматургів велику галерею таких образів дали А. Афіногенов, Б. Ромашев, В. Кіршон, Н. Погодін, І. Микитенко, О. Корнійчук і багато інших.

Дуже цікавий і повчальний зразок всебічно розкритих індивідуальних образів дають п'єси А. Чехова. Всі персонажі, наприклад, „Вишневого саду“ мають виразну індивідуальність, не дивлячись на відсутність боротьби і зовнішніх подій. Ця індивідуальна виразність утворюється мовними засобами і поведінкою кожного персонажа. Навіть такий другорядний персонаж, як конторщик Єпіходов, має цілком виразну індивідуальну фізіономію. В п'єсі його всі називають „двадцять два нещастя“. І сам він говорить про себе так:

„Собственно говоря, не касаясь других предметов, я должен выразиться о себе, между прочим, что судьба относится ко мне без сожаления, как буря к небольшому кораблю. Если, допустим, я ошибаюсь, тогда зачем же сегодня утром я просыпаюсь, к примеру сказать, гляжу, а у меня на груди страшной величины паук... Вот такой (показывает обеими руками). И тоже квасу возьмешь, чтобы напиться, а там, глядишь, что-нибудь в высшей степени исприличное, в роде таракана“.

„У меня несчастье каждый день, и я, позволю себе так высказаться, только улыбаюсь, даже смеюсь“.

І, дійсно, все, що робить, за що береться Єпіходов, стоїть під знаком „нещастя“: любить Дуняшу, але Дуняша його не любить; любить поговорити, але його не слухають; любить поспівати, і не має голосу; грає на білярді, і ламає кий і т. д. Чехов показує свого героя різними гранями, то з одного боку, то з другого боку, але через всі грані його проходить той же самий мотив: „нещастя“. Це — основна риса чеховського методу характеристики: визначати індивідуальність своїх персонажів через психологічний лейт-мотив, який неодмінно звучить у всіх їх настроях, мріях і діях. У „Трьох сестрах“, наприклад, лейт-мотив сестер — „в Москву, в Москву!“, Вершиніна — мрія про те, що буде „років через 200 — 300“, Тузенбаха — „роботать, роботать“, Наташі — діти і т. д. Але чеховський лейт-мотив ніколи не зводить характеристики дійового персонажа до однієї риси, як це робить, за Пушкіним, Мольєр: скупий — лише скупий, а лицемір — тільки лицемір і більш нічого. Навпаки, Чехов любить показати індивідуальність своїх персонажів з різних боків, у різних ракурсах: той же самий Єпіходов і служить своїм панам, і любить, і філософствує, і грає, і співає, а це ж тільки другорядний персонаж. Отже, реалістична всебічність характеристики не виключається лейт-мотивом, а лише набуває через нього більшої виразності.

Непоганим зразком образів з такою ж всебічною характеристикою можуть бути персонажі „Чудесного сплаву“ В. Кіршона. Працюючи над образом, В. Кіршон заводить для кожного дійового персонажа „особисту справу“, куди заносить всі попередні спостереження, думки про даний образ, про його зовнішній вигляд, характер, мову тощо. Увесь матеріал „особистої справи“ підсумовується у зводній картці цього персонажа. Ось, наприклад, картка з „особистої справи“ Петі Горемікіна (наводимо її з великим скороченням):

1. Турбота за цілий світ.
2. Почуття відповідальності за все, що діється навколя.
3. Треба жити бадьоро.
4. Завдання поставлене для того, щоб його розв'язати.
5. Співає без особливого голосу і слуху, але з величезним почуттям.
6. Дотепний.
7. Все сприймає радісно — і лихе і добре.
8. Борець. „Мало працювати — треба боротися“.
9. Легко закохується і грішний з цього боку.
10. Партія для нього свята.
11. Випиває при нагоді, взагалі не монах.
12. Комплекції середньої, проте дужий і спортсмен.
13. Філософія його надзвичайно проста, але не примітивна. Він ставить питання завжди з такого погляду, щоб була користь для справи, яку треба усвідомити.
14. Не любить анекдотів.
15. Не любить кішок і т. д.

(Див. „Театр и драматургія“, 1934, № 4, С. Гизбург, „В лаборатория драматурга“, ст. 27).

Ми перерахували лише половину тих рис, якими, на думку, В. Кіршона, визначається індивідуальність Петі Горемікіна. Певна річ, багато пунктів з цього реєстру лишилося поза текстом п'єси. Але для нас важливе саме творче настановлення драматурга: дати індивідуально-виразний образ шляхом виявлення всіх, по можливості, елементів, з яких він складається в дійсності, не відкидаючи навіть таких дрібниць, як „не любить кішок“. Саме ця детальність та цілковита конкретність характеристики і становить суть того творчого методу, яким утворюються індивідуальні образи зазначеного роду. Жодна інша категорія мистецьких образів не відбиває об'єктивну дійсність з такою точністю і конкретністю, як ця категорія. Коли ця особливість доводиться до краю, то образ реалістичний обертається на натуралістичний або фактографічний. Коли ж цього нема, то такий індивідуальний образ може не тільки правдиво відображувати дійсність, але й бути провідником тих ідей, що виховують маси трудящих для соціалістичного суспільства.

Індивідуальні образи з наголошенням небагатьох, але незвичайних або характерних рис, досить істотно відрізняються від індивідуальних образів, які ми зараз розглянули. З цією, другою, групою індивідуальних образів ми зустрічаємося не лише у класиків (наприклад, у Мольєра, хоч далеко не завжди) і романтиків (наприклад, у В. Гюго), а часом також і у драматургів-реалістів (таких образів немало, наприклад, у М. Горького в „На дні“ і в інших п'єсах). З радянських драматургів найбільший нахил до таких образів мають І. Бабель („Беня Крик“), В. Вишневський, І. Кочерга, почасти Н. Погодін та інші.

Індивідуальність цих образів відзначається незвичайністю і перебільшенням якоїсь однієї якості. Ось, наприклад, королівський блазень Трібуле з романтичної драми В. Гюго „Король бавиться“. Незвичайна вже його зовнішність: він горбатий. Незвичайний і його характер, який розкривається по двох лініях: ніжна любов до дочки і палка ненависть до короля та його придворних вельмож. І перша і друга якість його подаються в перебільшеному, патетичному тоні. Ось як він характеризує сам себе в монолозі другого акту:

Трібуле. ... Це ж люди і природа мене зробили злим, гидким, жорстоким. О, глуме — будь за блазня! О, наруго — потворним бути! Мать єдину ціль, покликання: сміятись день і ніч. Сміятись і смішити! Веселити здорових, дужих! З думкою цією і прокидатись, і йти до сну. Жовніри круг нікчемної ганчірки, що звуть коровою — раби туніські — іспанські жебраки — нещасні в'язні в темниці темній, — всі вони, усі сміються й плачуть з власної охоти. Лише не я. Сміятись я повинен!

Сумний, бридкий для всіх, навк самотній,
до всього повний задрості, що гарне,
що силою чи вродою цвіте,
оточений пишнотою та блиском,
що сам од їх стаю іще темніший,—
я марю часом відпочити хвилину,
одну хвилину після мук нестерпних ...
І входить він, улюбленець красунь,
веселий, пересичений, здоровий,
що забуває в щасті про могилу,
і, пхаючи ногою, наче пса,
крізь позіхання по смачнім обіді
мурмоче: „блазень! Розсміши мене!“
Нещасний блазень королевський! Це
таки ж людина! Це людина! — Що ж
усю зненависть, гордощі, всі мрії
ображеного серця, всю жагу
сліпої помсти, все, що точить груди,
з одного знаку владаря свого
розтоптує він власними ногами
і тішить того, хто бажає втіхи ...
Так — блазень він, і кожний крок його
міцний ланцюг дає йому відчуття,
якого вже повік не розірвать.
Жорстокий глум! Зневага повселюдна!
Наруга вічна!

Часом королева
або принцеса юна і привабна,
напівоголена, зведить байдуже
йому погратися, як цуценяті,
у неї на постелі ...

О, сеньйори,
панове горді, славні кавалери
і дами! Як же вас він ненавидить!
Як часом платить за знущання ваше
гіркою платою! Яким ударом
умів в саме серце улучать!
Це він шепоче панові своєму —
і вашому — на ухо злі поради,
мов чорний демон ...

А! Це ж ви, це ви
його навчили злості і лукавства.
І це життя? Домішувати жовчі
у те вино, що другий має пити,
глушити в серці добрі почування,
коли вони лише зродитись мали,
проходити повз бенкети чужі
як геній зла, од нуду руйнувати
щасливих щастя, і носити під сміхом
стару ненависть, темну і глуху ...
О, я нещасний!

Як бачимо, увесь цей монолог написано в дуже піднесеному, патетичному тоні, але зміст його становить лише одна риса в характері Трібуле: ненависть раба до своїх панів і жадова помсти. В такому ж тоні і з таким же перебільшенням виявляється і друга риса Трібуле, що становить яскравий контраст першій: це — безмірна любов до дочки. В діалозі з нею Трібуле підно-

ситься до таких же верховин пафосу, як і в наведеному монологі.

Трібуле. .. В людей є друзі, є жінки, брати,
є сестри, є піддані, тільки я
одну тебе, одну на світі маю,
одно багатство і єдиний скерб.
Хто в бога вірить,— я лишень у тебе;
хто має вроду, молодість, пишноту,—
в тобі й краса, і молодість для мене.
Моя сім'я, отчизна, весь мій рід,
моя сестра, моя дружина, мати,
розкоші, щастя, віра і закон.
Моя земля, мій всесвіт — ти єдина!
Поза тобою — морок і пустеля... І т. д.

В. Гюго не цікавлять деталі в характеристиці героя, а ті риси, на яких він зосереджується — потворна, горбата зовнішність, ненависть до короля і придворних та любов до дочки — подаються в перебільшеному і незвичайному вигляді. Саме це і становить особливість того методу, яким утворюються індивідуальні образи цієї групи (переважно романтичні образи).

Другим класичним прикладом в даному разі міг би бути Франц Моор, який теж має потворну зовнішність і характеризується переважно надзвичайною власницькою жадобою („Розбійники“ Шіллера). Але і в радянській драматургії ми маємо досить виразні образи, побудовані за цим методом: наприклад, доктор Карфункель в комедії І. Кочерги „Майстри часу“. Це — буржуазний „філософ часу“, і драматургічний портрет його зроблений однією фарбою. „Філософія“ Карфункеля досить наївна:

Карфункель. ... А ви знаєте, що таке время? О, я долго изучал
проблема время и кое-что понимал в жизни. Ви слышали когда-нибудь про
закон тьесного времени, полного, как стакан с водою?

І далі Карфункель пояснює своєму співрозмовникові, Юркевичу, цей „закон“:

Карфункель. ... Ви десять лет мечтали о такой ерунде, как по-
ехать за границу, и это было для вас целый событие. А вы знаете, сколько
событий может вместиться в один полчаса, если они захотят немножко пе-
тесниться? Не знаете? Ну, еще бы — для вас ведь нужны целый год, чтобы
дождаться одного события. Если вы получали письмо или ночевали в чужой
жена, вы уже думали, что это великий событий, которого хватит на
четыре года ... Ви еще не знаете, сколько событий может случиться за 24 ми-
нуты! За это время можно найти счастье, можно потерять счастье, можно
полюбить на всю жизнь. Да, да, можно даже умереть или кого-нибудь
убить, — и все это за те же самые 24 минуты ...

Через десять років (та ще яких років: 1919 — 1929!), в останньому акті п'єси, ми бачимо Карфункеля з тією ж самою „філософією“ і з таким же самим настроєм: автор не додав до його характеристики жодної нової риси:

Карфункель. Десять лет, десять лет. Зальбадерей! Ви все-таки за-
бывали мой урок. Ви забывали, что десять лет и один полчаса часто бы-
вают равны на подлинных часах времени. Десять лет! Я вычеркивал их

из мой счет — эти десять лет вашей революции. У меня мой счет, мое время, и я верю только моим часам.

Не дивлячись на таку однотонність, Карфункель—дуже виразна індивідуальність, бо сама маніакальна філософія його становить досить самобутню, незвичайну якість характеру. Цю психологічну особливість свого героя І. Кочерга поєднує і з його зовнішньою особливістю: мішаною, українсько-російсько-німецькою мовою, щепто, робить те ж саме, що й інші драматурги, коли утворюють образи даного роду.

Не беремося визначати порівняльну цінність індивідуальних образів, з характеристикою через максимум елементів і індивідуальних образів з характеристикою через незвичайність та перебільшення одного-двох елементів. Для нас досить зафіксувати наявність цих двох одмінних методів характеристики, що в результаті можуть давати яскраве відображення дійсності, в її звичайних і незвичайних явищах. Радянська драматургія користується і тим і тим методом, бо соціалістичний реалізм, як великий епохальний стиль, не виключає романтичних та гротескових образів. І хоч непосередня пізнавальна цінність цих образів далеко менша за пізнавальну цінність образів суто реалістичних (бо в них моменти об'єктивного відображення завжди поступаються перед моментами суб'єктивних поглядів та настроїв), але виховний ефект їх може бути дуже великий: відображаючи дійсність в незвичайних та перебільшених рисах, радянський драматург може цими образами яскраво доносити до глядачів свій ідейний задум і виховувати їх для революційної боротьби.

Як було зазначено раніш, в кожному мистецькому образі реальна дійсність відбивається в її індивідуальних і типових явищах. Але в розглянутих до цього часу категоріях образів типові явища завжди відсуваються на другий план або закриваються чи то обличчям самого автора (в образах декларативних і символічних), чи то індивідуальними особливостями персонажів (в образах індивідуальних). Цим, звичайно, дуже знижується пізнавальна та виховна цінність розглянутих образів. Пізнавальний акт тим більше цінний, чим більше узагальнюється в ньому людський досвід. Ось чому найбільшого соціального ефекту досягають образи, виділені нами в третю категорію—типові образи.

Типові образи характеризуються тим, що в них на передній план виступають такі якості, які становлять типові ознаки широкого кола людей: соціального класу або стану, певної епохи і національності, професії, людського віку тощо. Ці якості широкого соціального значення в типових образах завжди пов'язуються з індивідуальними ознаками, ніби проступають крізь них. Типовий образ не може бути утворений поза індивідуальним характером. Про це виразно писали К. Маркс і Ф. Енгельс у листуванні з Ф. Лассалем, з приводу його трагедії „Франц фон-Зіквінген“. Коли Маркс радить Лассалу „більше шекспіризувати“ обертали індивідів у „прості рупори духа часу“, то він

висловлюється проти схематичних образів, за індивідуалізацію характерів. Енгельс також радить „рахуватися трішки більше з значенням Шекспіра в історії розвитку драми“, але водночас він застерігає і від „поганої індивідуалізації“, що зводиться до „дріб'язкового розумування“ і є ознакою епігонської літератури“ (див. „Маркс и Энгельс об искусстве“, М., 1933, ст. 54 і 57). Надзвичайно ясно говорить про це і М. Горький: „одна лише класова ознака ще не дає живої, судильної людини, художньо-оформленого характеру“. („Драматургия“, М., 1933, стаття „О пьесах“, ст. 12).

Отже, типовий образ включає в себе образ індивідуальний і підносить його на вищий творчий ступінь: на ступінь широкого узагальнення. Це узагальнення (типізація) різко відрізняється від того узагальнення, що дають раніш розглянуті образи-символи: там (в образах-символах) реальна дійсність переключується в нереальний, містичний план, і тому вона не пізнається, а лише обстрагується і затуманюється; а тут в образах-типах реальна дійсність лише конденсується, робиться максимально виразною, і тому найкраще надається до нашого розуміння.

Але типізація образів, так само, як і індивідуалізація, досягається різними засобами і, залежно від цього, ми маємо типові образи різних якостей, а саме: психологічні і соціально-побутові.

До психологічних типів ми зараховуємо такі драматичні образи, як, наприклад, Гамлет, Макбет, Отелло—Шекспіра, Тартюф, Журден („Міщанин-шляхтич“), Гарпагон („Скупий“) — Мольєра, Федра—Расіна, Хлестаков і багато інших персонажів—Гоголя. В радянській драматургії до психологічних типів наближаються деякі образи в п'єсах В. Маяковського (наприклад, Присипкін у „Клопі“), Ю. Олеші, Л. Первомайського та ін. Своєю мистецькою структурою ці образи дуже наближаються до індивідуальних образів, що будуються на незвичайних та перебільшених якостях характеру. На перший погляд навіть не зовсім ясно: чому Трібуле або Франц Моор—індивідуальні образи, а Отелло або Макбет—типові? Адже характеристика Отелло, Макбета, Тартюфа та подібних їм типових образів будується теж переважно на одній-двох рисах, доведених до найвищого напруження?

Дійсно, коли порівнювати ці образи під формально-логічним поглядом, то мистецька структура їх майже однакова. Але соціальне значення цих образів різне: характер і поведінка таких персонажів, як Трібуле, утворюється і мотивується виключно випадковими індивідуальними фактами, як, наприклад, горб на спині, становище блазня, спокуса дочки тощо. Нещастя Трібуле велике, пафос його благородний, але в них нема нічого такого, що було б типовим для ширшого кола людей, що узагальнювало б якусь особливість людини за певних історичних обставин. І тому паки тирази Трібуле і справедливий гнів його не мають широкого соціального резонансу. Порівняємо, наприклад, наведений вище

монолог його хоч би з монологом Отелло, коли він переко-
нується в зраді Дездемони (з третього акту):

Отелло. ... Я оскорблен!
Жестоко оскорблен, и вся утеха,
вся мечь моя лишь сводятся к тому,
что в праве я ее возненавидеть!
Будь проклят брак!.. Что пользы в нем? — дает
он право нам считать престелниц этих
своим добром, но плотских их инстинктов
он не смьрит! — Я соглашусь скорей
быть жабой в подземелье и вдыхать
яд сырости, чем уступлю другому
хоть часть того, что горячо любил!..
Таков удел поставленных высоко!

Хто не відчує в цих словах знайомих почувань обурення й образи, що повстають з давніх власницьких поглядів на жінку? І річ, звичайно, не в тім, що Отелло — мавр, що в нього такі індивідуальні особливості, як темний колір шкіри і бурхливий темперамент. Те, що говорить Отелло, чим запалюється його пристрасть і що веде його до злочину і загибелі, — все це, дійсно, „удел поставленных высоко“, все це типове для буржуазного суспільства, і не лише для вищих верств його, а, певною мірою, і для всіх інших. Саме тому Отелло й став названим ім'ям для всіх ревнивців, так само як Хлестаков — для брехунів, Тартюф — для лицемірів і святош і т. д.

Отже, для того, щоб піднести індивідуальний образ на ступінь психологічної типізації, треба в основу його характеристики покласти саме ту якість, що має широке соціальне значення і є властива цілому суспільству певної доби або широким колам його. Ця якість психологічних типів доводиться завжди до максимального розвитку. Саме через це Ромео і Джульєтта у Шекспіра — лише закохані, Гарпагон у Мольєра — лише скупий, а Бобчинський і Добчинський у Гоголя — лише пльотники. В образах цього роду типова якість або пристрасть закривають собою всі інші особливості їх. Але саме через те, що ця якість або пристрасть типова, пізнавальний і виховний ефект цих образів надзвичайно великий: вони відображують дійсність в широких узагальненнях і через те набувають величезної популярності. Саме цими образами користуємося ми, коли хочемо одним словом визначити позитивні чи негативні явища нашого життя: ми говоримо про хлестаковщину, дон-кіхотство, гамлетизм і т. ін.

Коли психологічні типові образи своєю мистецькою структурою наближаються до індивідуальних образів з незвичайними та перебільшеними рисами (до образів переважно романтичних), то типові образи соціально-побутового характеру своєю структурою нагадують індивідуальні образи з всебічною характеристикою (образи переважно реалістичні). Типові образи цього роду завжди розкриваються в детально зарисованій побутовій

обстанові: вони буйно виростають лише на щедро угноєному ґрунті побуту. Характеристика соціально-побутових типів складається з таких же самих подробиць, як і характеристика побуту. І купці-самодури, і чиновники-бюрократи в п'єсах А. Островського, і глитаї хижаків в п'єсах І. Тобілевича, і інтелігентники в п'єсах А. Чехова — всі вони мають безліч корінців, якими врастають у побут, і кожний такий корінець становить якусь рисочку в характері даного типу.

У психологічно-типових образах індивідуальні риси, як ми бачили, цілком виразно підпорядковуються і навіть зовсім закриваються типовою якістю їх, а в побутово-типових образах типова якість щільно переплітається з індивідуальними рисами і, щоб виявити її, потрібен правильний аналіз самого побуту та його соціальних основ. Ось, наприклад, яскравий соціально-побутовий образ — Терентій Гаврилович Пузир, із п'єси І. Тобілевича „Хазяїн“. Це — глитаї який хижачькими засобами розбагатів на цілий повіт, став мільйонером. Тобілевич розкриває образ Пузиря в різних аспектах: він показує, як цей хазяїн крутить грандіозне „хазяїнське колесо“, що одних давить, а других виносить на золоту гору; він розкриває в самій суті систему його експлуатації та наживи:

Пузир... Мануйлівці запустили недоїмку і не заплатили. Через тиждень та оброчна земля, що дежить в аренді мануйлівці, оддається з торгів на новий строк. Треба, щоб казенна земля встала за мною, чувш?

Лихтаренко. Попробую.

Пузир. Це тобі не борщ, тут пробувати нічого — треба взяти. Ти розумієш? Взяти! Казенну оброчну статтю взяти! Наділи мужицькі на десять ліг в аренду — взяти! А як мужик востанеться без землі — роби з ним що хочеш; а поки при землі, мужики все одно, що бури, нічого з ними не зробиш.

Ць — один метод. А ось — другий: робітники „забунтувалися“, бо їм дають такий хліб, що його „і сабака не вкусить“. З приводу цього Пузир висловлюється так:

Пузир... Справді, не вкусиш! Та й не час тепер таким хлібом годувати: ще покидають робітні, во ісь тоді з ними, а пора наступає гаряча. Скажи йому, що такий хліб можна давати тільки з 1 сентября, як обробивсь; тоді половина строків не вилеже, потікає, а жалування востанеться в кипені... Отак, скажи йому, розумні хазяїни роблять.

Третій метод:

Пузир... я дізнався, що туди, під Херсон, коугом голод Коопів нема. Мужики продають по півтора карбованця коня у; по 75 коп. візця. У нас же кормів сила, одного сіна 300 скерт. Так завтра ви, Карло Карлович, і Фенюген, візьміть з собою шість чабнів і поїдете на ярмарки і по селях, купуйте всіх овець. Вигодно: на руб — два буде баричу!

І так далі. В наведених цитатах перед нами на весь зріст виступає постать хижаків-експлуататорів, того нового „хазяїна“, що в

кінці XIX ст. прийшов на зміну дегенеративного дворянства. В методах його господарювання найбільшою мірою розкривається його типовість. Але Тобілевич цю типову якість Пузиря перецітає з низкою інших особливостей його характеру: Пузир надзвичайно скупий у домашньому побуті, він зовсім не цікавиться громадськими справами і не їздить на земські зібрання, він абсолютно некультурний і не розуміє, нащо витрачають гроші на пам'ятник І. Котляревському, він не позбавлений честолюбства і пишається орденом, він може навіть з захопленням говорити про красу степів і народну пісню і т. д., і т. д. Всі ці риси доповнюють характеристику глитая-мільйонера, але соціально-типова суть його в них мало виявляється. Навіть така особливість Пузиря, як скупість, становить, на нашу думку, індивідуальну якість його характеру, і коли б він був у домашньому побуті не суворим аскетом, а „широкою натурою“, це не міняло б його типової суті.

Для того, щоб до кінця усвідомити мистецьку структуру соціально-побутових типів, досить порівняти Пузиря, з одного боку, з таким образом, як, наприклад, Лопакін („Вишневий сад“ А. Чехова), а з другого — з Гарпагоном Мольєра („Скупий“). Соціально-типова суть Лопакіна та ж сама, що й Пузиря: це — виходець з низів, новий хазяїн, до рук якого переходять родові маєтки зубожілого панства. Система його господарювання, мабуть, та ж сама, що і в Пузиря, тільки А. Чехов нічого не говорить про це в своїй п'єсі. Але зовнішній вигляд і індивідуальність Лопакіна не мають нічого спільного з образом Пузиря: він зодягається по моді, зовсім не скупий, з людьми поводить м'яко і т. д. Саме через те, що в образі Лопакіна не наголошена якість жового хазяїна, його не можна назвати типом. І не дарма російська театральна критика трактувала цей образ в цілком протилежних напрямках: від хижака до революціонера. Отже, індивідуальні образи навіть тоді, коли вони міцно пов'язані з побутом і мають якийсь лейт-мотив у своєму характері (як це часто буває в чеховських образах), не завжди досягають значення соціально-побутових типів. Бо не кожна побутова деталізація і не кожен лейт-мотив становлять типову якість.

З другого боку, коли б в образі Пузиря наголосити скупість і одсунути на задній план систему його господарювання та експлуатації, тоді б ми мали українського Гарпагона, цєбто, психологічно-типовий образ скупого. (Так і зробив режисер В. Склярєнко у своїй постановці „Хазяїна“, в театрі „Березіль“, 1933 року). Це, звичайно, не значить, що психологічно-типові образи не мають під собою жодного соціального та побутового ґрунту: навпаки, той же самий Гарпагон, з його фетишизацією грошей, являється типовим образом доби Мольєра, коли саме гроші, торговельний капітал набувають колосального значення. Але характер Гарпагона не зростається з соціально-побутовим оточенням так нерозривно, як характер Пузиря, і тому типовість

його легко переноситься з XVII ст. в інші епохи, де гроші також відіграють велику роль.

Як бачимо, те узагальнення, що дають соціально-побутові типи, не таке широке, як узагальнення психологічно-типових образів. Але для конкретного пізнання дійсності ці образи дають далеко більший матеріал: по п'єсах Островського, наприклад, можна далеко більше дізнатися про Росію другої половини XIX ст., ніж по п'єсах Мольєра про Францію XVII ст. Отже, пізнавальний і виховний ефект соціально-побутових типів дуже великий, і не дарма в радянській драматургії ми бачимо велике тяжіння саме до цієї типізації образів: такі драматурги, як Ромашов, Треньов, Афіногенів, Кіршон, Микитенко, і багато інших дали не мало вже соціально-побутових типів (переважно негативних) і з великим успіхом продемонстрували свій творчий метод.

Серед психологічно-побутових образів часом виділяють, як окрему категорію, „вікові образи“, як от Гамлет, Фауст, Дон-Жуан тощо. Домарксистське літературознавство називало ці образи „світотими“, або „вічними“ і вбачало в них відображення понадісторичних, загальнолюдських якостей людської душі. З нашого погляду, ці образи принципово нічим не відрізняються від інших психологічних типів і становлять такий же самий продукт своєї доби, як і всі інші образи. „Вікового“ значення вони набувають лише тому, що геніально типізовані в них якості людини певного класу і певної епохи з часом обертаються на справжні соціально-психологічні категорії і в такому вигляді переходять з епохи в епоху, як гамлетизм, дон-кіхотство тощо. Вічними ці образи не можуть називатися хоч би вже через те, що навіть найширша типізація їх не виходить за межі суспільства, побудованого на основах приватної власності.

Поза всіма зазначеними категоріями стоять ще образи-штампи, що становлять найдошкульніше місце в багатьох п'єсах радянського репертуару. Але що таке штампований образ?

Про це дуже добре писав у свій час К. С. Станіславський, який ціле життя своє боровся проти штампованих образів у театрі. Називаючи майстрів штампованих образів ремісниками, а їх мистецтво — ремісництвом, Станіславський писав:

„Ремісництво не стосується ні до мистецтва „переживання“, ні до мистецтва „удавання“ („представлення“), що базуються, як і кожне мистецтво, на повному або частковому переживанні. Ремісник не живе, а лише передражняє життя, людські почування і образи раз на завжди установленими засобами сценічної гри“.

„Ці засоби, ці маски почуття швидко заношуються на сцені, і тоді, говорить Станіславський, вони втрачають навіть найменший натяк на життя і „обертаються в простий, механічний акторський штамп“. (Див. журнал „Культура театру“, М., 1921, № 5, ст. 11). На думку Станіславського, немає можливості перерахуватися прийому, штампи і трафарети, накопичені акторами-ремісниками.

„Існують, — пише він, — прийоми і штампи: для доклада ролі, цебто, для голоса і дикції; для втілення ролі, цебто, для походки, рухів і дій, для пластики і зовнішньої гри; для виявлення різноманітних людських емоцій і пристратей; для передражнювання цілих образів і типів різних верств, епох і національностей; для виконання окремих п'єс і ролей — Городничого, Фамусова і ін.“ (Там же, ст. 11—12).

Кажучи про голосові та мовні штампи, Станіславський пише:

„Військові розмовляють на сцені неодмінно басом, з рівним обриванням слів, як при стройовій команді; фати грасирують, гаркавлять і тягнуть деякі голосівки; мужики говорять завжди з запинками, одвертими вудьгарними голосами; дуківництво говорить на „о“; чиновники говорять дрібною, розсипчастою мовою і т. д.“ (Там же, ст. 13—14).

Те, що Станіславський говорить про штампований образ в театрі, цілком стосується і штампів літературних, зокрема, драматичних. І драматург щоразу обертається на драмороба, коли він у своїй творчості не живе справжніми життєвими враженнями, коли між ним і реальною дійсністю стоять літературні чи театральні трафарети, якими він користується, як готовими штампами „дійових осіб“. В радянській драматургії таких штампів утворилося дуже багато: білогвардійський генерал — товстий, п'яний і жорстокий; інженер-шкідник — у рогових окулярах, з нервовими рухами і енергійною мовою; куркуль одвертий — череватий, бородатий, з хрипким басом, і куркуль прихований — з ласкавою усмішкою, раз-у-раз береться рукою за гостреньку борідку; більшовик чи більшовичка — у шкіряній куртці, з портфелем або наганом, з рішучими рухами і палкою мовою; „братишка“ — морський і сухопутний, індустріальний і колгоспний; старий, позапартійний робітник — крашій ударник і більшовик на ділі; ще старіший — колгоспний дід, з таким же самим характером і з такою ж самою сюжетною функцією і т. д. і т. д. Усіх не перерахувати.

Кожен із цих штампованих образів був колись цікавим характером або навіть типом, але від частого вжитку затаскався, витерся, видихався і обернувся на „простий, механічний штамп“. Драматороб, оперуючи такими штампами, певна річ, мусить щоразу давати якийсь новий варіант. Відси — антиштамп, цебто, штамп навиворот. До цього й зводиться „творчий метод“ драморобів: маючи для кожного образу готовий трафарет, вони лише оздоблюють його якимись, переважно зовнішніми, ознаками — і образ готовий. Саме через такий „творчий прийом“ штампований образ завжди поверховий і мертвий. Правда, навіть такий образ може жити на кону і користуватися успіхом, коли він потрапить до рук талановитого актора. І все ж таки це не буде справжній мистецький образ, який розкриває нам реальну дійсність. Пізнавальна цінність штампованого образу нікчемна, бо в ньому відбивається не дійсність, а в сто перший раз повторюється відображення дійсності за готовою схемою. Широке розповсюдження штампованих образів робить їх тим злом, з яким радянська критика мусить нещадно боротися на всіх ділянках мистецтва.

Художня спадщина Івана Франка

(Уривки з книги про Франка)

Петро Колесник

Художня спадщина Франка велика і багата. Вона складає кілька десятків томів. Багато творів лишилося ще не зібраними і не опублікованими. Але те, що вийшло друком за життя письменника і потім перевидавалося на Радянській Україні, стало відоме нашому масовому читачеві. Українські націоналісти всіх сил докладали, щоб зробити Франка марксистом, щоб під маркою марксизму спопуляризувати серед масового читача хибні, а часто й ворожі пролетарському рухові ідеї Франка¹. І навпаки, націоналісти замовчували крашу художню спадщину Франка, що має, безперечно, значення революційне. Націоналісти обходили також питання художнього майстерства Франка, бо якраз найбільш художньо закінченими, найбільш художньо цінними і є ті твори, що становлять, так би мовити, золотий фонд художньої спадщини Франка.

Творчість Франка надзвичайно багата в жанровому розумінні. Жоден з письменників української класичної літератури останньої чверті XIX ст. не був такий різносторонній, не виявив стільки знань і майстерства в області літературних форм, як Франко. Не все, звичайно, написане Франком, має однакову художню вартість. Багато творів писано наспіх, на „злобу дня“, як часто він висловлювався. І через те поруч з майстерно зро-

¹ Про суспільно-політичні погляди Франка та їх еволюцію див. статтю № 5 (9)¹ журналу „Під марксо-ленінським прапором“, за 1935 р.

бленими поезіями Франка, зустрічаємо речі, з художнього боку дуже слабкі, невикінчені. Поряд з прекрасно зробленою новелою чи повістю — слабкі, недороблені, розтягнуті речі, схожі часто на чернетки лише задуманих великих творів. Все це результат невдійснених планів, а їх у Франка було дуже багато.

Але перше, ніж перейти до конкретного аналізу поезії, прози й драматургії Франка, слід спинитися на його теорії реалізму, на його естетиці.

I. БОРОТЬБА ФРАНКА ЗА РЕАЛІЗМ У ЛІТЕРАТУРІ

Художню творчість Франко ніколи не відривав від суспільного життя, від політичної боротьби, хоч це суспільне життя і боротьбу він не завжди розумів однаково. У літературі Франко виступав як письменник-реаліст. Свої реалістичні позиції він намагався й теоретично обґрунтувати.

Період літературного епігонства і учнівства для Франка минав швидко. Франко дуже багато читає класиків української, російської, німецької, французької, англійської й античної літератури. Гомера, Софокла, Данте, Сервантеса, Шекспіра, Рабле, Дідро, Пушкіна, Байрона, Гете, Гейне, Шевченка, Гоголя, Помяловського, Марка Вовчок, Тургенева, Толстого, Г. Успенського, Некрасова, Чернишевського, Добролюбова, Салтикова-Щедріна, Бальзака, Гюґо, Флобера, Золя, Діккенса, Ібсена і багатьох інших Франко читає не відриваючись. Але мало того. Знаючи європейські (і не тільки європейські) мови, Франко читає твори здебільшого в оригіналах. За довгі порівнюючи роки своєї творчої роботи Франко дав силу перекладіві в світовій літературі. Мають, нема такого більш-менш видатного письменника у світовій літературі, щоб з його творів Франко щось та не взяв для перекладу. Перекладна робота Франка в основі своїй переслідувала ціль *популяризаційну*. В критичній спадщині Франка залишилась величезна кількість розвідок, критичних статей, рецензій, заміток, які склали б кілька грубих томів. При чому, в статтях своїх він висловив багато таких думок, які мають для нас не тільки історико-літературне значення. Та оцінка, приміром, що її дав Франко сатири Салтикова-Щедріна, „Мертвим Душам“ Гоголя, романам Золя, поезії Шевченка і ін., ще й досі не втрачає своєї ваги. Перекладна робота Франка в умовах Західної України була справді героїчним ділом. Довказом неймовірної трудності роботи було хоч би те, що Франко довгий час не міг видати свій переклад „Мертвих душ“ Гоголя. Жоден журнал не хотів брати цього твору.

З величезної кількості статей, заміток і рецензій, зокрема ж з перекладів, надзвичайно яскраво виступає *особлива прихильність Франка до письменників-реалістів*. Од художньої літератури він вимагає реалістичної простоти і правдивості. Він підносить твори, засновані на фактах з дійсного життя. Він хоче-

щоб література була дзеркалом суспільних відносин і разом знярядям у боротьбі трудящих мас за своє визволення. А щоб творити таку літературу, треба добре знати життя, треба пильно його вивчати. В статті 1893 р. він підкреслює, що „писатель мусить знати те життя, що про нього береться писати“. При чому знати більше „не з книжок, а з життя, з розмов, з власного погляду, з досвіду і дискусій. Він мусить раз-у-раз сходитися з людьми різних станів, різних професій, родів праці, різного ступеня інтелігенції і моральності, придивлятися їх у різні моменти їхнього життя. Тільки тоді, всавши, всосавши, всередивши в собі все життя всієї суспільності в даній хвилі, він при даних спосібностях і підготовці може мати надію створити діло справді широке і тривке“¹.

У начерку автобіографії року 1890 Франко говорить, що це в 70-х роках він „задумав в цілім циклі новел списати по змові всі боки життя простого люду і інтелігенції: відносини економічні, освітні, правні, політичні і т. п.“². Тут же він згадує про свою суперечку з буржуазно-націоналістичним письменником Барвінським, якого страшенно обурював Франків „натуралізм“, що „псує ідилічне вражіння“. Франко продовжує: „Він жадав, щоб повість побуджувала таким чи іншим способом патріотичні чуття — я стояв на тім, що поперед усього треба малювати відносини людей, поодинокі їх учинки в погляду на їх оточення і на ті спеціальні особливості та громадські імпульси, що побуджують їх до такого, а не іншого ділання. Я вказував на те, що задля різного виховання, традиції, оточення й логіки, розумування і причинності у поступуванні різних людей у різних суспільних верствах бувають різні і що малювати ті спеціальні логіки та психології для мене дуже принадна річ“.³ У цій чіткій і недвозначній відповіді Барвінському Франко ще раз виклав свій погляд на реалізм, який і став загальною теоретичною основою його художнього методу.

Створити щось справді монументальне, щось на зразок „Людської комедії“ Бальзака чи „Ругон-Макарів“ Золя Франкові ізза жахливих обставин так і не вдалося. Політичні переслідування, тупість і ворожість міщан з „читаючої публіки“, що диктували свої „смаки“ і в літературі, постійна матеріальна скрута й гонитва за шматком хліба ламали його літературні плани й задуми. „Тільки все таки замного тої хлопистики в літературі, то не добре, — говорить один із таких героїв з „читаючої публіки“ в оповіданні Франка: — що то за література тоді буде? „Нужда й біда“ — „біда й нужда“, „хомут“ і „верета“, „верета“ й „хомут“. А ще як почнете малювати того клопа по-своєму, з „запахом“, з цинізмами і тривіалізмами, ну, то

¹ „Наше літературне життя в 1892 р.“ „Зоря“ за 1893 р.

² Твори, т. I, ст. 181-182.

³ Твори, т. I, ст. 193.

нехай радше чорти поберуть і вас і літературу. Такої літератури певно наша публіка не прийме"¹.

У визначенні реалізму Франка окремої уваги заслуговує питання про його так званий „золяїзм“. Справді ж бо, жодному з письменників Франко не приділив стільки уваги, як французькому натуралістові Золя. Протягом майже цілого свого творчого життя Франко стежив за розвитком Золя як художника, так чи інакше реагуючи на появу кожного його нового роману. Перша рецензія Франка на Золя вийшла 1877 р., остання—1905 р. Чи справді Франко був преслідником Золя? А як був, то в якій мірі? Чи ставився він критично до художнього методу Золя? Якщо ставився, то в чому, на його думку, полягала слабкість художнього методу Золя?

Золя імпонував Франкові перш за все тим, що, будучи письменником, не побоявся почати війну з „панівним смаком суспільства“, що він перший у французькій літературі „життя паризьких робітників змалював з подиву гідними подробицями і правдою“.

Франкові імпонував Золя тому, що проти нього виступили аристократи з реакційного міщанства, яким „мов чемериця крутить у носі згадка про 1848, 1871 і другі роки“, і які воліли б у літературі бачити не правду, а „ідеальну брехню“. Нарешті, він імпонував Франкові й тим, що, будучи письменником, зумів показати себе і як громадянин, виступивши з сміливим викригтям провокації французьких реакціонерів - антисемітів у справі Дрейфуса².

На ставленні Франка до Золя відбилась звичайно загальна його політична еволюція, як відбилась вона і на художній творчості; в оцінках його дуже багато суперечностей, і заналізувати ці суперечності — значить дати характеристику художнього методу самого Франка.

У перших статтях Франко сприймає Золя некритично. Він говорить про „научну основу“ його методу, про „безпримірний об'єктивізм“, правдивість і т. д. Згодом усі ці твердження ставляться під сумнів. Уже в передмові до перекладу „Довбні“ (1879 р.) Франко не погоджується із загальними висновками автора. Не з лінивства і п'янства пропадає робітнича сім'я, — каже Франко, — а з „глибших і важчих причин, з глибоких і болючих недостатків у цілім суспільнім організмі“.³

В статтях і рецензіях 90-х років Франко говорить про неможливість наслідувати Золя, його манеру письма, говорить про його теоретичну слабкість, про викривлення в його творах дійсності. „Це скоріше анатомічний театр, ніж живе, теплом автор-

ського серця огріте життя“, — каже він у статті 1898 р.⁴ А в статті 1900 р. про „Плодючість“ („Fécondité“) Золя просто й одверто висловлюється: „... мислитель із Золя неглибокий і соціолог досить наївний“. Центральною, найгрунтовнішою статтею Франка про Золя залишається стаття „Сила землі в сучасній повісті“, друквана в краківській „Mysl'i“ за 1891 р. № 10. 11. 12. У цій статті творчість Золя розглядається в зв'язку з історією розвитку соціальної повісті в європейських літературах. Франко так визначив історичне значення Золя: „Розуміння цієї правди, що людина — це результат свого оточення, розвитку своїх предків, природи і суспільства, що його оточують, і що з усім тим в'яжуть його тисячі нерозривних ниток, зрозуміння цієї правди і задержання її в повісті є заслугою французьких реалістів: Бейле - Стендаля, Бальзака і його наслідувачів: Флобера, братів Гонкурів, а головне Еміля Золя“⁵. Пізніше цю думку він ще чіткіше сформулював: „Та проте годі заперечити, що з усіх письменників, які в нашій віці силкувалися при помочі артистичних образів передати нам хід великих історичних течій і рефлексії того ходу на різні суспільні верстви, Золя обхопив найширший виднокруг, сягнув найглибше, показав найбільше смілості в аналізуванні суспільних і індивідуальних хороб. Ані Толстой в „Войне и мире“, ані Бальзак у своїй „La comédie humaine“ не розвернули такої широкої і таким одноцільним духом прийнятої картини, як Золя“.

Таке перебільшене трактування історичної ролі Золя-письменника не випадкове. Сама собою випливає потреба нагадати думки Енгельса про реалізм і, зокрема, про Золя. В кінці 80-х років в своїйому листі до англійської дрібнобуржуазної соціалістичної письменниці Маргарети Гаркнес Енгельс писав: „Бальзак, якого я вважаю за більш великого художника - реаліста, чим всі — Золя минулого, сучасного й майбутнього, в своїй „Людській комедії“ дав нам найвидатнішу реалістичну історію французького „суспільства“.“⁶ Вказуючи Гаркнес на те, що робітничий клас не тільки страждає, а й бореться, Енгельс рекомендував їй не випускати з поля зору своїх реалістичних повістей саме другого факту: „Револьюційна відсіч робітничого класу оточенню, що його гнітять, його судорожні спроби — напівсвідомі чи свідомі — домагатися своїх людських прав є честь історії і можуть претендувати на місце в області реалізму... Реалізм, який я мав на оці, проявляється, навіть не вважаючи на погляди автора“.⁷ Цю думку не раз висловлював і Маркс і Ленін; таке розуміння реалістичної літератури впливає з матеріалістичної теорії відбивання.

¹ „Ів. Франко про Е. Золя“, ст. 158.

² Там же, ст. 91.

³ Там же, ст. 153.

⁴ „Литературное наследство“ за 1932 р., № 2, ст. 2.

⁵ Там же.

¹ Твори. т. VII, ст. 326.

² Всі статті Франка про Золя зібрані в окремій книзі: „Ів. Франко про Е. Золя“. 1931 р. До книги додано безграмотну й плутану статтю націоналіста П. Христюка, яка зовсім викривлює Франкові погляди на Золя.

³ „Ів. Франко про Е. Золя“, ст. 77.

В світлі наведених тут думок Енгельса треба розглядати і теоретичні міркування Франка про реалізм і всю його художню практику, особливо ще й тому, що й у Франка була подібна тенденція (як і в Гаркнес) — основну, увагу віддавати показові, страждання мас, а революційну боротьбу їх або слабо показувати або свідомо обходити.

Франко „науковість“ методу Золя ставить під сумнів, на окремих творах доводить, що Золя „соціальне“ підміняв дуже часто „біологічним“, що причини виродження й загибелі тисяч людей він не шукає в характері самого капіталістичного ладу. Мало того, Франко в одній із статей гостро критикує мальтузіанство Золя, яке тягне талановитого письменника в болото буржуазних забобонів. Але всіх цих зауважень Франко не підвів до сильного знаменника, не склав у систему і на кожному кроці впадає в суперечність, взагалі для нього характерну. В одному місці він говорить про „чудову індивідуалізацію“ героїв у Шекспіра, указує на те, що в Золя речі витискують з твору живих людей, займаючи їх місце¹, і сам же виступає проти Брандеса, що теж вказав на цю хибу. Аналізуючи повість Золя „Земля“, Франко рішуче не погоджується з автором у змалюванні села і селянства і протиставляє йому Г. Успенського, автора „Власти землі“.

Але коли Золя, вважаючи землю за „ярмо“ селянства, впадає в одну крайність, то Успенський, як і всі народники, вважаючи її за „найкращу гарантію майбутнього“, — впадає в другу крайність. Франко все це прекрасно розуміє. Напрошується сам собою висновок, що з розвитком капіталізму виступає нова соціальна сила — робітничий клас, який стає на вищий ступінь соціальної свідомості, ніж селянство. Та міркування на цьому уриваються. Франко сам у розумній історичного процесу не позбувся впливу мальтузіанства Ланге: не класова боротьба — рушій історичного процесу, а боротьба за існування. Це спонукає самого Франка на кожному кроці з області соціології перескакувати в область біології і не помічати односторонності натуралістичного методу Золя. Він висловлює твердження, що все в природі і суспільстві має однакове право на художнє зображення, бо все має свою причину і, мовляв, нічого немає в світі випадкового, і тут же виявляє повну неспроможність відокремити головне од другорядного, говорить про „ілюзію типовості“, заперечує потребу художньої типізації. Словом, Франко теоретично не спромігся дійти до розуміння основної суті реалізму, сформульованої Енгельсом: „На мій по-

¹ Він пише: „Контури дійсності під його руками викривляються, надуваються, набирають неприродних кольорів і рухів, мертва природа оживає, набуває людської подобі, людської душі, а супроти неї живі люди дрібніють, якось затираються, не можуть сильно й виключно захопити наш інтерес і наше співчуття“. („Про Е. Золя“, ст. 159).

гляд, реалізм передбачає, крім правдивості деталей, вірність передачі типових характерів у типових обставинах“. Ставлячи Золя вище від Бальзака, Франко виявив свою неспроможність зрозуміти узагальнюючу силу Бальзакового реалізму, на що саме й наголошує Енгельс, і зідеалізував те, що не є головною ознакою реалізму („правдивість деталей“) і чим особливо характерна творчість Золя.

З Франком трапилось те, що траплялось не раз з визначними художниками. Підпавши під вплив Золя, він хоч і ставив його помилково вище від Бальзака, проте сам не став безпосереднім його наслідувачем, не сприйняв його художнього методу, його теорії експериментального роману. Стихійно, сам того часте не усвідомлюючи, під натиском дійсності, під впливом живих фактів зубоження мас і боротьби мас, якою жив і якою болів, він в творах своїх все ж таки ставав на шлях реалістичної типізації, на шлях реалізму. В оповіданні „Із записок недужого“ герой, який висловлює думки автора, з захопленням говорить про свою дівчину Олю: „Як палало її лице, коли ми читали в переводі Дікенсові „Тяжкі часи“ та „Різдвяні оповідання“. З якою бистротою духа і ясністю погляду вона вміла в тих оповіданнях відрізнити геніальне підхоплення фактів з життя робітницького від плиткого, англійсько-ліберального погляду самого автора на те, як зарадити подібним фактам і чим помогти бідному народові!“¹

До такого (правильного) розуміння суперечності художнього методу і світогляду Дікенса-реаліста Франко, як теоретик, міг піднятися 1881 р., в час, коли сам намагався підійти ближче до розуміння наукового соціалізму, коли сам, як реаліст, не хотів обходити організованої боротьби робітників проти хижацького капіталізму і писав свою найкращу повість „Борислав сміється“. Не минуло й кількох років по тому, Франко сам почав проповідувати плиткі, ліберальні погляди на те, як зарадити жахливому життю робітників, чим допомогти бідному народові. Од цих поглядів оберіг у великій мірі Франкову творчість реалізм, який „проявляється, навіть не зважаючи на погляди автора“ (Енгельс).

У другій половині 90-х років Франко заговорив про „надкласовість“, „загальнолюдськість“ науки, літератури і взагалі будь-якої ідеології, заговорив про перевагу „підсвідомого“ над „свідомим“ у творчому процесі, під впливом буржуазної естетики (зокрема Канта), але довго залишився вірний реалістичному принципіві: показувати життя таким, яким воно є насправді, бути правдивим у художній творчості. Це „врятувало“, повторюю, *кращі зразки художньої творчості Франка, зберегло високу її пізнавальну цінність.*

¹ Твори, т. IX, ст. 224.

II. ПОЕЗІЯ

Поетична творчість Франка — дійсно дзеркало його політичних хитань, його настроїв. Поезія для Франка була ніби тим щоденником, в якому він не кричався занотовував усе, що його радувало і що йому боліло.

Кожна пісня моя
Віку мого день,
Протерпів її я,
Не зложив лишень (тобто не тільки зложив. — П. К.).

Кожна збірка поезій, що виходили за життя Франка, відби-вала все більший і більший спад його; що далі правішав письменник, то більше борсався він у суперечностях, то менше світла, бадьорості, радості було в його ліриці, більше безви-хідності й одчаю.

Ранні учнівські спроби Франка в поезії не мають будьякої художньої вартості (див. зб. „Балади і розкази“ 1876 року, а також пізніше видану збірку „Із літ моєї молодості“). Це були переважно переспіви чужих поезій. Молодий поет ще був надто книжний, вважав себе за „чистого лірика“, далекого від життя.

Але одна риса ранньої поетичної творчості Франка зразу ж спадає в око. Перший твір, з якого починається збірка „Із літ моєї молодості“, є сонет „Народна пісня“. Молодий поет під-носить народну пісню, її значення у найрафінованішій поетичній формі, у формі сонета. Це не випадково. З перших же кроків своєї творчої роботи Франко не виступає епігоном Шевченка, хоч творчість останнього завжди цинив високо. Року 1903 в статті про Старичького Франко пояснював: „Коли в 1861 р. в Петер-бурзі вмер Шевченко, то взяв за собою в могилу цілий один період нашої літератури, цілу окрему манеру поетичної твор-чості. Тою дорогою, яку перший проложив і до кінця пройшов він, іти далі було нікуди, той окремий стиль, який вніс він у нашу поезію, був властивий йому, був його індивідуальний стиль. Хоч і як легко видавалось наслідувати його, та проте під руками інших він виходив паперовою квіткою, а часто по-добав на карикатуру“. Констатування цього явища в історії української поезії другої половини XIX ст. правильне, але Франко не спромгся вияснити його причини. Справа в тім, що народно-пісенні поетичні форми під руками Шевченка проходили процес такої органічної переплавки, що говорити про *наслідування* Шевченком народної пісні не доводиться. Шевченко, будучи виразником мільйонів закріпаченого селянства, *сам творив на-родну пісню*. Але кращі твори Шевченка, особливо останнього періоду, твори, в яких він закликав до селянського повстання проти самодержавно-кріпацького ладу, виходять вже за межі народно-пісенної поезики. Вогненні ямби заступили місце ко-

ломийкових розмірів. Строфа Шевченкова втратила пісенну за-округленість і співучість. І коли такі поети, як Руданський, В. Кулик, Глібов, західноукраїнські поети — Федькович, Да-нило Млака і інші виродились в „епігонів Шевченка“, то тільки тому, що вони ніколи не були *Шевченковими послідовниками*. Франко одного не примітив, що *вся маса поетів 50 — 70-х років* намагалась „дивитись на світ і на людей очима співучого селя-нина, ефектувати селянську наївність, починати поезію від вір, сонця, хмар або соловейка“ тому, що вона відбивала інтереси не революційно-демократичного селянства, а інтереси буржуазно-поміщицької реакції. Це була підробка під шевченківський голос, стилізація народнопісенних поетичних норм і перекручення ре-волюційних мотивів Шевченка.

Сам Франко не пішов шляхом Куліша, Руданського і інших, не зайняв позицій Федьковича чи Млаки. У 70 — 80-х роках, ви-магаючи від поезії „нової енергійної дикції“, громадсько-полі-тичної пафосності і пристрасності, Франко тим самим у змінених обставинах підхоплював пафосність Шевченкової революційної лірики й сатири, намагався вже творчість Шевченкову брати в ряді творчості таких поетів, як Гейне, Гете, Байрон, Шеллі, Некрасов.

Франко любив народну пісню, знав її, студіював, збирав. Але він в той же час розумів, що поетичні норми пісні (найроз-повсюдженіший розмір — коломийковий) — надто тісні, що треба засоби поетичні розширити й збагатити. Відси великий інтерес, приміром, до Пушкіна. Найскладніші поетичні форми Франко намагався примусити зазвучати в громадському мотиві:

„Простуйся! В ряд!“ Хлоп в хлопа, плечі в плечі
Гньть¹ стануть свідомі одної мети,
Живі, грізні огромні сонети ..

Франко не прихильник „мейстерверків“ і беззмістовної сло-весної полови. Але він примушує найскладнішу поетичну форму звучати в рядках агітаційної поезії. Коли ж взяти до уваги мовні труднощі, які йому доводилось переборювати, робота Франка в області поетичної культури набирає особливої ваги.

Збірка „З вершин і низин“ у першому виданні 1887 р. — творчість уже дозрілого поета. Це справді поезія „нової енер-гійної дикції“, нових тематичних горизонтів, нових політичних устремлень і естетичних уподобань не тільки порівнюючи з по-передніми поетичними творами самого Франка, а й з творами сучасних йому українських поетів.

По жанровим особливостям і тематичному скеруванню збірку „З вершин і низин“ можна розбити на три головні групи творів: 1) політична лірика, 2) реалістичні „образки“ і 3) політична сатира.

¹ Гньть — скоро. П. К.

Першу групу творів очолює гімн „Вічний революціонер“ (1880 р.), який є пролог до всієї збірки. Легкість, музичність ритму, простота і строгість у доборі словесного матеріалу, майстерність і різноманітність звукової інструментовки, кінцевого римування десятирядкової строфи примушують сприймати цю в суті своїй агітаційну річ як пісню:

Вічний революціонер —
 Дух, що тіло рве до бою,
 Рве за поступ, щастя й волю, —
 Він живе, він ще не вмер.
 Ні повієські тортури,
 Ні тюремні царські мури,
 Ані війська муштровані,
 Ні гармати лаштовані,
 Ні шпійське ремесло
 В гроб його ще не звело...¹

Високого майстерства досягає Франко і в цілому ряді інших віршів, що належать до групи політичної лірики: „Земле моя“, „Ще щибече у садочку соловій“, „Весно, ох, довго ж на тебе чекати“, „Vivere memento“ (з циклу „Веснянки“), „Товаришам із тюрми“, „На суді“ (з циклу „Думи про летарія“), „Беркут“, „Каменярі“ (з циклу „Excelsior“) — це ті кращі зразки Франкової політичної лірики, які в його поетичній спадщині мають першорядне значення. Різноманітність строфічної побудови вірша, багатство засобів римування, уміле пристосування ритму до провідного мотиву поезії і відсутність будьякого настройового кривляння, характерного для буржуазної занепадницької лірики, робить ці речі Франка найкращими зразками політичної лірики в українській дожовтневій поезії післяшевченківського періоду.

Як приклад візьмемо три речі з названих тут трьох циклів — „Каменярі“, „Товаришам із тюрми“ і „Вже сонечко“.

В „Каменярах“ постає перед нами алегоричний образ колективу каменярів, що важкими молотами розбивають скелю неправди, темноти і злиднів, рівняють правді путь у краще майбутнє. Образ каменярів, через глибоке відчуття автором суспільної ролі і сили колективу, стає образом чисто ліричним. П'ятистоповий ямб, яким написано вірш, настроює читача до повільного, урочисто-піднесеного й напруженого читання. Тільки при такому читанні цієї поезії можна віддати авторів задум.

Зовсім інше в поезію „Обриваються вільна всі пута“, в якій вжито анапестичного розміру „Марсельєзи“:

Обриваються вільна всі пута,
 Що в'язали нас в давнім життє:
 З давніх брудів і думка розкута, —
 Оживмо, брати, оживи!²

¹ Твоя, т. XX, ст. 7.

² Твори, т. XX, ст. 44.

Увесь цикл „Веснянки“ і, зокрема вірш „Вже сонечко“ не є „лірика природи“. Мотив весняного буяння, розцвіту, радості завжди повертається перед нами соціальною стороною, або як паралель, або як антитеза. Зразком поетичної паралелі є поезія „Гримить! Благодатна пора наступає!“ У першій строфі йде мова про пробудження в природі, у другій — про пробудження в народі.

На початку 80-х років Франко дає зразки так званої „реалістичної поезії“ в цілому циклі „Галицькі образки“. Ці твори значно відмінні від політичної лірики і характером підбору тем і художніми засобами. Цикл „Галицьких образків“ — це цикл віршованих оповідань і невеличких повістей, заснованих на фактах з життя західноукраїнського села. Занепад, руїна села — основний мотив цих творів.

Перед нами проходить ціла галерея образів знищених людей. Селянин, зруйнований до тла, без дому й роду — сидить в шинку і п'є горілку („У шинку“, „Великдень“) або кінчає самогубством („Михайло“); робітник дев'ять годин чекає страшною смерті, привалений землею в штольні, — підприємцеві немає потреби й вигоди рятувати його („Максим Цинюк“); стара баба помирає, не дочекавшись свого єдиного сина з війська, й просить куму передати синові, коли поверне, загорьовані її копійки („Баба Митриха“); малесенький хлопчик помирає, простудившись, бігаючи босий по снігу за дрібну монету, що йому пообіцяв дати панич („Галаган“) і т. ін. і т. ін. Ці віршовані оповідання й повісті обов'язково мають свій сюжет. Деякі зроблені з композиційного боку бездоганно („У шинку“). Найуживаніша форма цих „образків“ є розповідь, — від першої особи чи від третьої (тобто розповідає сам автор), — і діалог („Великдень“, „Баба Митриха“, „Галаган“, „Гадки на межі“ і ін.). Форма розповіді і діалогу — характерна для Франка взагалі. Вона, зокрема, розкриває нам ті джерела, звідки і яким способом письменник черпав свій матеріал. Уривок з недокінченої поеми „Нове життя“ показує, що це мала бути велика віршована повість, з чітко окресленими персонажами, з добре побудованим сюжетом.

Багато місця приділено в збірці „З вершин і з низин“ політичній сатирі. Вона подана двома великими циклами: „Оси“ і „Наші чесноти“. Більшість із цих сатир припадає на той період, коли Франко працював серед робітників. Серед цілого ряду сатир на державні порядки Австро-Угорщини („Сучасний літопис“, „Глушовська конституція“), на українську шляхту („Пані Февросія“), на селянство („Вандрівка Русина з бідою“) особливу увагу привертають сатири на західноукраїнську буржуазно-шляхетську інтелігенцію та на попів („Ботокуди“, „Дума про Меледикта Плосколоба“, „Дума про Наума Безумовича“, „Меморандум будяків“, „Діяльність“, „Патріотизм“, „Згідливість“ і ін.) У цих сатиричних памфлетах Франко виступає дуже до-тепним, розумним і гострим сатириком. Він нещадно бичує від-

сталість, продажність, дволичність буржуазно-шляхетської інтелігенції, тих знаменитих міднолобих „валенродиків“, нащадки яких і по сей час складають зграї націоналістичних провокаторів, шпигунів, наймитів польського і німецького фашизму.

Джерелами художніх засобів Франкової сатири були: народні приповідки і жарти, мовні вульгаризми, селянські словотвори та найрізноманітніші засоби літературної сатири. Ось приклад словотвору. Од назви містечка „Турки“ твориться прикметник „турецький“, який має dvojake значення; слово „деканат“ (церковно-адміністративна одиниця) перетворюється, за принципом народного словотворення (наприклад, домовина - долина), на слово „здиханат“, і маємо строфу:

У турецьким *вдиханаті*
В горах, борах з всіх сторон
Жив преславний Ботокуда,
Звавсь нещасний Филимон¹

Або навмисне перекручення прізвищ тих осіб, на яких сатира скерована, з тим, щоб у тому перекрученні виявити притаманні цим особам риси. Прізвище редактора „москвофільської“ газети „Слово“ Бенедикта Площинського замінено в назві самої сатири так: „Дума про Меледикта Плосколоба“. Або прізвище попа Івана Наумовича перекручено так: „Дума про Наума Безумовича“, а прізвище австрійського губернатора Стадіона перекручено на „Встидіон“.

Але особливо дотепна гра на внутрішньому протиріччі понять:

Приклад 1. Ботокуди, то борці:
Б'ються сміло, мов Горації:
О посади, ад'юнктури,
О стипендії та дотації.
Ботокуди — Ціцерони,
Ботокуди — то артисти:
Як говорять — та в амбони,
Як співають — акафісти².

Приклад 2. Гей, Русине, не спішися,
Єзуїтам поклонися.
Вони дітей навчають,
Добра твого бажають³.

(Заміною слова „тобі“ словом „твого“ досягається потрібного ефекту).

Для вироблення поетичного майстерства Франка велике значення мала його перекладна робота. До перекладу у 70-80-х роках Франко брав таких авторів і такі твори, які були йому співзвучні, які можна було використати для боротьби з буржуазно-шляхетською

¹ Твори, т. XX, ст. 140.

² Твори, т. XX, ст. 158.

³ Там же, ст. 159.

реакцією. „Німеччина“ і „Диспут“ Гейне, „Фауст“ Гете, „Кайн“ Байрона, політична лірика Шеллі, Фрейліграта, Гуда, Веєрта, Некрасова, Гюго, Ленау, сатири Гоголя, Салтикова-Щедріна і ін. — ось ті письменники і їхні твори, що їх Франко перекладав і популяризував. Сліди роботи над творами класиків світової літератури лишилися й на його оригінальній творчості. На політичній ліриці позначаються деякі впливи Фрейліграта, Веєрта, Гуда; на віршованих оповіданнях („образках“) — впливи Некрасова і Шевченка, на політичній сатирі — впливи Гейне і Салтикова-Щедріна. Проте ці впливи, звичайно, перебільшувати не слід.

На протязі 1886—1896 рр. Франко працював над збіркою „Зів'яле листя“, яка й вийшла 1896 р. Ця третя збірка ліричних пісень (якщо „Балади і розкази“ вважати за першу) кардинально різниться від збірки „З вершин і низин“. Техніка віршу в ній доходить високого рівня. Франко вмів використовувати народно-пісенні засоби (особливо в „Другому жмуткові“), які під його пером звучать як оригінальні. Але тут уже не чути тієї „нової енергійної дикції“, про яку говорив Франко на початку 80-х років і яка виразно чулась в його політичній ліриці та сатирі. „Зів'яле листя“ — це лірична драма, в якій відбився стан важкої депресії поета, хворого фізично, розчавленого морально, розгубленого й дезорієнтованого. В передмові до збірки Франко розповідає, що за зміст книжки став щоденник якогось самовбивці, який не витримав любовної драми і наклав на себе руки. Передмову він закінчує словами Гете, написаними на одному з екземплярів „Вертера“: „Sei ein Mann und folge mir nicht nach“, тобто: „Будь мужньою людиною і не йди моїм слідом“. Франко не хотів, щоб його книга негативно впливала на читача. Проте ця літературна фікція була розкрита самим автором через чотирнадцять літ у передмові до другого видання збірки. Ніякого щоденника Франко не знаходив; збірка „Зів'яле листя“ відбила його особисту драму.

Як уже говорилося вище, заплутавшись у протиріччях, повстаючи проти буржуазного багна і знову все більше потопуючи в ньому, поет не раз шукав виходу в самогубстві. Він бачив, що класові протиріччя в країні набирають небувалої гостроти, на селі панує все та ж поміщицька сваволя, село бунтується, робітники зміцнюють свої політичні організації. Він відчуває неминучість революційного вибуху, але жахається його, виступає з озлобленими нападками на революційну соціал-демократію, пробує „розвінчати“ бойову теорію — марксизм, — під прапором якої йдуть соціал-демократичні робітники тішитися ілюзіями мирної проповіді „вселюдських ідеалів“ — свободи, рівності й братерства — і розчаровується в них. Хвороба поглиблює депресію. Четверту збірку, „Мій ізмарагд“ (1897 р.), зовсім хворий на очі, напівсліпий Франко диктує своєму синові. Збірка „Мій ізмарагд“, що перейняла назву стародавнього церковного збірника, побудована майже вся на мотивах, запозиче-

них із старої літератури (див. цикли: „Поклони“, „Перепетіока“, „Притчі“, „Легенди“). Всю книгу проймає якесь страшне почуття тупої покори, безсилля, бажання піти геть од світу і людей, замкнутися в самому собі.

У п'ятій збірці — „Із днів журби“ (1900 р.) — мотиви розпачу „Зів'ялого листя“ знову підносяться, але вже на ширшій тематичній основі, на показі страшної картини зuboжілого села й поміщицької сваволі в ньому.

Четвертий сонет із циклу „Спомини“, найважливішого в збірці, розкриває причини зламу, що стався в політичній роботі Франка ще в 1882-83 році...

Збірка „Semper tiro“ (1906 р.) теж повторює, в іншому варіанті, теми попередніх збірок, особливо „Мого ізмарагду“.

Починаючи з другої збірки — „З вершин і низин“ — і кінчаючи останньою збіркою — „Semper tiro“, поетичне майстерство Франка підносилось все вгору та вгору. Франко прищепив українській поезії найрізноманітніші і найскладніші класичні форми вірша (станси, терцини, октави, сонети), дав зразки високої ритмічної досконалості — од легких народно-пісенних ритмів до верлібру. Увага до викінченості форми щодалі збільшувалась. Особливо колосальна робота Франка — над виробленням своєї поетичної мови. Засмічена полонізмами, германізмами та місцевими західноукраїнськими діалектизмами, його поетична мова поступово одточувалась, набиралась сили й виразності в дусі саме Шевченкової поезії. Характерно, що Франко ніколи не намагався відгородити українську мову від російської літературної мови і сміливо стверджував своєю власною поетичною практикою ті спільні лексичні багатства, які завжди були у цих двох мовах. Нарешті, Франко ніколи не був догматиком у запровадженні класичних форм поезії, ніколи не фетишизував форми, не канонізував її, не ставив форму вище за зміст, не протиставляв їх одну одній.

Він писав:

Слова — полова,
Але вогонь в одежі слова —
Безсмертна, чудотворна фея,
Правдива іскра Прометей¹.

І коли протиставити Франкову поетичну продукцію 90-х і 900-х років буржуазному розкладові в поезії, репрезентованому творчістю так званих „модерністів“, декадентів — Вороного, Чупринки, Олеся, Керманського, Пачовського, Лепкого і багатьох інших, з їхнім міщанським „гамлетизмом“, декоративним занепадництвом (що було формою буржуазно-націоналістичної реакції на революцію 1905 року) і безнадійним, майже поголовним, епігонством, то дистанція між ними виявляється велика.

На кінець слід згадати про поеми Франка.

Великою поетичною формою Франко володів добре. І чи не найбільше, мабуть, він одшліфовував як раз свої поеми. Написав їх Франко чимало, і саме в 90 — 900-х роках. Є серед них цілком оригінальні речі, є й переробки. Сам Франко вказує на джерела своїх поем. Велика віршована повість „Панські жарти“ (1887 р.) написана на матеріалі батькових оповідань про панщину; легенда „Смерть Каїна“ (1889) зв'язана з містерією Байрона — „Каїна“; „Бідний Генріх“ (1891) — вільна переробка твору німецького поета XII ст. Гартмана Фон дер Ауе; „Поема про білу сорочку“ (1897 р.) — переспів хорватського вірша; поема „Похорон“ (90-х років) написана на матеріалі старохристиянської легенди про великого грішника¹; поема „Іван Вишенський“ (90-х років) — на матеріалі з життя українського полеміста XVI — XVII сторіччя; поема „Мойсей“ (1905 р.) — складена на основі біблійного оповідання і т. д. і т. д. Крім того, Франко залишив багато незакінчених поем, які свідчать про величезний розмах його творчих задумів. За винятком окремих речей, що з'являються дослівними перекладами старих текстів, більшість поем — оригінальні твори і мають цілком самостійне значення. Деякі з них остільки майстерно зроблені („Похорон“, „Іван Вишенський“, „Лісова ідилія“, „Мойсей“), що залишаються по майстерству своєю кращими творами української поезії кінця XIX і початку XX ст., і тільки може тому, що ці поеми надто суб'єктивні і книжні (крім, хіба „Мойсея“), надто абстрактно звучать у них заклик іти з масами, працювати для мас, може тому вони не стали популярні настільки, щоб їх знав наш масовий радянський читач.

Як поет Іван Франко, без сумніву, посідає одно з перших місць в історії української поезії після Шевченка.

III. П Р О З А

Визначним художником був Франко і в прозі. Серед величезної кількості його прозових творів є багато слабих, малохудожніх, часто зовсім неопрацьованих речей, але є такі твори, які залишилися кращими зразками в українській прозі, якщо не брати до уваги „Fata morgana“ М. Коцюбинського.

Замолоду Франко мріяв створити цілу епопею, цілу художню історію західноукраїнського суспільства, та план його залишився тільки почасті здійснений. У передньому слові до збірки „Батьківщина“ він так писав про свої творчі задуми: „Ще в початку 1877 р., працюючи над рядом „Бориславських оповідань“, я почув, що думка представити побут бориславських робітників та підприємців у ряді оповідань, розширяється в тім напрямі, щоб у більших або менших оповіданнях змалювати побут галицької Русі в різних околицях, у різних суспільних вер-

¹ Твори, т. XXII, ст. 109

¹ Од цієї легенди йдуть найрізноманітніші твори світової літератури про Дон-Жуана. — П. К.

ствах та родах занять. Мали це бути „Галицькі образки“, в яких би, крім етнографічного та побутового матеріалу, виступали також певні психологічні проблеми. Матеріалом до них могли служити поперед усього мої власні спомини та спостереження, а почасти також оповідання інших людей¹. Так планував собі Франко. Та його намір, як уже було зазначено, здійснений був тільки в певній частині.

Франкова проза також відзначається багатством жанрів. Ми знайдемо у нього й сатиричні фельетони, й нариси чи „образки“, і новели, й повісті.

Основними, вузловими темами Франкової прози є: 1) життя трудящих мас (робітників, ремісників, селян) і 2) життя „верхів“ суспільства (капіталістів, поміщиків, сільської буржуазії, повітства, інтелігенції, урядових чиновників і т. д.). Але ці два тематичні вузли є по суті тільки внутрішнє розгалуження єдиної генеральної теми Франкової прози: показ життя сучасного йому капіталістичного суспільства, критика цього суспільства.

Серед дрібних прозових творів Франка чільне місце посідають художні „образки“, або нариси. Це переважно речі або безсюжетні („Лесишина челядь“, „Поки рушить поїзд“), або з нерозвиненим сюжетом („Вугляр“, „Муляр“, „Добрий заробок“, „Довбанюк“, „Слимак“, „Цигани“, „Між добрими людьми“ і т. д.). За викінченість сюжету в цих „образках“ автор мало дбає. Він будує свої невеличкі речі на конкретних фактах з живої дійсності. Він ніби поспішає занотувати під свіжим вражінням те, що довелося побачити на власні очі або почути, він іде по гарячому сліду фактів. Щоб оживити їх (факти), автор кількома яскравими рисами дає зарисовку портрета оповідача, або й самої людини, що терпить. Всі ці прозові „галицькі образки“ дуже нагадують нам „галицькі образки“, писані віршем. Що ж це за факти, які лежать в основі художніх „образків“ Франка?

У нужденного вугляра страшною смертю гине улюблений син під час випалювання вугілля. На старого вугляра чекає голод, він уже не зможе сам заробити на прожиток, треба дешевше продавати дерев'яне вугілля, щоб конкурувати з кам'яним, а для того треба рук („Вугляр“); мовчазний, тихий муляр збунтувався, ледве не вбиває підмайстра, що знущається з нього, і попадає в руки поліції („Муляр“); гине домашній промисел сільських ремісників, розчавлений податками, заведеними з метою підтримати фабричне виробництво („Добрий заробок“, „Домашній промисел“); гине страшною смертю на лісових промислах бідняк, пшовши на заробіток, щоб викупити свою хату („Сам собі винен“); загибає голодною смертю циганська сім'я, переслідувана жандармом („Цигани“); селяни чинять самосуд над злодієм, колишнім селянином, що, шукаючи засобів для прожитку, почав красти („Хлопська комісія“); помирає в тюрмі вбивця, „засуджений на

¹ Твори, т. VIII, ст. 319.

вічність і ще на чотири роки“ („В тюремнім шпиталю“); гинуть діти, викинуті нуждою на вулицю („Яндруси“, „Івась Новітний“, „Odi profanum vulgus“ і т. д. і т. п. З цих дрібних зарисовок постає страшна картина руїни, здичавіння, занепаду, що несе з собою капіталізм і в місто і в село. Над усім цим чується розпачливий голос автора: пропадає людина! У кожній своїй речі автор неодмінно підкреслює, що — душогиби, злодії, проститутки не родяться, а стають виплодом капіталістичного устрою, в якому людина людині — вовк, в якому багатий, сильний пожирає бідного, слабого, в якому все спрямовано на те, щоб торжествували багаті і гинуть злидар. Зокрема західноукраїнське суспільство нагадує авторові незміряну морську глибину. Тільки на невеличкій горішній верстві води кипить життя, унизу ж, „на дні“ суспільному — „мертва вода“, кладовище, де тонуть розчавлені, викинуті з суспільства люди¹. Франко знає, що коли б змінився суспільний порядок, з цих пропавших ніби на завжди „покидьків суспільства“ відродились би корисні для суспільства люди. Очуманілий, розчавлений тюремним життям сільський наймит Бовдур, що вже прибрав цілком подобу звіря, — таїть в душі своїй іскру людяності, яка все ж буде затоптана чобітьми оскажених тюремщиків. В душі шістнадцятилітнього хлопчика Йосла Штерна, визискуваного й знищеного орендарем-євреєм, жевріє іскра великої людяності, що тягне його з „мертвої води“ суспільного „дня“ „до світла“, але іскра та погасає за високими мурами тюрми. Над цим страшним кладовищем лунає, маче кара, голос „сильних мира сього“ — капіталіста і поміщика та їхнього наймита — попа, поліцейського чиновника, політика-„демократа“: „Odi profanum vulgus!“ („Ненавиджу низьку юрбу!“).

Ясно, що Франко не міг тільки „об'єктивно“ констатувати ці факти. Він намагався вказати вихід. І от, в перших деяких творах з циклу „Борислав“ звучить авторів заклик, який можна сформулювати так: назад від капіталізму. Цей заклик чується до певної міри в ранніх оповіданнях, таких, як „Ріпник“, „Навернений грішник“ тощо. Висновок такий безперечно мав значення реакційно-народницьке. В творі він звучить фальшиво і ніяк не впливає з самої його концепції. Так мислили собі відсталі елементи селянства. Вони йшли на „Бориславку“ заробити грошей, щоб потім краще „газдувати“, тобто — казаянувати.

Ой піду я в Бориславку
Грошей заробляти, —
Повернуся з Бориславки,
Буду газдувати.

Ті сотні тисяч селян, що йшли на шахти, склавши цю пісню, забули потім її, бо назад вони не верталися.

Пізніше Франко побачив велику убогість цих селян-

¹ Див. оповідання „До світла“. Твори, т. IV.

ських ілюзій і мусів визнати капіталізм як факт, яким треба не нехтувати, а визнати його, визнавши ж — організувати якое маси на боротьбу проти нього. Франко підмітив появу нового суспільного класу робітників — витвір нових капіталістичних відносин, і зафіксував появу його в своїх художніх творах, як появу нової революційної суспільної сили.

Щоб художньо ствердити факти зубоження й деморалізації мас, Франко не шукає в своїх „образках“ гостроти сюжету, не дуже дбає за композицію твору; він засвоює зручну і дуже, так би мовити, „оперативну“ форму нарису, яка не вимагає великої роботи, але проте швидше доходить до читача, аніж сухий газетний допис. Обходить труднощі різних сюжетних ходів, які вимагають від автора більшої роботи, дозволила Франкові сама манера викладу. Переважна більшість „образків“ подається як розповідь очевидця, од першої особи. Інколи цю розповідь вставляється як епізод з власного авторового оповідання, — тоді твір трохи ускладнюється композиційно. Здебільшого ж — розповіддю очевидця і починається і закінчується твір. Ця манера письма особливо вимагала від Франка глибокого знання не тільки конкретних фактів, а й побуту тих людей, про яких іде мова в творі, їхньої мови, звичаїв. Саме цього Франкові ніколи не бракувало: він прекрасно знав робітничий і селянський побут. Тому й не дивно, що його „образки“ дуже прості, може аж надто прості своїм художнім оформленням, ще й досі читаються з великим інтересом.

Різнісвідністю художніх образків Франка, його, так би мовити, „оперативним“ чи „публіцистичним“ жанром були художні сатиричні фельетони, які часто подавалися і в формі казок. Серед них найцікавіші: „Довбанюк“, „Казка про Добробит“, „Звірячий бюджет“, „Історія кожуха“, „Свинська конституція“, „Гострий-прегострий староста“, „Опозиція“, „З галицької Книги битія“ і ін. Ці речі не однакової художньої вартості, писані в різні періоди життя Франка, отже й відбивають зміну в його політичних поглядах, проте в них піднесено й стипізовано цілий ряд таких суспільних явищ, які починали, так би мовити, вже самі за себе говорити поза волею автора.

Спинимось на деяких з них.

Основне завдання автора в цих творах — висміяти якоесь явище. Візьмемо такий твір, як „Довбанюк“. Бідний шляхтич Довбанюк, представник так званої „голопузої шляхти“, протиставляє себе хлопам, носить за своїм шляхетським званням і не хоче знати того, що його місце не між шляхтичів-магнатів, а між хлопів, що його звання шляхетське — фікція, коли він — жебрак! І от, одного разу Довбанюк за намовою агітаторів іде визволяти „єдину Польщу“. Але з повстанням щось не вийшло і багатий шляхтич поставив його до себе на важку роботу разом з хлопцями. Довбанюк тоді побачив, що його шляхетське звання — ніщо, що справді місце його серед хлопів, а не серед панів, що ненавидіти треба не українського мужика, а польського пана. Проте

„Довбанюк“ манерою письма більше скидається на знайомий уже нам „образок“.

Характернішими для Франка є сатиричні фельетони — „Казка про Добробит“, „Звірячий бюджет“, „Історія кожуха“, „Свинська конституція“ і „Опозиція“. Автор у цих творах уміло користується гротеском, як сатиричним засобом. От, приміром, „Казка про Добробит“. Завдання автора розвінчати австро-царську політику здириства по селах. В образі Добробита він подає село, в образі пана Гопмана — уряд. В цих образах зведені головні риси як того, так і другого, але це не типи людей, а типи фактів, якщо можна так висловитися. Добробит і Гопман стають образами гротесковими. Щоб надати творіві ознак сатири, автор примушує Добробита і Гопмана діяти й поводитися, як діє і поводить, приміром, селянин і царський урядовець. Добробита кличуть до „канцелярії“, оббирають його там до нитки, ще й у морду б'ють. Комедійного характеру ситуації надає навмисно спрощене, зведене в бюрократичну схему поводження Гопмана та його, зокрема, мова. Ось зразок імітації під мову цесарського урядника: „Ну, слухаєте, пане Топропит, не пут'єте смішна! „фатерлянд“, то є військ старші і я! Тля того „фатерлянд“ кошна кльопа повинна вітати все, що має, то ще самало путе“¹.

Таким же гротесковим образом є образ „Опозиції“ у фельетоні цієї ж назви. Вона кричить про „рівноправність“, про „кривду“, щоб одвоювати собі в уряді... посади й аванси. Це її „політична програма“. Образ „Опозиції“ подається в образі якоїсь огидливої тварини, яка верещить і тільки.

Франко пише: „А опозиція, мов не знати яке велике діло зробила“, стоїть собі, нюхає, облизується, одним словом орієнтується². Для договорення з опозицією й утихомирення її йде „шеф секційний“. Ось його портрет: „але шеф секційний, хоч також дуже не любив цього м'явканья, та був чоловік мудрий, бувалий. П'ятнадцять міністрів у своїм бюрі перетривав, пройшов огонь абсолютизму, воду федералізму і мідяні труби централізму й був кований гостро на всі чотири копита“³.

В „Звірячому бюджеті“ в образі „лева“ подано царя, в образах „тигра“, „ведмедя“, „вовка“ — шляхту, в образі — „ослів“ і „баранів“ і „ягнят“ — обдурений народ з „опозиційно“ настроєною інтелігенцією. „Опозиція“ добилась — конституції, од здійснення якої виграли не народні маси, а ті ж таки поміщики і бюрократія.

У „Свинській конституції“ через гротескове „переміщення“ свині та її хазяїна (урядові чиновники ставляться до свині полюському, а до людини по-свинському), епізод з свинкою переростає в гостро сатиричний, а через те й стає фабульним ядром фельетона.

¹ Твори, т. VII, ст. 69.

² Твори, т. VIII, ст. 4.

³ Там же, ст. 2-3.

Не тільки те, що сам Франко визначив як сатиру, належить до сатиричної його спадщини. Більшість казок, друкованих зокрема в VII томі, є не що інше, як сатири. Крім того, яскраво сатиричне спрямування мають різні „ескізи“, „образки“, новели з життя інтелігенції і взагалі твори з життя „верхів“ суспільства.

Роботи над „галицькими образками“ не завершив Франко з різних причин, про які вже мова була вище. В 80—90-х роках він вертається до творів, які ближче стоять до бориславського циклу. Навіть поверхове зіставлення творів з циклу „Галицькі образки“ і „Борислав“ настановує на висновок, що межі ними є певна жанрова відмінність. Бориславський цикл творів з композиційного боку значно складніший. Це вже не нариси, а новели. Розповідна манера „галицьких образків“ для них не характерна. В „Галицьких образках“ розповідь очевидця висувається на передній план, наголос основний переноситься на мовні засоби.—структурний елемент одсовується на задній план. Звідси й слабо розвинений сюжет. В бориславському циклі—навіпаки, особлива увага віддається сюжету. Уже в „Ріпникові“ і „Наверненному грішнику“ ми подибуємо всі жанрові ознаки новели. В цьому розумінні до бориславського циклу ближче стоїть так званий „тюремний“ цикл Франкових творів, хоч, правду кажучи, сам Франко давав надто суперечливі визначення жанрових особливостей своїх творів.

Для характеристики новелістичної культури Франка візьмемо твори, писані в різні періоди й на різні теми, такі, як „Ріпник“ (1877 р.), „На дні“ (1880 р.), „Із записок недужого“ (1880 р.), „На вершку“ (1880 р.), „Панталаха“ (1888 р.), „До світла“ (1889 р.), „Вівчар“ (1899 р.) та „Різуни“ (1903 р.).

Фабульна основа новели „Ріпник“—не нова, і епіграф з Красінського—„Błogosławiony, kto ma serce! On jeszcze zbawion być może.“ („Благословен, хто має серце. Він ще може бути врятований“)—стоїть в ній не випадково. Проте сюжет новели Франко хоче побудувати на конкретному матеріалі побуту нафтових робітників. Чому сюжет „Ріпника“ в ряді інших сюжетів Франка видається нам штучним? Та тому, що злам Івана, досить мотивований (сила Фрузіної любові збудила в ньому серце), скеровується автором на зовсім штучну розв'язку. Іван повертається „на землю“, залишає Борислав, як осередок зісуття й здичавіння людей. Виходить, що новелу написано якраз для такої розв'язки, а розв'язка сама—штучна, неприродна, вона зриває реалістичну основу сюжета.

Незрівняно вище від „Ріпника“ по майстерству стоїть новела „На дні“. Це й є та соціально-психологічна новела, на яку Франко орієнтувався в своїх критичних статтях про Золя. Сюжет її простий, але викінчений до деталей. В центрі стоїть трагічна постать інтелігента з „низів“—Андрія Темери, образ, який повторюється в багатьох пізніших творах Франка в тій чи іншій варіації. Андрій Темера—тип. Щоб переживання Темери не

були порожньою мелодекламацією, автор проводить перед його очима найрізноманітніших людей суспільного „дна“. Обставини тюрми дають для цього реальні можливості. Старий робітник—еврей, замучений роботою й знущанням, тупий, обмежений дрібний власник—селянин, молодий сільський парубок Митро, спустошений духовно, толстовствуючий інтелігент Стебельський, просторікуватий дід Панько, знищений фізично і вкрай здеморалізований сільський наймит Бовдур—ось ті жертви капіталістичного ладу, які стають основою переживань Темери. Усі ці люди не подаються, як типи: в образі кожного ви'ячено особливо якусь одну рису кількома різними мазками, одну якусь правдиву деталь. В сумі своїй життя цих людей і складає ті типові обставини, на фоні яких вирисовується постать дрібно-буржуазного інтелігента—Темери.

Важно те, що у характеристиці всіх в'язнів Франко все ж не виступає як натураліст у повному розумінні цього слова. Натуралістична різкість у зарисовці зовнішності людей ще нічого не говорить. Справа в тім, що вся мотивація поведіння в'язнів тільки соціальна. Це й становить реалістичну основу новели. Отже, весь хід і розгортання дії не тільки підготовляє (тобто мотивує) фінальну катастрофу, а й розв'язання її—духовне просвітління Бовдура.

Новела „Із записок недужого“ розвиває одну із тем „На дні“. Трагічна історія кохання хлопського сина Темери до Гані, дівчини-шляхтянки, введена в „На дні“ тільки як один із мотивів психічної депресії героя, стає основою сюжету новели „Із записок недужого“.

„Із записок недужого“ написана у формі щоденника. Історія трагічного кохання недужого до Олі (експозиційна частина новели) подається як спомин. Щоденникова форма твору дає найлегші можливості застосувати художній засіб спогаду. Але автор на це не йде. Спогад постає як асоціація. Асоціацію викликає раковий суп, що його подають недужому. Цей же раковий суп подавали колись і в домі Олі, коли востаннє він з нею бачився. Звідси і йде спогад, що становить експозицію новели. Помста Оліних братів-шляхтичів над „хлопським сином“, що насмілився полюбити шляхтянку, виростає в творі в помсту класову. Автор щоденника не тільки втрачає Олю, він втрачає все: його усувають з посади, домовласник позбавляє його квартири, редакції закривають перед ним свої двері і, на довершення всього, поліцейський комісар хворого і знищеного чоловіка примушує залишити місто. Трагізм героя нагнітається не штучним утрудненням за допомогою усяких формалістичних трюків, а реальними засобами класової помсти озвірілої шляхти, помсти, в якій розкривається весь механізм людських відносин у капіталістичному суспільстві. В цьому художня сила новели.

Новела „Із записок недужого“, з другого боку, має органічний зв'язок з новелою „На вершку“. Коли в „На дні“ автор

розкриває перед нами картини „дна“ суспільного, а в „Із записок недужого“ подає головне *зовнішню* сторону життя шляхетської аристократії, то в новелі „На вершку“ він розкриває *внутрішню* гнилизну польського аристократичного суспільства, при чому цю гнилизну викриває вже не „герой з народу“, а кращі, освіченіші, інтелігентніші люди споміж самої ж аристократії.

В новелі „На вершку“ Франко виявляє майстерне володіння експозицією. Гурток краківської аристократичної молоді, прихопивши повій, справляє вже кілька день гулянку. Де Ежен (організатор компанії) добув грошей — не відомо. Потім, в середині новели (газетна замітка), виявляється, що Ежен обікрав свого багатого дядька. Крадіжка вчинена в знак „протесту“ проти тісних, гнилих обставин паразитичного життя. Ежен мріяв хоч таким способом „взійти з їх фальшивого вершка на дно, туди, де вони й заглянути не ласкаві“. Але він не здатний навіть цього до кінця довести, і кінчає життя самогубством. „На вершку“, хоч і надто розтягнена річ і не така з художнього боку викінчена, як попередні новели, проте, взята в ряді їх, стає зразком глибокої критики життя польської аристократії. Не серед неї жевріє невгасима воля до життя, до свободи, а серед людей проклятого суспільного „дна“.

Новела „Панталаха“ подає образ злочинця, в якого тюрма цю невгасиму волю до життя не тільки не вбила, а ще більше загострила й загартувала.

„Панталаха“ може найкраща з Франкових новел по технічній віртуозності у побудові сюжету. Чітка характеристика персонажів (Панталаха, Споріш, директор, Прокіп), прекрасний, мистецьки зроблений діалог (Панталаха — директор, Панталаха — Прокіп), гострота і вмотивованість ситуацій, динамічність у розгортанні дії — все це свідчить про велику вправність автора. В новелі нічого немає випадкового і штучного, все на своєму місці, все вмотивоване. Але новела багато втратила б, коли б Франко не підсилив її історією з ключником Спорішем. Муки сумління Споріша, який не міг забути страшною смерті Панталахи, і на решті його божевілля і смерть підсилюють соціальну гостроту новели, роблять її не авантюркою новелою, а соціально-психологічною.

Несучи в душі своїй невгасиме почуття свободи, Панталаха все ж гине. Тюрма знищила його фізично. Таке фізичне знищення принесла тюрма шістнадцятилітньому єврейському хлопчикові Йосі Штерну, не змігши все ж перебороти в ньому невсипущого потягу „до світла“, до знання, подолати його допитливого розуму.

Новела „До світла“ складається з двох частин, кожна з яких становить певну композиційну цілість. Перша — історія Йосі Штерна, його розповідь про своє наймитське життя — і це складає експозицію новели; друга — смерть Йосі Штерна, і це є, власне, сама новела. Перша частина входить в другу, наче в рамку, що й дає твору композиційну цілість.

„Вівчар“ — найпізніша з новел, що входять до бориславського циклу. Вона є найкраща споміж інших не тільки тим, що вправніше зроблена, а й тим, що тенденція її здорова і через те не фальшивить художності твору, а, навпаки, підсилює її. Колишній вівчар, сидячи в глибокому забої, хоч і марить зеленою полониною, проте вертати до неї охоти вже не має. Він уже знає, що бути робітником краще, ніж затурканим наймитом, що робітниче життя „не в одному ліпше, вільніше, ширше від старого“. Інтересно те, що Франко цілу новелу веде тільки з одним персонажем. Розповідається типова історія сільського хлопця. Через те, що автор робить деяке перемищення в часі і робітничову передісторію вставляє в свою розповідь, як спомин самого робітника, твір із знайомого вже нам художнього „образка“ набрав контурів новели.

У цитованому вже не раз начерку автобіографії Франко так писав про свої дрібні прозові твори: „Про свої новели (Франко всі свої прозові твори малої форми називає новелами. П. К.) скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрі я дивився, або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як то кажуть, переміряв власними ногами“.

Коли про твори 70-80 х років можна напевне це сказати, то для творів 90 х років, особливо ж кінця 90 х і початку 900-х років, зауваження Франка можна брати з великим застереженням. Справді ж бо, серед оповідань 90 — 900-х років є багато таких, що ніяк або майже ніяк не вкладаються в рамки реалістичної літератури. Перш за все моралізаторська тенденція (відповідна до його дрібнобуржуазної проповіді „вселюдської любові“ й „широлюдського соціалізму“) забиває все більше й більше реалістичну струю в його творчості. Ця тенденція проходить через більшість його поем того часу, через поетичні збірки „Мій ізмарагд“ і „Із днів журби“, захоплює ряд п'єс і прозових творів. І в тих прозових творах, де моралізаторство Франка переростає в суцільну проповідь, — живе життя одходить на задній план, або й зовсім знімається, живі, реальні люди перетворюються на схеми, нудні й фальшиві. Так сталося з оповіданнями Франка „Гриць і панич“ (1898 р.) і „Різуни“ (1903 р.). Автор або намагається випадкове явище типізувати (жертвенність Гриця в „Гриць і панич“), або важливе історичне явище обіграти через анекдот (в „Різунах“). На кінець 90-х років в художньому методі Франка починають виявлятися дуже різко протиріччя. Реалізм починає свій відступ. Йде поступове, але неуцільне здавання позицій імпресіонізму, який розгалужувався в нього в напрямі або романтики або фантастики. З'являється зовсім несподіваний для Франка нарис „Поки рушить поїзд“ (1898 р.) — річ дуже слаба з художнього боку, але характерна тим, що Франко намагається в ній дати детальний технічний опис паровоза. Знову воскресає тема „боротьба за існування“, і коли в оповіданні „На лоні природи“

(1890 р.) вона ще виявляється в зв'язку з класовою характеристикою панича, то в нарисі „Щука“ (1899 р.) вона переростає в звичайнісіньку ілюстрацію до Дарвінового закону. Коли в нарисах 1902 р. „У кузні“, „У столярні“, „В тюремному шпиталі“ чуємо рефлекс колишнього реалізму, то вже в розтягнутому оповіданні „Як Юра Шикманюк брів Черемош“ (1903 р.) в реалістичний сюжет вривається фантастика, а в оповіданні „Терен у нозі“ вона вже творить сюжет. Ще пізніше з'являються твори чисто імпресіоністичного характеру („Сойчине крило“, 1905 р.). Оце, так би мовити, стильове „замішання“ Франка 1898—1904 рр. було перехідним етапом у його творчості. Ветеран реалізму поривав з реалізмом, піддавався впливові імпресіоністів, або, як він говорив, „настрійовців“, сідав на „романтичного коня“. І треба сказати, що вже пересиливши оте стильове „замішання“, Франко дав цілий ряд імпресіоністичних речей („Сойчине крило“, „Дріада“), які в формальному розумінні стоять дуже високо. А романтична поема „Лісова ідилія“ (1906 р.) є одна з найкращих поем Франка взагалі своєю технічною досконалістю.

Такий же самий процес еволюції пройшов Франко і в великій своїй прозі.

У Франковій художній спадщині нараховується більше десятка повістей і романів. Знову ж таки і серед них є чимало з художнього боку викінчених творів і з соціального боку дуже цінних. Є й слабші речі, до того ж — з соціального погляду — шкідливі.

Спинимось на головних із них: „Воа Constrictor“ (1878 р.), „Борислав сміється“ (1881 р.), „Захар Беркут“ (1883 р.), „Для домашнього огнища“ (1892 р.), „Основи суспільності“ (1894 р.), „Перехресні стежки“ (90-х — початку 900-х років) та „Великий шум“ (1907 р.).

Повість „Воа Constrictor“ є перша краща повість Франка. До неї була написана романтична повість „Петрії і Довбошуки“ (1875—1876 рр.) і початок повісті „Гутак“ (1876 р.).

„Петрії і Довбошуки“ — твір початкуючого письменника. Писаний він під враженням прочитаної літератури, на яку сам Франко вказує. Повісті Т. Гофмана („Kater Mur“ та „Elixir des Teufels“), Ежена Сю („Вічний жид“ у німецькому перекладі), драматичний твір О. Фельквича („Довбуш“) та італійська повість у польськом перекладі „Rinaldo Rinaldini, wielki bandyta wloski“, — ось ті джерела, що з ними зв'язана повість „Петрії і Довбошуки“, є в двох, вірніше — в трьох редакціях. Через кілька десятків років переробляючи її, Франко скоротив цілий ряд місць, зокрема зовсім зняв третю частину і тим самим змінив не тільки її сюжет, але й загальне ідейне спрямування. Так чи інакше, а повість „Петрії і Довбошуки“ має для нас тільки історико-літературне значення. Важно те, що вже в ній виразно накреслюється політична позиція Франка середини 70-х років, — *заклик служити народові*. Інтересна в повісті постать єврея Ісаака Бляй-

берга, що разом з інтелігентами українцями береться до проповіді серед народу, зокрема серед єврейського населення Західної України, з метою повернути його до громадсько-корисного і чесного труда.

Року 1876 Франко почав працювати над повістю „Гутак“, в якій він намагається вже показати класові протиріччя на селі, при чому виступає вже як *реаліст*. Повість „Гутак“ показує, яким швидким темпом йшло політичне і літературне формування тоді ще двадцятилітнього Франка. В творчому розвитку молодого письменника „Гутак“ став перехідним етапом до „Бориславського циклу“, зокрема до повісті „Воа Constrictor“, що входить до цього циклу. „Воа Constrictor“ в ряді інших творів 1877-78 рр. вражає своїм високим художнім рівнем.

Якщо в „Ріпникові“, „На роботі“, „Наверненому грішникові“ увагу Франко звертає головне на показ життя робітників, то в повісті „Воа Constrictor“ він подає історію формування хижака-експлуататора Германа Гольдкремера в період первісного капіталістичного нагромадження. Франко крок за кроком стежить за життям Гольдкремера од дитячих сирітських літ і до того, як він стає капіталістом-мільйонером.

Повість розгортається напружено, не розтягнуто. У центрі повісті стоїть образ самого Гольдкремера; розвиток цього центрального образу повісті становить її сюжет. Експозиційна частина повісті (вся передісторія Гольдкремера) подається у формі спомину. Цей композиційний засіб дає авторові можливість обійти зайву розтягненість і уникнути одноманітності в розповіді. Цілий ряд місць в повісті (переживання малого Германа в Іцковій хаті і нагла смерть Ідика; сон Германа — шукання втраченого щастя і ін.) зроблені з великим емоційним піднесенням. Проте тенденція авторова (викриття тільки руйнівської сили капіталізму, критика його з погляду дрібнобуржуазного) порушує правильність мотивації вчинків Германа. Герман через те постає перед нами не як жива людина, а як абстрактне втілення капіталізму. Поперше, умовністю відає (з композиційного боку) введення до повісті образу Воа Constrictor. Герман купує картину, на якій намальовано образ змія-полоза, що поглинає газель. Ця картина і набадь Германа і жахає. Образ полоза залишає в його уяві нестертий слід. Він стає формою, в яку завжди виливається його жах. Герман жахається величезної сили грошей, і в уяві його спливає образ полоза; Герман жахається свого виродка-сина, і в уяві його спливає образ полоза; Герман жахається робітників, і в уяві його постає той же полоз; нарешті, він сам собі здається змієм-полозом, що поглинає життя тисяч робітників. До речі тут сказати, що мотивування дегенерації сина Готліба — надто слабе. Автор хоче підкреслити, що відсутність правильного виховання в великій мірі спричинилася до того, що Готліб виростав як виродок. Проте цього мотивування не досить. Теж і щодо робітників. Вони показані тільки як знищена, вкрай

здеморалізована маса, в очах якої горить звірина ненависть до експлуататора, але та ненависть — ще не є іскра їхньої класової свідомості. Характерно, що в тих місцях повісті, де автор розповідає про дитинство Германа, про його мандри по селах разом з онучкарем Іцником, — там він знаходить і потрібну правдиву мотивацію вчинків свого героя, там повість розгортається в плані реалістичному. Як тільки ж Франко переходить до характеристики робітників або Германової дружини Рифки чи сина Готліба — там мотивація втрачає реальний ґрунт, а в характеристиках своїх персонажів автор виступає як натураліст, дає біологічне мотивування їхніх вчинків, а не соціально-психологічне. Тобто, під натуралістичну зарисовку попадає неодмінно жертва капіталізму. Тут обійшлося не без впливу художнього методу Золя. Якраз на час писання повісті „Воа Constrictor“ припадає початок активного інтересу Франка до Золя. Франкові вже добре був знайомий, зокрема, такий твір, як „Западня“.

Але коли образ Рифки, Готліба автором гіпертрофується, — капіталіст Гольдкремер виступає в образі „кающогося грешника“. У нього прокидається совість, його мучать сумніви, він бачить свою зруйновану сім'ю, він — капіталіст, власник незчисленних багатств — з такою теплотою згадує про своє дитинство, проведене в злиднях, та зате світле, огорнене сявмом безповоротної і тому ще більше привабливої ідилії. Герман починає розуміти страждання робітників, він ходить як неприкаяний, ніщо його не тішить і не радує. Потім він знову стає хижакком-експлуататором, знову стає втіленням руйнуючої сили капіталізму. Оці стрибки в переживаннях Германа нічим не мотивуються. В нападі такого каяття Герман в вікно бідної вдови Іванихи, чоловік якої загинув на його шахті, кидає пригорщ грошей. На цьому повість і закінчується. В короткій приписці в кінці автор зауважує: „І що далі? Ех, мілі читачі, далі життя пішло своїм звичайним ладом. Герман у доброго чоловіка не перемінився“¹.

Конспективний характер приписки свідчить, що автор просто не міг закінчити повісті.

І тільки через тридцять років (1907 р.) Франко дає нову редакцію твору. Нова редакція внесла величезні зміни в повість, особливо в другу її половину, кардинально змінила характер трактовки всіх образів. А головне — зовсім по-новому поставила проблему розвитку капіталізму. Коли в першій редакції капіталізм розцінюється як явище цілком негативне, то в другій редакції підмічається прогресивна роль капіталізму, поряд з розкриттям його хижачької сили. Інакше кажучи, в редакції 1878 р. капіталізм виступає в ролі тільки руйниницької сили, в редакції 1907 року він виступає і як сила конструктивна. Про становище

робітників в цей період промислової гарячки Франко так говорить: „Перше десятиліття тої експлуатації, роблене поспішно, з занедбанням усяких принципів гігієни й обережності, коштувало смерті тисячів робітників. Під напором підземних нафтових джерел ями часто валилися, засипаючи робітників, багато гинуло в часі наглих вибухів джерела в кип'ячці; поліції і власті безпечності не було ані сліду“.¹ Почало бити джерело і затопило робітника. „Герман... махнув рукою і пішов далі. Що значить копач, коли нове джерело нафти відкрилося? Що значить одне життя людське, а хоч би й сотки, і тисячі їх, де ходить створення нових жил земного багатства, з яких попливе користь на многи покоління“.²

Друга редакція повісті „Воа Constrictor“ роблена уже досвідченою рукою. Десятки сторінок у ній присвячені спеціальним екскурсам в історію розвитку капіталізму на Західній Україні, починаючи ще з 30 — 40-х років XIX ст. І основна постать повісті — Герман Гольдкремер — втратив свою нервовість. Це тип хижакком-експлуататора до кінця. Його не мучить сумління. Він уже не жертва капіталізму, а сам злий „дух“ капіталізму, змії-полює, що пожирає тисячі людських жертв. Змінив Франко і передісторію Гольдкремера. Ввівши до повісті новий зовсім персонаж — баришника Вольфа, Франко в ряді яскравих епізодів показав бандитський період капіталізму ще перед тим, як почала буйно розвиватися нафтова промисловість. Ввів автор до повісті й постать Гольдкремерового конкурента Іцка Цаншмерца, який в кінці повісті гине разом із своїм ворогом — Гольдкремером од динамітного вибуху. Кінцевий епізод повісті показаний з величезною реалістичною силою. Образ сина Гольдкремера — Дувідки (у першій редакції він звався — Готліб) показаний реалістичніш. Дувідко не перестав бути виродком, психічно-хворим маніяком, але автор в основному глибше розкриває причини його занепаду, хоч це йому не завжди вдається.

Нарешті, робітники виступають у другій редакції в зовсім іншому світлі. „Що мені тепер пан і його економ? — каже один із робітників: — Я їх і знати не хочу і на роботу до них не піду. Я тут маю ринський, а при камені й півтора ринського на день, а в пана за день косовиці по штири шістки. І навіть горілки не дасть. Хай собі шукає дурних“.³ Робітники навіть вважають Гольдкремера своїм „татом“ і „опікуном“.

Якось кидається в очі суперечливе визначення положення робітників. В ряді місць розгортається перед нами страшна картина виазку робітників, а тут робітники самі на всі лади вихваляють своє становище. Ця суперечність не випадкова. В 1907 р. Франко уже неспроможний був показати зародків революційної

¹ Ів. Франко. „Воа Constrictor“ у вид. ЛІМ'у 1932 р., ст. 109.

² Там же, ст. 121.

³ Там же, ст. 122.

¹ Ів. Франко. Вибрані твори, т. II, у вид. ЛІМ'у 1933 р., ст. 63.

боротьби пролетаріату проти капіталістичної експлуатації. І тому визнання капіталізму, як факту, з боку робітників звучить часом у Франка як *апологія капіталізму*.

Але те, чого не спромігся показати Франко через тридцять років після написання першої редакції „Воа Constrictor“, те він спромігся був показати через три роки.

В 1881 р. в журналі „Світ“ з'явилась друком друга видатна повість Франка — „Борислав сміється“. Початок 80-х років у розвитку політичних поглядів Франка був періодом певного наближення його до правильного розуміння ролі робітничого класу в боротьбі проти капіталізму, хоч революційних методів боротьби він во суті ніколи не визнавав. Через те, що повість „Борислав сміється“ написана на фактичному матеріалі з життя бориславських робітників, Франко не пішов проти правди. Повість „Борислав сміється“ і малює грандіозну картину страйку і повстання бориславських робітників проти підприємців.

В повісті фігурує знайомий уже нам Герман Гольдкремер. Як конкурент його, виступає нова постать — Лео Гаммершляг. Це новий тип капіталіста — ліберала, експлуататора в рукавичках і циліндрі. Франко показує дальший процес розвитку капіталізму, концентрацію і централізацію капіталізму. Західноукраїнський капітал виходить за рамки країни. Налагоджується зв'язок з промисловими організаціями Австрії, Німеччини, агентура Гаммершляга і Гольдкремера розкинула свої сіті і в Західній Європі, і в Росії (зв'язок з святейшим синодом на постачання воску). Новий винахід дистиляції земляного воску (озокерита), зроблений бельгійським інженером Ван-Гехтом, стає причиною шаленого круїтійства серед капіталістів. Капітал до послуг своїх ставить науку, Франко показує шаленого темпу капіталістичного розвитку намагається оперти на дійсні історичні факти, і ряд місць його повісті перетворюється на історико-публіцистичні викладки, які, правда, аж ніяк не заважають творці.

Розвиток капіталізму штовхає робітників до організованої боротьби з підприємцями. І Лео Гаммершляг задоволений з такого обороту справи. „Ні, пора і їм пізнати, як то йде в світі, пора й Бориславу мати свій робітницький рух, *розуміється, легальний, смирний і розумно керований робітницький рух!*“ І за цим ліберальні думки Леона пішли гуляти в далеку далечину, йому *мріялось, що ось уже недалеко те славне „збратання капіталу з працею“, що воно „почнеться не відки, як іменно від Борислава“, і т. д. і т. п.*¹

В цих словах ясно виступає позиція Франка. Мрії капіталіста Гаммершляга про „збратання капіталу з працею“ беруться ним під обстріл. Робітничий рух виростає спочатку стихійно, але поступово він набирає організаційних форм. І роль його в тому, щоб збільшити силу робітників у боротьбі з підприємцями. Крок

¹ Ів. Франко, „Борислав сміється“, у вид. ДВУ, 1930 р., ст. 217.

за кроком Франко простежує появу і формування робітничої організованості. Виникають „побратимства“, збільшується солідарність серед робітників, народжується ідея страйку. Сільська біднота стає спільником робітників, підтримує страйкарів. Повість показує в ряді картин силу організованості мас. „Особиста кривда, — пише Франко, — особиста нужда і грижа кожного робітника переказувалася другим, ставалася частиною загальної кривди і нужди, доливалася, мов краплина до бочки, до суми загальних жалоб“.¹

На чолі робітничої маси стають брати Бесараби і Бенедьо Синиця. Вони налагоджують агітаційну роботу серед робітників, утворюють страйкарський фонд (касу), збирають робітничі мітинги. Масовий рух робітників Франко порівнює з бурєю, що збирається над Бориславом. „Буря збиралася над Бориславом, — не з неба до землі, але з землі до неба. На широкому болоні, на бориславській і банській толоці збиралися грізні хмари: це ріпники сходились на велику робітницьку раду“.

По селах розійшлися побратими повертати селян до солідарності. Розійшлися чутки, що на селах діють „комуністичні емісари“. Робітники оголосили „війну“ підприємцям. Цей несподіваний поворот справи ставить і підприємців і урядових чиновників на ноги. Франко розкриває механіку шпигунської роботи підприємців, що хочуть розкласти цей рух зсередини.

Даючи показ виникнення і розвитку робітничого руху, Франко зумів підмітити і протиріччя в ньому. У керівництві боротьбою бориславських робітників борються дві тактики. Носієм першої є Бенедьо Синиця, другої — брати Бесараби. Синиця всіх сил докладає, щоб зміцнити пропагандистську роботу серед робітників, провадить боротьбу за організацію робітничої єдності, в процесі формування якої і народжується ідея страйку. Брати ж Бесараби виступають проти пропаганди, вороже ставляться до страйку, проголошуючи тактику „рішучих дій“. І коли робітничу касу викрадають, Синиця терпить крах, — рух очолюють Бесараби. Вони зривають страйк, штовхають робітничу масу на знищення шахт, до бунту. „Тепер, коли правда зв'язана, а неправда має ніж у руках, то я боюсь, що заким правда по правді розв'яжеться, неправда й зовсім заріже її“.² Так Андрусь Бесараб розрубав вузол суперечностей, з яких не міг вийти весь час Синиця.

Проте, все це не значить, що сам Франко прихильно ставиться до Бесарабів. Навпаки, він не може словати свого пієтету до Синиці. Хто такий Синиця? Потомствений робітник з міста, майстровий чоловік. А хто такі Бесараби? Колишні куркулі, що збідніли і тепер мстяться. Синицею керують загальні інтереси робітничого класу, Бесарабами — особиста помста; їм

¹ „Борислав сміється“, ст. 184—185.

² Там же, ст. 295.

нема по суті діла до робітничого класу, до перспектив його боротьби проти капіталізму. Чому ж, все таки, у повісті перемагають Бесарабів? Не тільки тому, звичайно, що Франко не хотів обійти факту робітничого бунту в Бориславі та пожежі, яка сталася в кінці 70-х років, а й тому, що він намагався з одного боку вказати на фактичні помилки Синиці, і з другого — викрити політичний авантюризм Бесарабів, що так нагадує політичний авантюризм анархістів-бакуністів та й народовольців. Бенедьо Синиця хоче домовитися з підприємцями, він вірить у їхню чесність, він хоче уникнути кривавої боротьби і хоче натиснути на підприємців силою робітничої організованості, класової солідарності, щоб примусити їх на поступки. Але, надто довірившись на чесність підприємців, зірвався, давши вихід авантюризмові братів Бесарабів.

Хоч Франко і не був прихильником революції, проте він одкидав і бунт, натомість високо підносячи ідею робітничого страйку, ідею робітничої солідарності на перших кроках робітничого руху на Західній Україні. Ця позиція Франка, коли до неї підійти жонкретно-історично, відповідала рівневі робітничого руху 70-х та початку 80-х років на Західній Україні.

Перенесена, звичайно, в 90-і роки, коли почався соціал-демократичний рух, вона штовхала на проповідь реформізму.

Повість „Борислав сміється“, як на початок 80-х років XIX ст., справді дає грандіозну картину боротьби робітників.

В українській літературі це була не тільки перша повість, в якій правдиво показано початкові кроки робітничої боротьби з капіталізмом, це була перша краща реалістична повість взагалі. Навіть „Пропаща сила“ та „Повія“ Мирного не можуть стояти поруч з нею, не кажучи вже про повісті Нечуя-Левицького.

Ще до появи „Жерміналя“ Золя Франко зумів подати яскраві, картини з життя і боротьби робітників, які потім з такою докладністю змалював великий французький натураліст. Повість „Борислав сміється“ була друкована у журналі „Світ“, од книжки до книжки. Франко так і не зміг підготувати її до окремого видання; кінцеві розділи повісті залишилися недописані. Все це відбилося на композиції повісті, на основних її образах.

Коли порівняти її з „Воа констріктор“, то в композиційному розумінні вона буде трохи слабша. Повість хвибує на вимушену двоплановість. Цілий ряд розділів, присвячених занепадові родинного життя Гольдкремера (Рифка, Готліб), зовсім випадують із загального плану повісті. Франкові не вдалося органічно поєднати родинну трагедію Гольдкремера з його боротьбою проти робітників. З другого боку, повість розпадається на дві частини ще й у другій сюжетній лінії. Окремо іде показ підприємців і окремо — робітників. Франкові доводиться вдаватися до дуже штучних засобів, щоб показати ці сюжетні лінії. Робітники дізнаються про змову підприємців тільки тому, що Сень

Бесараб підслухав ту змову. Те ж саме — різні трюки з викраданням робітничої каси. Повість „Борислав сміється“ подає широко типізацію обставин, в яких пробуджується класова свідомість робітників, але вона не подає глибокої типізації характерів.

І все ж „Борислав сміється“ через свою високу пізнавальну цінність залишається найкращою повістю в українській літературі другої половини XIX ст.

Але ось року 1882 Франко на конкурс „народовської“ „Зорі“ сідає працювати над повістю „Захар Беркут“. Він ставить собі завдання змалювати ідеальний суспільний лад, в якому немає ні багатих, ні бідних, в якому — всі люди вільні, живуть громадою. Одне слово, Франко взявся дати утопію в дусі драгоманівського „громадівства“. Таке завдання зразу ж примусило його зайнятися ревізією свого реалістичного методу. І от, 12 листопада 1882 р. він пише до Павлика: „А мені здається, що замість тратити силу на студіювання тисячних дрібниць (малозначущих і малохарактерних) à la Золя і Флобер, ліпше б нам робити так, як реалісти німецькі, як Шпільгаген в своїх кращих творах, якому не о те йде, щоб змалювати не саме, що так скажу, тіло сучасного чоловіка і сучасної суспільності, але думки, змагання, боротьбу. Се є реалізм ідеальний, котрий приймає реалізм, як методу, а ідеалізм (не ідеалізування людей, але представлення людей з їх добрими і злими боками, а головне — представлення типів, котрі б уособлювали в собі думи і змагання даної доби, — представлення розвитку суспільності) — як зміст, як ціль“.

І ось Франко в своїй повісті „Захар Беркут“ подає ідеальне життя ідеальних людей Тухольської громади XIII ст. І коли на свободу тухольців зносить свою загребушу руку боярин Тугар Вовк, вони повстають проти нього із зброєю в руках. Образи Захара Беркута, його сина Максима, його коханої Мирослави — надто ідеальні, підсолоджені на романтичний кшталт і зовнішністю своєю і внутрішнім своїм духовним еством. Тугар Вовк — зрадник, якого цурається дочка Мирослава. І хоч Франко й запевняв, що його повість ідеальна „по пониманію характерів“, хоч і реальна по методу писання, так, як і Флоберова повість „Salambo“ — він помиляється. „Захар Беркут“ — типово романтична повість. І по методу писання, і політичним своїм спрямуванням вона стала у протилежну позицію супроти повісті „Борислав сміється“. Це й сам Франко врозумів, бо вже більше до подібної романтики не повертався. Тимчасовий стрибок до романтики не порушив загального реалістичного спрямування його творчості. Дальші повісті — „Для домашнього огнища“ й „Основи суспільності“ — яскравий тому є доказ.

Повість „Для домашнього огнища“ написав Франко польською мовою. Тема її з першого погляду видається дуже несподіваною. Справді ж бо. Досі Франко брав за свій основний об'єкт змалювання життя і боротьби трудящих мас, а тут — взявся

за побут львівського міщанства. Проте в плані критики капіталізму у Франковій творчості ця повість зовсім не є якоюсь несподіванкою. Живучи у Львові — типовому міщанському місті, яке рано стало під гарячий подих західного капіталізму, але так і залишилося у 80-х роках недорозвиненим, Франко не міг не знати життя львівського міщанства і його „аристократичного світу.“ Повість і розповідає нам типову історію краху „міщанського щастя“.

Дружина капітана австрійської армії — Анеля, відправивши чоловіка до Боснії, залишається сама з двома дітьми. Капіталів у неї немає, чесним трудом вона зайнятися не хоче, а перед „світом“ треба показатись як слід і дітей виховати, як того вимагає її становище. І от вона затіває гешефт. Разом з своєю товаришкою вони організують будинок розпусти; в цій справі їй допомагають і відповідальні представники львівського „світу“. Чимдалі „підприємство“ її розширюється все більше й більше, вона цілими партіями вербує обманом сільських дівчат, які хоч будьякого собі заробітку шукають, відправляє їх до Константинополя. Смірні і далі — в Індію, агентура її вкрила цілу країну. В будинку розпусти вона ловить на свій гачок грошовитих аристократів, капітал її росте за великодушною підтримкою „керівників суспільства“. Все це Анеля робить для свого „домашнього огнища“. Скоро повернеться з армії її чоловік, і вони заживуть собі в щасті та здоров'ї. Анеля знайшла вихід із становища: вона і „честь“ свою зберегла (п'ять років залишалася вірна своєму чоловікові) і полагодила свої матеріальні справи. Але з приїздом чоловіка всі її махінації розкриваються, і міщанське щастя розвівається, як марево. Представники „світу“ не могли подарувати Анелі, що вона ні разу не зрадила свого чоловіка, а водила увесь час їх за ніс, викручуючи грошики. Заговорив панський гонор, і ті, хто був „прямо ініціаторами цього підприємства, заслонювали його своїми плечима, своєю родовою або урядовою повагою“,¹ — тепер зчинили галас. Для них „добре схована підлога перестає бути підлогою, утаєний злочин є тільки доказ відваги і зручності“.²

Пробуючи якомсь себе виправдати перед чоловіком, Анеля мотує свій вчинок. „А втім, чи ж то я перша, одинока в тій торгівлі? Ведеться вона то явно, то тихцем від соток літ, і наша шляхта частенько вела її. Не від нині йдуть наші дівчата на торги до Константинополя, Смірні та Олександрії, а тепер повно їх і в Індії, і в Єгипті, і в Турції, і в Бразилії...“ І доводячи, що тяжкі злидні женуть дівчат сільських до проституції, Анеля додає: „Десятки були таких, котрі прямо говорили мені: „А хоч би ви, пані, продали нас навіть у турецьку неволю, то будемо вас благословляти, щоб тільки видобутися відци. Аджеж тут не лишається нам ніщо інше, як тільки з мосту та в воду,

або на шлях ганьби, та й то навіть цей шлях не схоронить нас від нужди, голоду та неволі“.¹

Повість, викриваючи внутрішню гнилизну буржуазно-шляхетського суспільства, кидає відсвіт на жахливий стан мас, кинutih на зубоження й деморалізацію. Звичайний в буржуазній літературі сюжет зазвучав у Франка як гострий протест проти експлуататорського суспільства. Ця повість майже невідома нашому читачеві. А суспільне значення її не мале. З технічного боку вона зроблена бездоганно. Сюжет побудований так, що події в повісті розгортаються все в більш і більш напруженому темпі. Внутрішня інтрига розкриття злочину діє в творі як добре направлений механізм.

Значно слабшою з композиційного боку є повість „Основи суспільності“. Окремі розділи її не в міру розтягнені і штучно пов'язані один з одним. Повість схожа на серію картин, що розгортаються паралельно, без глибокого фабульного зв'язку. Проте критичний розмах її значно ширший, ніж повісті „Для домашнього огнища“, внутрішній розклад шляхетського суспільства поданий в ній глибше й на значно багатшому матеріалі. В головному повість скерована проти поміщиків і польської шляхетської аристократії, що стала опорою політичної реакції в Польщі й на Західній Україні.

Дія відбувається на селі, в умовах поміщицького мавтку.

Спочатку розповідається історія поміщицької родини Торських. Це історія розгулу і знущань над селянством. Поміщицький двір був осередком не тільки економічного гніту, а й деморалізації села. Селяни обходили панський двір, як прокляте місце; і після скасування панщини рахунки їхні з паном не закінчились. Дворові люди вдови-поміщиці пані Олімпії відірвані від села. Ці люди, як і їхні пани, — продукт розкладу й дегенерації, тому що майже всі дворові — або панські байстрюки, або панські полюбовниці. Гадина і Параска, Цвях і Гапка — люди кінчені. Портрети всіх цих людей Франко подає в різко натуралістичних фарбах. Знову таки тут чується деякий вплив Золя. Як і в „Voia constrictor“ та „Борислав сміється“, тут виступає образ дегенерата, поміщицького сина — Адася, прижитого панею Олімпією з попом Нестором. Ось портрет Адася: „І Адась став перед о. Нестором, прибравши комічно-поважний вид. Його невеличка фігурка з рідким уже, на дві половини розділеним і гладко прилизаним волоссям, невеличкими блідорудими вусиками, одягнена в модний гарнітур з рубіновою шпилькою у краватці, виглядала, мов в воску виліплена кукла. В сірих очах видно було втому, пересит життям і цинізм. На гладкому, низькому чолі ніяка поважніша думка не лишила сліду, а на устах грав легкодушний усміх“.²

¹ Ів. Франко. „Для домашнього огнища“ у вид. 1927 р., ст. 193.

² Там же, ст. 193.

¹ Ів. Франко. „Для домашнього огнища“, ст. 197 — 198.

² Твори, т. XIV, ст. 111.

Оцей нащадок шляхетського роду у спілці з своєю матю організує пограбування свого батька — недоумкуватого попа Нестора, щоб полагодити свої маєткові справи. В маєток наїжджає Адасева компанія з аристократичної молоді, серед них видатні адвокати, політичні діячі, редактор „демократичної газети“. Десятки сторінок Франко віддає характеристиці цієї компанії, зовсім навіть не дбаючи ні про цілість композиції твору, ні про викиненість і цілість характерів. Оскільки показ аристократичної молоді — центральне місце твору, — варт на ньому спинитися докладніше.

Особливу увагу Франко віддає розвінчанню звироднілого шляхетського „демократизму“ в особі редактора демократичної газети п. Калясантія. Калясантій переконали компанію, що його демократизм нічого спільного не має з тим польським демократизмом, що 1846 р. підбурював хлопів проти поміщиків.

„— Ну, панове, — скрикнув він патетично, — це вже в вас якась сторонність говорить. Для того, що моя часопись... має демократичну вивіску...“

— Скажіть радше: *демократизм на вивісці!* — шпигонував Едзьо.

— *Вивішений демократизм*, — додав Дублянчик.¹

Пан Калясантій по довгій промові, викручувачись наче вуж під гузливими дотепами одверто реакційно настроєних аристократів, нарешті доходить „порозуміння“. „Бо, властиво, про що ходить? — завершує він свої тиради: — *Цивілізація — це квітник. Мужики — це гній, добрий тільки на те, щоб його соками кормились, на його плечах виростили пишними квітками репрезентанти цивілізації*“.² Аристократи й демократи, консерватори і ліберали сходяться на цій формулі.

Франко виливає всю свою жовч, увесь свій гнів на цих „паразитів з водянистим мозком“, що називають себе „основами суспільності“. В повісті чується пафос ненависті, що проймає од початку до кінця згадувану вже вище поему „Похорон“. Особливо сильний осуд п. Калясантія, цього типового дворушника, що засвоїв практику „валєродизму“.

Вивернувши і показавши нутро „цивілізованої“ молоді, Франко закінчує свою характеристику обурливою сценою гвалтування селянської дівчини — Маланки, головним ініціатором якого стає „демократ“ Калясантій.

У цьому розвінчуванні польської аристократії та її інтелігенції чується разом з тим і симпатія до тих польських революціонерів, хоч і шляхетського походження, що „*зросили ніжкулі земної своєю кров'ю*“, що „*перебігли вздовж і вишир усіх країн Європи*“, що „*заповнили всіх кутів світа своїми жалями, і скарями, і піснями, і туюю, і надіями*“, що гинуть „в Сибірі“

та казематах“, „*руйнувалися повстаннями і тисячними добровільними жертвами*“.¹

До розкриття внутрішньої гнилизни польської шляхетської аристократії Франко дуже часто повертався. Ця тема в тій чи іншій варіації проходить через ряд творів, писаних до „Основ суспільності“: „На вершку“, „Із записок недужого“, „Борислав сміється“, „Маніпулянтка“, „Між добрими людьми“, „Для домашнього огнища“ і ін.

Найслабіше в „Основах суспільності“ показано життя села. Хоч Франко і бачить противенства між панським двором і селянством, проте ці противенства в самому селі він обходить. Постать коваля Гердера (навіяного образом батька-коваля) хоч і симпатична, проте подана в душі „радикального“ культурництва на селі, в душі буржуазного „реформаторства“. Оця тенденція, ледве помітна в попередніх творах, стала сюжетною віссю великої повісті Франка — „Перехресні стежки“.

В центрі повісті стоїть адвокат Рафалович, що є провідник радикальних ідей самого Франка. В чому полягає його програма? Рафалович „усім і при всякій нагоді не переставав товкти про конечність місцевої праці над економічним піднесенням народа“:

„Пробуйте організувати його до економічної боротьби, закладайте по громадах позичкові каси, залоги збіжжя, крамниці, привчайте людей адмініструвати, купити, дбати про завтра; потім розширимо цю організацію на цілм повіті, поведемо систематичну боротьбу з лихварями, з шинкарями, з банками. Побачите, що в міру того, як буде рости наша економічна сила, ми здобуватимемо собі й національні права й повагу для своєї народності“.²

Не важко пізнати в цій програмі вислів інтересів сільської буржуазії — куркульства. Франко не протиставляє сільську бідноту „поважним газдам“, а навпаки, об'єднує їх економічні інтереси: треба бідноту підтягти до рівня „поважного газди“. А для цього герой вчить селян не просто читати, а намагаться провести їх „через школу життєвої освіти, будити в них громадського духа“.³

Франко не ідеалізує селянства, він бачить його відсталість, консерватизм, обмеженість, але він має „святую віру в народ, у непропащу моральну силу рідної нації, в її кращу будучину“.⁴ На селі є єдиний ворог — польський поміщик. „Вікова боротьба“ з ним не закінчена. Для боротьби з поміщицтвом треба піднести політичну свідомість селянина, це значить — „привчати користуватися його правами“. Все селу і все для села. „Тут потрібні і правники, і лікарі, і вчителі, і газетяри, і письменники, і декламатори,“

¹ Твори, т. XIV ст. 168 — 169.

² Там же, ст. 71 — 72.

³ Там же, ст. 124.

⁴ Там же, ст. 155 — 156.

¹ Твори, т. XIV, ст. 159.

² Там же, ст. 218.

і актори, і купці, і промисловці¹. Але вся ця робота для рідного народу повинна проходити „на строго законній дорозі“, повинна „держатися строго приписів закону“.²

От такий діяльності і віддається головний герой повісті — адвокат Рафалович. Він для боротьби своєї „використовує“ навіть великого лихваря Вагмана, що оголосив себе „другом хлопів“, задався ціллю „повикурювати“ панків із сіл.

У цій своїй повісті кінця 90-х років Франко виступає виразником інтересів української сільської буржуазії. І хоч в повісті багато місць, в яких різко викривається гніт польських поміщиків, австрійської бюрократії, продажність суду, засилля лихварів і здирщиків, проте всі ці факти зникають в ліберальній проповіді Рафаловича, кукольного героя, фальшивого од початку до кінця.

Щоб оживити всю цю публіцистику, в якийсь спосіб белетризувати повість, Франко вводить паралельний сюжет: Рафалович — Регіна. Цей сюжет прямо перенесений в повість із „Зів'ялого листа“, але повторений уже в штучних ситуаціях, фантастичних візіях, психологічних пересадах à la Достоевський.

Ще далі пішов Франко в своїй повісті 1907 року — „Великий шум“, справедливо популярній серед нашого масового читача. На поразку революції 1905 року Франко відгукнувся цією повістю і дав свою оцінку масовому рухові селянства. Герой повісті — Дум'як — ватажок, так би мовити, селянства, завершує свою боротьбу з поміщиком Суботою одруженням з його дочкою. Дум'як узнав, чого коштує масовий розрив: він коштує масового катування селян канчуками ландсдрагонів. Укладається „мир“ села з панським двором, „класовий мир“ селянства з поміщицтвом. Масовий рух селян — тільки великий шум, який нічого не дасть.

Повість „Великий шум“ з художнього боку найслабіша річ з усіх повістей Франка. Як і в дрібних творах 900-х років, так і тут реалістичний метод Франка відступив перед романтикою, імпресіоністичним психологізмом, фантастикою.

IV. ДРАМАТУРГІЯ

Драматургічна спадщина Франка порівнюючи невеличка: сім п'єс різної художньої й сценічної вартості. Всі сім п'єс написані в 90-х роках.

Тематично більшість п'єс зв'язана з селом. Кращою з них, безперечно, слід вважати драму „Украдене щастя“. Цю п'єсу Франко писав для конкурсу і назвав її „Жандарм“. Конкурсна комісія вимагала переробки, і перш за все, вимагала вивести з п'єси жандарма. Франко зробив зміни, але для друку все ж подав

перший варіант з новою назвою — „Украдене щастя“. Наставлення авторове було дати побутово-психологічну драму, в якій жандарм виступає не як представник політичного гніту на селі, а як постать людини, в якій життя склалось трагічно. Але об'єктивно з п'єси виходить щось інше. Анна не тільки безвольна жінка, що піддається силі жандарма Гурмана, колишнього свого коханця, а й дочка глитає. Через те її фізична відраза до чоловіка підсилюється негативним ставленням до нього, як до наймита. Жандарм Гурман мстить на Миколі за те, що наймит Микола „украє“ у нього щастя. Але його знущання над Миколою переростають особистий план, і саме тому, що Гурман мстить як жандарм, тобто використовуючи своє урядове положення. Виходить несподіваний висновок: жандарм краде наймитове щастя, а не навпаки: п'єса звучить як протест проти поліцейських утисків на селі. Через глибоку мотивацію драматичних положень, колізія гніту (жандарм) і протесту проти нього (наймит Микола) набирає великої соціальної гостроти. Не випадково, отже, конкурсна комісія вимагала й переробку, головше ж виведення з п'єси жандарма.

Друга краща річ серед п'єс Франка — одноактна драма „Будка ч. 27“. Знову і тут центральною постаттю виступає куркуль Завада. В цій п'єсі автор свідомо особисту трагедію Ксені ставить на широкій соціальній основі. Завада виступає в п'єсі перш за все як куркуль; сцена Ксениної помсти омиває плоский мелодраматизм і стає помстою класовою.

Іменно через свій глибокий соціальний драматизм п'єси „Украдене щастя“ і „Будка ч. 27“ користувалися й користуються заслуженою популярністю.

Зовсім інше з комедією „Рябина“. Все мотивування в ній фальшиве. П'єса через те дуже розтягнута і штучна. Розпочавши п'єсу фіксацією класових противенств на селі й гніту куркулів та здирщиків над біднотою, автор намагається драматичне устремління колізії штучно перевести в комедійний план і дати картину щасливої „згоди“ на селі. Тільки через це цілком внутрішньо фальшивий персонаж (Олекса), що переводить в життя „радикальну“ програму Франка (як і Рафалович в „Перехресних стежках“), перемагає.

Значно сценічнішою, порівнюючи з „Рябиною“, є триактна комедія „Учитель“ („Quem die odere“ — друга назва). В „Учителі“ є цілий ряд дуже дотепно зроблених епізодів. Омелян Ткач натикається на опір села, яке не хоче мати школи. Процес розв'язання конфлікту з селом сам собою переходить в комедійний план. Штучна тільки поява жандарма, який викриває орендаря Вольфа. Це адміністративне втручання (до того ще жандарм виявляється давнім знайомим Ткача) фальшивить п'єсу.

Комедія „Майстер Чирняк“ мало придатна для постанови через свою несценічність. Але як літературний твір вона може правити за яскравий зразок того, як реалізм обеззброює негативну

¹ Твори, т. XIV, ст. 181.

² Там же, ст. 315.

тенденцію автора. Комедією „Майстер Чирняк“ автор виявляє співчуття дрібному кустареві, що, затиснений фабричною конкуренцією, мусить неминуче потерпіти крах або піти на фабрику, або ж зовсім зруйнуватися. Авторове співчуття виявляється: 1) у негативній характеристиці челядника Криштофа, який видається автором як соціал-демократ і прибічник промислового перевороту, при чому, з ціллю компромітації соціал-демократизму взагалі, автор вкладає у уста Криштофа всякі плиткі репліки; 2) в ліризації образу Чирняка, що „любить старого бога“, тобто дотримується старих цехових порядків. І все ж комедія стверджує неминучість переходу до фабричного виробництва і руїни цехових організацій, як залишків середньовіччя. Всі переходять на фабрику (крім Чирняка), і власний син Чирняка — Іван — очолює фабричне виробництво. Не випадково автор сам зауважує: „Діється в недалекій будуще“.

Зовсім окремо стоїть віршована драма-казка „Сон князя Святослава“. З художнього боку це річ може найслабіша з усіх драматургічних спроб Франка, проте для вивчення соціально-політичних поглядів Франка вона має чимале значення. Драма „Сон князя Святослава“ стоїть в ряді таких творів, як „Похорон“, саме через свою політичну скерованість. Франко в ній плямує дворушництво і зраду.

Нарешті, остання річ — „Кам'яна душа“, драма з життя опришків (розбійників) кінця XVIII ст., — також належить до найслабіших драматичних спроб Франка. Це щось на зразок романтичної мелодрами, в якій життя опришків мав тільки декоративне значення.

Франко, як драматург, зробив порівнюючи мало; у всій художній спадщині його п'єси займають скромне місце.

V. ВИСНОВКИ

Роль Франка в розвитку української культури — величезна. Щоб правильно, історично підійти до його багатой і різномірної спадщини, треба розбити націоналістичний культ Франка і показати його масам таким, яким він був насправді.

Франко в громадсько-політичній своїй діяльності виступав як типовий радикальний буржуазний демократ. У боротьбі проти царсько-бюрократичного ладу, проти залишок феодалізму, проти шляхетсько-попівського гніту він підніс прапор демократії. Віра в „універсальний, всеспасакчий вплив „демократії взагалі“ (Ленін) характерна для його життєвого шляху. Син сільського коваля ніколи не забував про своє „хлопське“ походження. Як син українського селянина, що викормився чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук, почуваю себе до обов'язку панщиною цілого життя відробити ці шеляги, що їх видала селянська рука на те, щоб я міг видряпатися на висоту,

де видно світло, де пахне воля, де ясніють вселюдські ідеали“¹ — писав Франко 1897 року.

У боротьбі „за загальнолюдські ідеали справедливості, братерства й волі“ він не міг опертися на відстале, темне, забите селянство. Він шукав іншої суспільної сили, щоб на неї опертися для боротьби з поборниками старого шляхетсько-попівського ладу. Цією суспільною силою на початку стали українські польські і єврейські робітники. Працюючи серед робітників, Франко захоплюється ідеями соціалізму. Але робітничий рух в кінці сімдесятих років XIX ст. в умовах Західної України був ще дуже слабкий і неорганізований. Соціалізм став для Франка тільки новою формулою тих же таки буржуазно-демократичних „загальнолюдських ідеалів справедливості, братерства й волі“. Він так і не зміг піднестися до розуміння ідей наукового соціалізму — Маркса — Енгельса, не зміг стати на позиції класової боротьби революційного пролетаріату. З активізацією сільської буржуазії у боротьбі проти шляхти, проти залишків феодальних відносин Франко стає прямим її виразником, попадає під вплив Драгоманова, входить у табір буржуазного радикалізму й лібералізму. Франко-радикал залишився до кінця половинчатым критиком капіталізму, ворогом революції і ярим прихильником усяких суспільних реформ. Така позиція штовхала його на боротьбу з соціал-демократичним робітничим рухом, часто робила його зрядям в руках націоналістичної української і польської буржуазії. Це була трагедія Франка, як радикального буржуазного демократа, що не врозумів класової (буржуазної) природи демократії, „історично обмеженої в своїй корисності, в своїй необхідності“ (Ленін).

Ог чому громадсько-політична діяльність Франка тільки в тій частині була прогресивною і навіть революційною, в якій вона скерована була в тій чи іншій мірі проти феодального гніту з одного боку і проти капіталістичного хижацького виску мільйонів трудящих мас — з другого.

Чимале значення мала робота Франка в області науки. Праці його по історії панщини, по питаннях економічного розвитку Західної України зберігають і по цей день свою цінність. Як історик і дослідник літератури, Франко хоч і не вийшов за межі буржуазного позитивізму, проте зумів поставити дослідження літератури на рівень сучасної йому європейської буржуазної науки, виявивши універсальну обізнаність в спеціальних питаннях методу дослідження. В області теорії літератури Франко був довгі роки ярим оборонцем реалізму, і його критичні статті про класиків західноєвропейської і російської літератури залишаються кращими статтями з усіх, що появилися на Україні до Жовтня.

Але найціннішим, найкращим у його спадщині для нас залишається його художня творчість. Франко був одним з найвидатні-

¹ Твори, т. II, ст. 276 — 277.

ших поетів останньої чверті XIX й початку XX сторіччя. Після Шевченка це був один із найбільших ліриків, найбільших майстрів поезії.

Франко збагатив українську поезію найскладнішими поетичними формами і, як і Шевченко, був сміливим поетом-новатором, підійшовши в кращих своїх поетичних зразках до рівня творчості великих російських і європейських поетів-демократів.

Франко був *найвидатнішим представником реалістичної прози на Україні до Коцюбинського* (періода революції 1905 року). Якраз у його повістях, в його художніх „образках“ і новелах виступив робітничий клас не тільки як клас пригноблених, а і як сила революційна. Крім того, Франкова проза збагатила українську літературу новими жанрами — новелою, нарисом, сатиричним фельетоном, до нього мало популярними або зовсім не популярними.

З Франком-реалістом трапилось те ж саме, що і з багатьма реалістами західноєвропейської і російської літератури. Обстоюючи принцип правдивості в показі життя трудящих мас робітників і селян, він високо підніс пізнавальну цінність своїх творів, розширив рамки їх соціального звучання, поглибив їхній художній зміст. Реалістична творчість Франка „переросла“, так би мовити, його політичні позиції, наштовхуючи читача на революційні висновки, хотів того автор, чи не хотів. *Франко-художник-реаліст дивився далі, бачив глибше, ніж Франко-політик. Його творчість ясно показала, що в дійсності життя значно багатше суперечностями, ширше, багатогранніше, а ніж уявлення буржуазного радикала про нього.*

*А з чого ти це
тво творить?*

Рецензії

Євген Фомін. „Мічурін“

Поема. Держлітвидав, 1935 рік. Стор. 36. Тир. 3.000. Ціна 2 крб.

X Є. Адельгейм (+)

В цій поемі молодий поет звертається до образу одного з найбільших і найвідданіших вчених Радянського Союзу. Фомін порушив звичку багатьох наших поетів говорити про епоху „свагалі“. В центрі свого твору він ставить образ виключної людини. Ясно, що на цьому шляху він зустрів багато трудюців, і не всі з них він спромігся подолати. Фомін бере образ Мічуріна в оригінальному розрізі. Він виявляє шукання й путь великого вченого. Він намагається показати соціальну й професійну сторону цих шукань.

У відсталій дореволюційній Росії Мічурін не знаходив підтримки й працював на власний ризик. Він був самотній і страждав від цієї самотності. Єдиною втіхою була робота в саду й розмови з природою віч-навіч. Декого дивують ці розмови, і в них деякі критики ладні вбачати пантеїзм і навіть містицизм автора. Що такі „критичні“ твердження мають явно упереджений характер, — це не потребує жодних доказів. В розмовах

з деревами дже прекрасно виявлена професія самотнього дослідника.

Фомін висвітлює ту вперту боротьбу, яку протягом десятиліть провадив Мічурін, щоб опанувати новий метод вирощування рослин і плодів. На цьому шляху Мічурін зазнав багато поразок:

Вже деревце, як те маля,
Він пестить, з успіху веселий,
І вихваляє розум Грелля,
І землю, землю прославляя,
Та от ударила зима,
Заграли в'южні свігові,
Сад замерзав, порожнів.
Де ж деревце? Його нема.

Але упертість, талант, праця допомогли Мічуріну подолати всі перешкоди. Двоїм людини з природою завершився перемогою людини. Фомін показує, що Мічурін зумів остаточно перемогти тільки в наших умовах. Мічурін не міг розгорнутись в дореволюційній Росії. Ось чому поему завершує гімн Мічуріну, який переростає

в гімн нашій соціалістичній батьківщині:

Ще скільки радісних поем
Десь дозріває — непочато,
Нам дар творити, дар співати:
В епоху Сталіна живем.
Ми молодієм, устаєм.
І землю, землю омолодим.
Перемагаємо природу:
В епоху Сталіна живем.

Фомін поставив перед собою важке завдання — дати розгорнутий образ такої виключно обдарованої й повноцінної людини, як Мічурін. Багато перешкод залишилися для поета не-подоланими.

Фомін говорить про Мічуріна і його боротьбу за розкриття захованих в природі сил. Мічурін і природа це тільки частка значно ширшої теми: Мічурін і суспільство. Фомін не зумів достатньо розкрити цю другу, ширшу сторону теми. Є окремі натяки на самотність Мічуріна в минулому, навіть на його симпатії до Маркса. Але все це тільки натяки, іноді вдалі, а іноді й зовсім невдалі, як, наприклад:

Свіги, як сонце з виднокруга.
Десь у далекій стороні
Я маю відданого друга,
Хоч незнайомий він мені.
Він тут працює дві й ночі,
Суспільства радісного водчий.
Великий Маркс.

З його трудом
Свій скромний труд з'єднати б,
злетіти,

Світ безутішний оновити,
Щоб звеселіло все кругом.

Мічурін вашого часу в поемі виявляється тільки в ліричному плані. Кінцевий гімн Мічуріну й епосі, уривок в якого я наводив, свідчить про чистий і щирий ліричний голос Фоміна. Але цей гімн не рятує останніх розділів. Фомін хоче покаати майбутніх учнів Мічуріна й ту увагу, якою його оточила партія й Країна Рад. Проте зустріч Мічуріна й комсомольців відбулася тільки формально, хоч ця зустріч, за авторним задумом, мала втілювати образ Мічуріна в наші дні. В поемі недостатньо підкреслена грань біографії Мічуріна до Жовтня й після Жовтня. Це є прямиий результат того, що тему — Мічурін і природа — глибоко

не осмислено в ширшому плані — Мічурін і суспільство.

Багато уваги віддає Фомін професійним шуканням Мічуріна. Це добре. Але ж не можна брати людину тільки в одному розрізі, а саме так робить поет. Згадаймо старого ботаніка Лясса в романі Еренбурга „Не переводи дихальє“. Сила цього образу в його людськості, теплоті, багатогранності. Фомін позбавив Мічуріна третього виміру, і цим схематизував і збіднив його постать.

Брак індивідуалізації сильно вплинув художній рівень поеми. Мічурін часто розмовляє з яблунями, вишнями, грушами, з усіма деревами свого саду. Але ці розмови досягють одноманітності. Любов Мічуріна до природи сентименталізована. Надто багато сліз і віддань. У житті все це, мабуть, було значно стриманіше й суворіше. Якби постать Мічуріна була ближче знайома Фоміну, — він для кожної такої розмови міг би знайти значно свіжіші й оригінальніші фарби.

Недостатня продуманість образу негативно позначилася також на дрібніших елементах поеми. Головною хибкою мегафору, порівнянь, епітетів твору є їхня штучна піднесеність і певна ходульність. Наприклад:

- 1) Лоза убога
В якийсь покорі неземній. —
Як той забитий, всохлий змії
Байдуже саалася під ноги.
- 2) Такий щасливий невимовно —
Він кидав пламенні клачі ... тощо.

У Фоміна є дуже хороше рима — щирість і безпосередність, але погано, коли вона переходить у наївність:

- 1) ... Юнак, поглянувши на ню,
Почав свильовано, поривисто:
Ой, яблуно, красуне дивна ...
- 2) ... Тепер же ти сумний, безславий.
Мій винограде дорогий ...
- 3) Ніхто ім'я його не знав,
Із уст, немов клавіатури (?),
Приємний звук його — Мічурін —
Ще ні в кого не залітав.

Фомін багато вчиться у Пушкіна й наслідує його. Іноді вдало, а іноді й зовсім невдало. Пушкінська рифма, зокрема пушкінська сграффа мала максимальну змістову місткість. Ця сторона пушкінського вірша і приваблює

Фоміна. Він чимало зробив в опануванні і засвоєнні пушкінської поезії. Наука пішла йому на користь. На жаль тільки, в поемі є багато „відходів“ цієї роботи.

Фомін найбільше черпає з ранніх романтичних поем Пушкіна 1821 — 1824 р. Пізніше сам Пушкін розумів певну обмеженість свого романтичного методу. Фомін часто — густо повністю переносить романтичну умовність на зображення сучасних подій і людей. Це вже шкодить йому. Ось розмова поміж Мічурініним і Марією, не на любовну, а на цілком ділову тему:

— Ах, Іване!

Коли на тебе подивлюсь,

Я все тремчу і тану, тану ...

Це скорше розмова Земфіри й Алеко,

Вадим Собко. „Любов“

Роман, стор. 137. Тираж 10.000, „Молодий Більшовик“, 1935 р.

(—) Д. Гольдберг: *Кирпатий ніс*

Цей роман — перший прозовий твір Вадима Собко. Тему, взяту для роману — боротьба за точність — письменник розробляв уже у своїй поемі „Мікрон“, нескладний сюжет якої майже тотожний із сюжетом роману „Любов“.

Для роману, так само, як і поеми, розгортається переважно в цехах тракторного заводу. Автор дає ряд епізодів з боротьби молоді за техніку, за опанування виробництва точних деталей. В романі діють двоє іноземних спеціалістів, і не важко догадатися, що один з цієї традиційної пари переходить на бік радянської влади, а другий залишається її запеклим ворогом.

Така сюжетна схема роману. Але Собко назвав свою книжку „Любов“, і цю назву він в деякій мірі виправдує, розгортаючи ряд досить міцно зв'язаних з основною ідеєю твору сюжетних ліній, в яких змальовує особисті стосунки поміж хлопцями й дівчатами, намагаючись показати

або черески й брандія, а не людей труда й боротьби.

Я гадаю, що Фоміну слід більше вчитися у Пушкіна — реаліста, а не в Пушкіна — романтика.

В № 40 „Літературної газети“ була вміщена стаття Скуби, Михайлюка, Копштейна „Плоды холодного ума“. Справа не в тому, що ці товариші гостро критикували Фоміна, а справа в тому, що вони давали підтасовані факти й приписували Фоміну ті помилки, яких він не мав, і обходили справжні помилки Фоміна. Це дезорієнтує молодого письменника. Крім того, у згаданих товаришів була хибна тенденція перекреслити всю поему й довести її цілковиту хибність. А це вже викривляє справжнє становище.

вплив на них нових виробничих взаємовідносин.

Собко обтяжив свій роман значною кількістю дійових осіб, і, як завжди при цьому трапляється, спромігся зосередити свою увагу лише на кількох постатях. З рештою ж дійових осіб у читача залишається лише надто поверхове знайомство, тому що далі прізвищ Собко не йде.

Найвдалішим з образів комсомольців вишай Борис Торон й Оленка Манко. Досить уміло подано Торона на виробництві. Якщо в поемі „Мікрон“ цього молодого робітника охарактеризовано як частину верстага, і всі відомості про нього вичерпуються повідомленням про те, що у Торона „велике тіло й трохи кирпатий ніс“, то у романі Торон виступає вже як жива людина з її хвилюваннями, радощами й мріями. Він уважно працює, вчиться, цікавиться життям країни і, цілком природно, в свої двадцять років любить дівчину, яка йому теж

відповідає любов'ю. Ця дівчина — Олена Манко — працює контролером, і її особисте шкодить громадському: вона пропускає зроблену Тореном браковану деталь. Коли Торон дізнається про це, він обурюється, і в цьому досить життєвому конфлікті Собко подає високу принципиальність свого героя як в громадському, так і особистому житті.

Правда, намагаючись подати Торона позитивним героєм, Собко дуже часто перегинає палицю, примушуючи робити ті вчинки, яких він фізично зробити не міг і яким, звичайно, читач не вірить.

Так, наприклад, побачивши, що в будівлі зривається швелер (залізна балка), Торон підбігає, „і коли швелер, м'яко розкришивши кригу, зірвався одним кінцем в кільця троса, плече Бориса Торона вже стояло під ним“ (стор. 99).

Швелер — вид сортового заліза, вага якого приблизно дорівнює вазі залізної рейки. Собко цілком слушно зауважує, що цей швелер міг зруйнувати „величезну бетономішалку“; крім того — „падаючи, швелер вігне усі незакріплені конструкції“ (стор. 99). Ясно, що цей швелер так само, як розкришив кригу, розкришив би й людину, яка намагалася б цей швелер вловити в повітрі. Але... цю падаючу силу витримує на своєму плечі Борис Торон. Собко спокійно запевняє, що швелер „м'яко сів на плечі“, і тільки „губи Бориса скривилися від несамовитого болю“.

Даремно примушує Собко свого героя робити ці неправдиві, голафські вчинки. Так само не переконує перемога Торона в тенісі над англійцем Раусліном. Чесність Торона на виробничій і в особистому житті заперечує не досить чесну його гру, і Раусліт залишається благороднішим і сильнішим гравцем, хоч Собко намагався довести протилежне.

Досить виразно накреслені образи двох англійських спеціалістів — інженера Раусліта й робітника Тернера. Обоє їх погнала до Радсоюзу світова криза. Вони мають на меті лише заробити гроші, але не будувати соціалізм. Але в політичності, зрозуміло, бути не може, і Собко показує, як класова природа цих англійців ставить їх на різні позиції у процесі виробництва.

Колишній підприємець Раусліт сковчується до шкідництва, і Собко роз-

криває один з типових проявів цього шкідництва. Раусліт весь час намагається виставити свою лояльність до диктатури пролетаріату, він навіть на відкритих комсомольських зборах розкриває вчинок Оленки, що пропустила браковану деталь, в той же час сам свідомо пропускає далекіший брак, вмів маскуючи це.

Цілком протилежну позицію займає Тернер, який поступово втягається у виробничу боротьбу комсомольців, починає боліти хитами й радіти в досягнень. Цей процес ставлення Тернера передано досить правдиво, і образ цього англійського робітника, який усвідомлює своє місце у соціалістичному будівництві СРСР — один з найкращих образів роману.

Але крім цих постатей, у романі дуже багато дійових осіб, яких одразу, прочитавши роман, забуваєш. Для багатьох епізодів Собко вводить нових осіб, про яких одразу ж забуває. Ваня Карпенко, Зоя, Ляля Бранд загублюються між сторінками книги. Зовсім не розгорнуто цікаво намічений образ негра Гельбейна, і коли б автор не повідомив, що Гельбейн негр, читач про це ніколи б не догадався. Не видно різниці між становищем цього робітника в Америці й у нас, і це насамперед тому, що Собко зовсім обходить внутрішній світ Гельбейна, не розкриває його почуттів, його думок. Можливо, саме через це Собко й не спромігся показати класові коріння шовінізму Раусліта по відношенню до негра. Вороже ставлення англійського інженера до Гельбейна подано виключно як фізіологічне явище.

Для роману розгортається досить жваво, розбивка на невеликі розділи значно підносить динаміку дії. Книжку читати досить легко. Також значною позитивною стороною прози Собка є стислість викладу.

Композиція роману справляє хороше враження, проте деякі розділи зовсім зайві й випадують в плану книжки. Дисонансом вривається четвертий розділ, присвячений... робочому дню інспектора американської поліції, не говорячи вже про зовсім невласливі цій людині глибокі душевні переживання в зв'язку з наступним розгромам робітничої демонстрації, на чому зупиняється Собко. Так само випадє

з плану оповідання старого робітника Миколи Івановича, яке не має ніякої сюжетної функції і вклинюється в роман самостійною, ні з чим не зв'язаною новелою.

Мова роману Собка проста, позба-

влена загадкових слів і стилістичних шарад, якими так рясніють твори багатьох наших молодих письменників.

Загалом роман Собка становить дальший крок у творчості цього молодого письменника.

В. Алешко. „Пожар“

П'єса на 4 акти. Держлітвидав. Київ, 1935 р., стор. 61. Ціна 1 крб. 50 коп.

(—) О. Кочкін

Дія відбувається в колгоспі „Черво́ний степ“ на Полтавщині 1933 року. Автор узяв середній колгосп; він і не зовсім розвадився, але напочатку йому нічим і похвастатись. Насіння не вистачає, недобитки ворога ще залишилися у колгоспі, дисципліна ще слаба, немає організованості тощо. Але в колгоспі є така сила, яка через складні умови боротьби виводить колгоспа на широкий шлях соціалістичного, нового життя. До цієї сили належить чесний, відданий колгоспник Юхим Робенко. Його спочатку було запламували куркулі, але чесна робота в колгоспі, допомога іншим товаришів викували з нього нову людину. Ворог для того, щоб з'являти роботу колгоспу, підпалив хату Юхима, в той час, коли той вартував колгоспівську комору з зерном. Юхим уже було кинувся рятувати свою хату, але відразу ж зупинився, бо зрозумів тактику ворога. Хата згоріла, але колгосп залишився, і останній допомагає побудувати хату Юхиму Робенкові. Поступово викривають прихованого класового ворога в колгоспі. Така основна ситуація п'єси В. Алешка.

Ми знаємо, що таких випадків у перший рік другої п'ятирічки траплялось чимало. Досить переглянути газети за той час, щоб натрапити на аналогічні факти в багатьох колгоспах. Ця типова ситуація нашого колгоспного життя вимагала особливого підходу. Автор мусив не просто описати все це, а знайти для цього своєрідні художні прийоми, що їх вимагав літературний драматичний твір.

Як же автор виконав це завдання?

На наш погляд, він пішов саме першим шляхом — легшим. Справді, в цій п'єсі все на своєму місці. Є і зав'язка, й кульмінаційний пункт, і розв'язка. В п'єсі досить добре, літературно й драматично (не скрізь, але про це далі) передано матеріал. Є окремі цікаві місця, які, безперечно, при добрій постановці п'єси, захоплять глядача. До таких місць, наприклад, належить той момент, коли підкуркульники Таранець і Пилипець збирають насіння, яке розсіває літак. Для цього їм доводиться скидати поступово з себе одяг. Досить добре показана й центральна постать п'єси — Юхим Робенко. Взагалі п'єса пристойна, але вона не вносить до цієї теми нічого нового, хвилюючого. Та й пристойність ця, коли до неї придивитись, то стає досить умовною. Перше, про що потрібно сказати, що на нашу думку знижує якість п'єси — це умовна театральність. Про цю умовну театральність нещодавно добре писав т. Юзовський, а саме про те, що багато наших п'єс хвилює на те, що в них раніше все відомо. Ну, ось, наприклад, така постать, як Пилип Ярчук. Про цього автор пише, що він „кінничий, потім рілляник, — шотайний шкідник“. Але що Ярчук шкідник, це відомо одразу. Він зав'язує:

„Тяженько доводиться з артілію крутити. Від самого галасування під їхню дудку про ударництво щодня язик дубом стає. Та — нічого, я вам іще покажу роботу. Будете

ви од цієї комуни в три руки одхрещуватись, коли — то копії пови-здихали, то хоровам ребра позаягає, а там і насіння усущку дасть або за димом піде..."

Про нього знав й крадій колгоспник Юхим Робенко, що він „за царських часів по економіях прикащикував та гаранником селянські спини мережав“. І про це знав в п'єсі не лише глядач, а й дійові особи. Дивувався, чого це колгоспники панькаються з таким класовим ворогом. Чи не для того, що чекають, поки автор не примусить його підпалити хату Юхима Робенка та почати красти хліб?

Так показані і ледарі — підкуркульники Таранець і Пилипець. Ще вони себе ніяк не проявили перед глядачем, ще вони ніяк не діяли, а вже сян Таранця Михась говорить про свого рідного батька: „У вас, тату, не язык, а куркульське бевкало“. Крім того, типи цих двох підкуркульників — ледарів викликають у нас деякі заперечення. Обрисовуючи Таранця та Пилипця, автор не звів до єдності окремі протиріччя цих двох героїв. З одного боку, ці два герої виступають у п'єсі як класові вороги; вони займаються куркульською агітацією, вони розкрадають колгоспівське майно, вони разом із Ярчуком нападають на Юхима; але з другого боку — глядач їх бачить, як просто невідомих колгоспників. Правда, ми знаємо, що класовий ворог використовував невідомість окремих колгоспників, алеж тут потрібно відрізняти класового ворога від невідомого колгоспника. З одного боку Таранець підпалює хату Юхима, робить замахи на його життя, а з другого — заявляє, що він розкаються (при чому в даному випадку відверто): „От ми з Пилипцем пропащий народ... Не розкривається душа... Протурять. Могуть тільки на своєму поратися. А вииду на колгоспівське — руки мліють, пе-

чіпка терпне“. За ним повторює й Пилипець: „Точнісенько як у мене: руки терпнуть, печінка мліє... Просто хоч у домовину лягай...“ Виходить так, що ці вороги розкаються у своїх вчинках ще перед тим, як вони їх зроблять, що вони за колгосп, але „душа“ не дозволяє. Нам здається, що автор не помічає тут різниці між класовим ворогом і несвідомим колгоспником.

Зустрічаються деякі неправильності, неточності, які особливо шкодять п'єсі. Так, наприклад, у другому акті до Юхима Робенка приходять трусити хліб. Тільки-но вийшли на город копати яму, як голова колгоспу Край відразу говорить: „Довго як вони шукають...“ Це шкодить навіть театральній правдивості.

Або такий неправдивий момент. На Юхима Робенка нападає Ярчук. Вони трохи не б'ються на вулиці, втручаються до цього всі приєднані, крім дочки Юхима, яка в цей час ніяк себе не проявляє, а потім говорить, наче нічого до цього їй не трапилось (1 акт).

Є зайві місця. Так, скажімо, лише в одному місці згадується жінка Юхима Робенка, що вона „суха, як тріска“. До цього глядач нічого не знає про жінку Юхима, її навіть нема серед дійових осіб (хоч дія проходить і в хаті Юхима), а тому для глядача така заява про жінку несподівана. Все це шкодить правдивості ситуації, що має таке велике значення в п'єсі.

Мало автор звертає увагу на індивідуалізацію образів. Він уживає лише такого простого прийому: одноосібник Яким Човник увесь час говорить там, де це треба й не треба, словечко своє „та то так“... Це примітивно.

Не можна погодитись з автором, коли він примушує колгоспників говорити такою мовою: „хотись“, „сплотатор“, „лімент“, „ображно“ і ін.

Загалом п'єсу можна рекомендувати колгоспно у драматичному гуртку. Алеж п'єса має чимало нед-

М. Слоніський. Повість про Левіне

Переклад з рос. Ружанського. Держлітвидав, 1935, ст. 131, тираж 10.000, ціна 1 крб.

І. Ткаченко

Ленінградський поет Н. Браун у своїй поемі „Мюнхен“ чи не перший в радянській літературі виявив спробу дати образ вождя Баварської радянської республіки, але через хронікальний щодо жанру характер поеми йому не вдалося розгорнуто подати образ Левіне в усій повноті. Постать мужнього революціонера вийшла в поемі силуетною.

М. Слоніський у своїй прозовому творі про Баварську республіку акцентує увагу не на подійній стороні революційної боротьби, як, скажімо, Браун у „Мюнхені“, а на змалюванні образу Левіне. Події свого твору він починає з моменту розгрому революції, коли в країні запанував режим Гофмана, Шейдемана, яким до влади допомогли прийти такі зрадники, як партія незалежників, що називали себе „лівим“ крилом соціал-демократії. Коли під натиском революційної хвилі справа йшла до утворення рад, неалежники проголосили радянську республіку без комуністів, але коли стало ясно, що їхня угодівська політика веде до повороту білих, баварський пролетаріат під проводом компартії проголосив справжню радянську республіку. Проте угодівська політика незалежників не довго могла існувати радянському Мюнхені, і Левіне опинився в тюрмі.

Постать видатного революціонера Левіне, що є основний образ твору, проходить перед нами на фоні сімейно-побутових взаємин, які письменник органічно поєднав у повісті з суспільними взаєминами, підпорядкувавши перші останнім, як це справді й було в житті героя. Подавши кілька рисами дитинство Левіне в сім'ї, письменник детальніше малює його юнацькі й доріжні роки, коли ще студентом він включається в революційну роботу. Ось майбутній вождь мюнхенських комуністів першої змужнілості набуває в революційній роботі на Поліссі, попавши в Мінську до царської тюрми. Далі, втікши з допомогою материних грошей за кордон, він зв'язується в

Німеччині в робітництвом і починає осмислювати Марксові закони про робітничу спадку. Після імперіалістичної війни ми бачимо його в лавах спартаківців і комуністичної партії Боротьба на передових позиціях революції в Баварії дає йому більшовицький гарт і робить його вождем революції

В короткій рецензії немав змоги докладно розповісти про життєву путь мужнього революціонера — вона багатогранна і складна.

Відзначаємо лише загальну лінію формування його самосвідомості. Та й сам письменник розгортає образ Левіне методом *розкриття*, а не методом *розвитку* його характеру, як це, приміром, робить Фадеев в показі Левінсона¹.

Образ Левінсона — це максимально активний образ завоювання сили і мужності. Фадеев досягає цього показом розвитку характеру свого героя, який сам поділяв своє життя на два періоди: перші часи, коли він не вмів керувати подіями і командувати людьми, і далі, коли він набув сили володіти собою і виявляти в командуванні подіями і людьми справжній хист пролетарського революціонера. Тут маємо процес формування характеру в усій його складності і зв'язках.

Постать же Левіне зразу виступає перед нами як постать *уже сформованого* революціонера. Його характер уже готовий. *Отже* письменник його *тільки розкриває*, а розвитку не показує. Ось чому стиль повісті Слоніського здається резолютивним, конспективним. Це сталося не через стислість повісті, а внаслідок деякої зольованості Євгенія Левіне, як вождя мюнхенських комуністів, од партії, від маси. Про це може свідчити, між іншим, епізод повідомлення Левіне про необхідність його втечі підозрілим

¹ Ми взяли для аналогії „Розгром“ Фадеева в тих міркувань, що в творі Слоніського, як і в романі Фадеева, в основі лежить спільна проблема: розгром, як перемога.

суб'єктом, що як виявилось, і був агентом поліції. Це навряд чи може йти в плані типових, характерних обставин в показі вождя, зв'язаного з своєю партією. В повісті нема жодного епізода про боротьбу Левіне за створення Баварської республіки, до можна було б глибоше розкрити його образ і показати народження Левіне як вождя.

Цінність повісті Слонімського в тому, що в ній ми бачимо Євгенія Левіне перед судом буржуазії не як обвинуваченого, а як обвинувача, який в усій своїй мужності і моці стоїть як гідний репрезентант робітничого класу, залізну ходу якого буржуазія відчуває і бачить. Останні слова засудженого на смертну кару революціонера сповнені такої сили і певності в близьку перемогу комуністичної ідеї, що здається, в залі засідань трибунал пролетарської диктатури й судить ворогів народу.

Письменник доносить до широких мас образ видатного революціонера і зворушує їх його силою і мужністю. Промова Левіне на суді лунає в повісті з такою силою, що перед нею тремтять вся гітлерівщина.

Про інші образи повісті, що становлять фон, на якому розгортається образ героя, слід зразу зазначити, що вони подані дуже загально. Найменше це стосується образу Розалії Володимирівни, матері Левіне, яка подана в творі з великою увагою і майстерністю. Іноді навіть здається, що письменник малює цю постать з певною теплотою, але ця небезпека остаточно звикає, коли читач дочитує повість до кінця. Розалія Володимирівна не співставляється, а протиставляється образіві свого сина. Мати і син в повісті — люди двох протилежних світів. Слонімський подає це в плані соціалістичної правди, де й натяку нема на якусь трагічність цієї ситуації.

Розалія Володимирівна надежить до буржуазного світу, і навіть революційну роботу любимого сина вона розглядає крізь свої буржуазні окуляри. Завжди ставлячись з ненавистю до соратників свого сина, вона після винесення йому смертного вироку голосить, чому вони його не рятують, чому не повстають. Вона і повстання розглядає в світлі своїх особистих інтересів.

Постать Фріца є репрезентативний образ партії „незалежників“, в якому письменник, очевидно, ставив завдання

викрити соціал-угодівство і зрадництво цієї партії. Але ця постать як сатиричний образ мало вражає читача. Щоправда, цей образ доповнюється постаттю проф. Пфольда, як представника тої „демократії“, на яку спирається партія незалежників. Але це лише кількісні риси, які не становлять у повісті потрібної сконденсованої якості образу, що своєю імпресивністю міг би відповідно вражати читача.

Очевидно, в дих двох постатей письменник відобразив риси характеру одного з близьких друзів Левіне, який „после расстрела Левинэ вступил в партию, был в Москве, затем уехал в Германию — и след его пропал“. Коли Слонімський, перебуваючи в Німеччині в 1932 р., довідався про його адресу і списався з ним, то виявилось, що це міщанин, „который слегка перетрясся после событий с Левинэ и вышел из партии и, может быть, стал фашистом“. Про цього суб'єкта Слонімський розповідає в брошурі „Мой творческий опыт рабочему автору“ (Профиздат, 1934). Тут він розповідає цікавий факт і про другу людину, яка близько знала Левіне, — це постать адвоката, що „оборонял“ Левіне на суді.

„Почел я к буржуазному юристу, — розповідає М. Слонімський, — и написал на прием. Нужно было заполнять анкету. Я написал: „Писатель по делу Левинэ“. Я думал, что меня не примут и вичего не выйдет, но ко мне немедленно выбежала секретарша и сразу провела в кабинет. Юрист начал со мною говорить крайне осторожно, а потом спросил: „Я повиню — вы писатель?“ Я решил, что таиться мне бесполезно, вынул свой советский паспорт и показал ему. Он развернул этот паспорт крайне внимательно, как это делают пограничники, сверил физиономию на фотографии и мою, вернул мне паспорт, вызвал секретаршу, отменил весь прием и посвятил мне два вечера. Баварский аристократ, богат проделал такую штуку именно потому, что я советский писатель. Оказывається, на этого человека Левіне произвел потрясающее впечатление. Он не может его забыть. И его осторожность основана была на том, что он хотел выяснить, не опорочу

ли я память Левинэ: раз я советский писатель, значит, память Левинэ не будет опорочена, и он мне рассказал“.

Це задовга цитата, але в ній ми маємо від самого письменника характеристику образу адвоката. Це поперше А подруге, тут Слонімський подає цікаве спостереження, як треба подавати образ буржуазної людини.

„Я должен отметить, — зазначає Слонімський, — что нужно подойти очень осторожно, чтобы в произведении не сфальшивить, не идеализировать такого рода человека, так как это (история с Левинэ) для него только индивидуальная черта, а типическое содержание его целиком остается арибуржуазным“.

Постать адвоката подана в повісті дуже загально, але разом з тим вона і дуже яскрава, і тому її читач запо-

минає, при чому започинає як людину ворожого класу.

Епізодична постать робітника Білліга, протиставлена постаті Фріца, має підкреслити думку про те, які настрої тоді були в справжніх робітників. Треба було за всяку ціну ширше розгорнути цей образ. Це дало б змогу ширше розгорнути й образ Левіне.

Свій твір М. Слонімський назвав не ім'ям героя („Євгеній Левіне“), а повістю про нього („Повість про Левіне“). Перша назва щодо літературної сторони покладає більшу відповідальність. Під такою назвою читач вправі шукати літературного типа. Друга назва скромніша щодо вимог. Постать видатного борця Левіне дав всі дані розгорнути її в плані літературного типа, але ті обставини, в яких Слонімський розгорнув цей образ, не завжди і не скрізь є типові обставини. Власне, вони подані в повісті далеко не в такій повноті, як це треба.

Л. Муссінак. „Стрімголов“

Н. Рудик

Слідом за російським виданням — роман „Стрімголов“ Л. Муссінака вийшов і українською мовою у виданні „Держлітвидав“. Нема чого й говорити про потребу популяризації крапчик зразків західно-європейської, зокрема французької, революційної літератури серед масового радянського читача.

Тематично роман Муссінака зв'язаний з цілим рядом творів французьких письменників, імена яких уже відомі в Радянському Союзі. Книги А. Мальро, П. Нізана, А. Селіна і інших, що вийшли друком за останній рік, дають у різних варіаціях ту ж таки трагічну історію дрібного буржуа післявоєнного періоду, який, в умовах розвалу капіталістичного суспільства, зв'язячого розгулу фашизму і героїчної боротьби проти нього революційних робітників, намагається знайти вихід. Ці твори показують або революціонізацію дрібнобуржуазії (П. Нізан, „Аравія“), або безгрунтовну опозиційність (А. Мальро, „Условия человеческого существования

“) або моральну смерть, загибель бунтаря, що блукає в п'ятні буржуазної ночі (А. Селін, „Путешествие на край ночи“).

Л. Муссінак, член французької компартії, організатор паризького театру „Революційна дія“, письменник, що присвятив свою творчість справі визволення робітничого класу, теж не оминув цієї теми.

Його роман „Стрімголов“, що є „спробою — як говорить сам автор — пояснити в дуже стислій формі деякі явища, властиві загніваючому буржуазному суспільству“, написаний ще 1930 р., але й досі не губить своєї актуальності і викликає інтерес саме через свою тему — еволюція дрібнобуржуазного інтелегента.

Дитинство й юнацтво Кудерка (герой роману) змальоване навмисне піднесеним тоном, щоб підкреслити романтичне сприймання героєм твору світу. Кудерк постає перед нами як чутливий екзальтований юнак-мрійник, „святий романтик“, що закоханий у

природу і бажає „залитися з рухами життя“, створюючи собі „ілюзію втечі від буденного, зневаженого ним світу“, ілюзію „перемоги всіх труднощів“. Буйний і гордий, як морська стихія, яку він теж перемагає у своєму царстві мрій, в запал ентузіазму він вигукує „все під силу мені“, щоб далі, стикнувшись з буденним буржуазним життям, розчаруватися і жорстоко страждати. Його „дитиняча наївність відносно безпосередньої дійсності, його жаждоба правди, страсті, фанатизму“ не задовольняється навколишнім оточенням, поступово „сентиментальний мотлох“ розтрушується по життєвому шляху, і Кудерк формується, як опозиціонер, ненависник капіталістичного ладу.

У розділі „Громадянин“, що його автор оформив як щоденник, змальовується участь Кудерка у виборній кампанії до парламенту.

З неприхованою іронією автор розкриває всі внутрішні пружини цього чергового акту обдурювання громадян в буржуазному суспільному механізмові.

Племарек, кандидат до парламенту, „аристократ і колишній рояліст“, що має „чимаї статки“ і в „своїй окрузі тримається як деспотичний самодержець“, тепер „соціаліст для годиться“, вживає всіх засобів, щоб бути обраним. „Золото й свинець“, „комбінації, торівля, лозунги“ занотовує собі в щоденник Кудерк, глузуючи з усієї системи підкупів, наклепів, обполювань, брехні, шляхом яких „здійснюється, вселюднє виборче право“. Ці „лекції з політики“ у Кудерка, що „мав високе уявлення про справедливість, був ущерт повний благородства“, залишили „почуття огиди до виборних прав і парламентаризму“ і з вигуком „сто чортів вашій республіці“ Кудерк покидає Бретань. Скелтиком і анархістом зустрічає Кудерк липень 1914 р., щоб в окопах імперіалістичної війни ще зміцнити у своїй ненависті до буржуазного світу, у своїй опозиційності. Переконавшись у брехні, лицемірстві буржуазних патріотичних гасел, Кудерк критично ставиться і до революційних гасел, що проголошують „війну війні“. Для нього революційні ідеї, гасла — ті самі вивчені слова, готові вирази, кліше, що проходять і в парламентарських промовах, і при розподілі нагород, і які становлять щоденний

виграш передплатників буржуазної демократії“. Для нього це тільки „фразеологія“, що аж ніяк не може зменшити людські страждання. „Кому на користь пілуть усі наші страждання?“ вигукує Кудерк, підносячи над усе людину, проголошуючи людяність, підкреслюючи в усіх своїх листах „людське загалі“, що залишається у людини, в яких умовах вона б не перебувала. Ідеї дрібнобуржуазного гуманізму, індивідуалізм, а не бажання шукати справжні шляхи визволення — ось з чим пішов у життя Кудерк після імперіалістичної війни.

У післявоєнну добу Кудерк ніде не може знайти собі місце, його переслідує „потреба втікати“, в ньому весь час відчуває тугу, бо „ніщо не може задовольнити його“. Він був у Японії, Шанхаї, СРСР, у всіх країнах Західної Європи, але ніде він не спинався надовго, ніяк не міг він знайти собі якоїсь постійної роботи, щоб задовольняла його. Кудерк — втілення песимізму й розчарування, той вічний мандрівник, що так характерний для капіталістичного ладу післявоєнної доби. Він хоче втекти від жалкої дійсності, хоче „вирушати і ніколи не причалювати“, але, будучи самотнім бунтарем, анархістом, залишається в полоні тієї дійсності, від якої тече.

А. Муссінак простежив формування Кудерка в довоєнний період, показав його в час війни, після неї, розкривши в окремих розділах різні сторони Кудеркового ества, а в останньому розділі — „Поза законом“ — виносить і свій присуд герояві. Цей розділ подається як діалог між автором і героєм, що опинився поза законом і мусить переховуватися. В стислих репліках автора виявляється вся безгрунтовність індивідуального протесту дрібного буржуа, що, в ім'я своєї „незалежності“, не пристає до революційної боротьби. Кудерк — людина, „повна розбіжностей“ — свідомий того, що буржуазія „позначена знаками смерті“; він ненавидить цей світ за „підлоту, лицемірство, виняткову жаждобу виску, злочинні інтриги, низьку рекламу, самовдоволення, мудрість загальних місць, облесливості та бруталність, мовчання перед несправедливістю, візантійську політику, убивство націй“, ненавидить, але партійна дисципліна для нього „кайдани“, бо „почуття в нього домінує над розумом, і він хоче жити з людьми, а не

в їх лавах“. Кудерк залишається „просто бунтарем“, що, тягнучи за собою „власну слабодухість, індивідуалізм, всі ці обтяжливі пороки свого класу“, хоче втекти від самого себе, хоч і сам певний того, що „на нескінченій путі“ ніде він не знайде „справжнього перепочинку, певної зупинки“.

Щоб глибше розкрити образ Кудерка, Муссінак використовує різні мистецькі засоби: стилізовану під романтичну піднесеність розповідь, листування, щоденник, сповідь, „сворідне інтерв'ю“, діалог, що виявляють, кожний зокрема, якийсь певний бік формування героя, а в своїй сукупності створюють образ дрібнобуржуазного інтелігента. Розділи вражають своєю стислістю, та проте це не сирваля

вражіння недоробленості чи збирання тільки „документального матеріалу“, а навпаки, показує вправність автора, що зумів відповідно до всебічного показу героя обрати й різноманітне художнє оформлення.

Так Муссінак, що стоїть вище свого героя, що знає своє місце у класовій боротьбі, трагічним образом Кудерка показує дрібнобуржуазному інтелігентові, куди ведуть хитання, нерішучість, страх перед організованою революційною боротьбою. Загибель, моральна смерть — ось що чекає, говорить автор, кожну людину, що спромоглася на критику буржуазного ладу, проте, бажаючи вберегти свою „волю“, „незалежність“, ухиляється від практичної революційної діяльності.

Відповідальний редактор С. Щупак
Заст. відповід. редактора А. Головка

Видав Державне Літературне Видавництво
Редакція: Київ, вул. Левіна, 7.

ЗМІСТ

	Стор.
Ленін і класична спадщина художньої літератури. Передона	3

КРИТИКА

Евген Перлін. Естетика Л. М. Толстого	12
Б. Коваленко. Поети	31
Є. Кирилук. Психологічна повість	47
Л. Підийний. „Базельские колокола“ Луї Арагона	54

ТЕОРІЯ І ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Я. Мамонтов. До питання про класифікацію мистецьких образів	62
О. Білецький. Проблеми вивчення старовинної української літератури до кінця XVIII сторіччя	86
Петро Колесник. Художня спадщина Івана Франка	103

РЕЦЕНЗІЇ

Адельейм. Євген Фомін. „Мічурін“	143
Д. Гольдберг. Вадим Собко. „Любов“	145
О. Кочкін. Алешко. „Пожар“	147
І. Ткаченко. М. Слоніський. „Повість про Левіне“	149
Н. Рудий. Л. Муссінак. „Стрімголов“	151

ДЕРЖАВНЕ ЛІТЕРАТУРНЕ ВИДАВНИЦТВО

ПРОДОВЖУЄ ПРИЙОМ ПЕРЕДПЛАТИ НА ПЕРІОДИЧНІ ВИДАННЯ:

„ЛІТЕРАТУРНА ГАЗЕТА“

Газета широко висвітлює питання радянської літератури, літературознавства і критики, театру, кіно та інших видів мистецтва.

Газета виходить 5 раз на місяць

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: на 3 міс. 3 крб. 75 коп.
 „ 6 „ 7 „ 50 „
 „ 12 міс. 15 „ — „

„РАДЯНСЬКА ЛІТЕРАТУРА“

щомісячний літературно-художній та критичний журнал, який подає і популяризує найвидатніші зразки української радянської літератури, літератури народів СРСР та чужоземної революційної літератури.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: на 3 міс. 4 крб. 50 коп.
 „ 6 „ 9 „ — „
 „ 12 „ 18 „ — „

„ЧЕРВОНИЙ ШЛЯХ“

щомісячний літературно-художній, критичний і громадсько-політичний журнал. Журнал містить кращі зразки художньо-літературної творчості письменників України, братніх республік Союзу та закордонних революційних письменників.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: на 3 міс. 4 крб. 50 коп.
 „ 6 „ 9 „ — „
 „ 12 „ 18 „ — „

„ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА“

щомісячний журнал критики, історії та теорії літератури і мистецтвознавства. Журнал висвітлює питання сучасної літератури, образотворчого мистецтва, кіно і музики; друкує дослідницькі роботи радянських літературознавців з історії української літератури; подає критичний матеріал також і з літератури народів СРСР та іноземної літератури і мистецтва.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: на 3 міс. 4 крб. 50 коп.
 „ 6 „ 9 „ — „
 „ 12 „ 18 „ — „

„СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА“

Двомісячний літературно-художній журнал російською мовою.

Журнал вміщує кращі зразки творчості російських письменників України, знайомить з творчістю письменників РСФРР, дає переклади з української та єврейської радянської літератури.

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ: на 6 міс. 6 крб. — коп.
 „ 12 „ 12 „ — „

Передплату здавайте всім поштовим філіям та листоношам, або безпосередньо видавництву на адресу і

м. Київ, Пушкінська вул., № 8.

ДЕРЖЛІТВИДАВ

ДЕРЖАВНЕ ЛІТЕРАТУРНЕ ВИДАВНИЦТВО

3 СІЧНЯ 1936 РОКУ РОЗПОЧАЛО ВИДАВАТИ
НОВИЙ ЩОМІСЯЧНИЙ ЛІТЕРАТУРНО-
ХУДОЖНІЙ ЖУРНАЛ

„МОЛОДИЙ ПИСЬМЕННИК“

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ

Відповідальний редактор П. ТИЧИНА

Заступник відповідального редактора П. УСЕНКО

„МОЛОДИЙ ПИСЬМЕННИК“ МАЄ ТАКІ ВІДДІЛИ:

1.

ЛІТЕРАТУРНО - ХУДОЖНІЙ —

що містить, як кращі зразки творчості молодих авторів, так і художні твори видатних письменників Радянської України і братніх республік Союзу. Журнал систематично подає також переклади художньої революційної літератури закордону.

2.

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ, КРИТИКА Й БІБЛІОГРАФІЯ.

В цьому відділі подаватимуться: статті з теоретичних питань марксо-ленінського літературознавства, історії української літератури, критичного опанування літературної спадщини; ко-кретна критика на нові твори радянської літератури та революційних письменників закордону, широка бібліографія — огляди творчості молодих авторів, рецензії.

3.

ФОЛЬКЛОР І МОВА —

містить статті з теоретичних і практичних питань радянської фольклористики, огляди

зразків фольклору, статті про використання фольклору класиками і сучасними письменниками України та братніх республік; цикл статей про походження і розиток мови, про використання мовних засобів класиками і сучасними видатними майстрами художнього слова.

Відділ фольклору має своїм завданням систематичною роботою над вихованням молодого письменника спрямувати його на вивчення фольклору — пісні та інших видів усної творчості українського народу до революції й тепер.

4.

ЛИСТУВАННЯ З ЧИТАЧАМИ —

містить консультацію молодих авторів, матеріали обміну досвідом роботи літературно-рецензентських гуртків.

5.

Широка інформація читача про літературно-мистецьке життя про роботу письменницьких організацій братніх республік Союзу і секцій Міжнародного об'єднання революційних письменників (МОРП).

УМОВИ ПЕРЕДПЛАТИ:

На 1 рік . . . 18 крб.

На 6 місяців . . . 9 крб.

На 3 місяці . . . 4 крб. 50 коп.

Окремий номер 1 крб. 50 коп.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ: ВСІ РАЙБЮРО „СОЮЗ ПЕЧАТИ“, ВСІ ПОШТОВІ ФІЛІІ ТА ЛИСТОНОШІ. УПОВНОВАЖЕНІ КОГІЗУ РСФРР, „РАБОЧАЯ ГАЗЕТА“ ТА ЇЇ КІОСКИ, А ТАКОЖ БЕЗПОСЕРЕДНЬО ВИДАВНИЦТВО

Замовлення і гроші надсилайте на адресу:
м. Київ, Пушкінська № 8, ДЕРЖЛІТВИДАВ.

НБ ПНУС



282600