

282607

Литературна
Критика

1936
8

ДЕРЖАВНЕ ЛІТЕРАТУРНЕ ВИДАВНИЦТВО



Анрі Барбюс
До першої річниці смерті
30
1935 — VІІІ — 1936

Літературна Критика

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ
ПИСЬМЕННИКІВ УКРАЇНИ

ЩОМІСЯЧНИЙ ЖУРНАЛ КРИТИКИ,
ТЕОРІЇ І ІСТОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ
ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

СЕРПЕНЬ 1936

8

НБ ПНУС



282607

БІБЛІОТЕКА
Івано-Франківського
подприємного Інституту
282607

НАУКОВА БІБЛІОТЕКА
Української Асоціації
Марксо-Ленінських
Науково-Дослід. Інститутів

ДЕРЖАВНЕ ЛІТЕРАТУРНЕ ВИДАВНИЦТВО
1936

Критика

„Жан Крістоф“ Ромен Роллана

Н. Рудик

„Єдиносправжній світовий прогрес неподільно зв'язаний з долею СРСР“, — так сказав Ромен Роллан у листі до т. Сталіна влітку 1935 р., покидаючи нашу країну. До такого висновку прийшов великий письменник, що все своє життя боровся за справжню культуру, за прогрес, за поліпшення умов людського існування. Хай ця боротьба спочатку йшла хибними стежками, часто приводила до небажаних, несподіваних наслідків, — письменник не спинявся. Він ішов далі, шукав, пламеніючи великою вірою в перемогу, девізом своїм написавши назавжди: „вперед і вище“. Ці невсипущі шукання, повсякденна боротьба привели Р. Роллана в табір революції, зробили з нього найвідданішого друга Радянського Союзу, соціалістичної культури і активного борця з фашизмом, з реакцією.

Крістоф виплутався з пут дрібнобуржуазного гуманізму, розбивши замкнене коло апостолів „незалежного духу“, і через відчуття класової уже ненависті до експлуататорів усіх гатунків, а не моральної проповіді, підніс прапир справді єдино-правдивого пролетарського гуманізму. Дійсність — „онанке“, як говорить Роллан, — залізна логіка подій, в наслідок яких світ розколовся на два табори, примусили чесного, вдумливого письменника переступити безодню між капіталістичним і соціалістичним світом, стати в ряди прихильників соціалістичної країни, чесно й безповоротно засудивши той період своєї діяльності, коли „силі ми (інтелігенція—Н. Р.) могли протипоставити лише абстрактний дух, державним інтересам — право совісті, а розгнужданому насильству — абсолютну негачію насильства“ („В схватці“, 1935 р.).

Період віри в „право совісті“, в перемогу „абстрактного духу“ залишив по собі багато художніх творів у Р. Роллана. Найбільшим, центральним твором цього періоду, твором, у якому систематизувалися всі ідеалістичні гуманістичні настановлення, що так довго володіли письменником, і була епопея „Жан Крістоф“.

I

Десятитомний роман-епопея „Жан Крістоф“ друкувався з 1904 по 1912 р. в маловідомому журналі „Cahiers de la Quinzaine“, що його видавали друзі, колишні студенти Ecole Normale — Роллан, Пегі, Сюарес. Але образ Крістофа, як втілення всіх філософських і моральних ідей, що оволоділи Р. Ролланом, тематичні фрагменти, окремі частини твору виношувалися вже раніше в творчій уяві письменника. Тільки так можна зрозуміти слова Роллана з листа А. Северному: „Мій Жан Крістоф чекав 10 років, поки не почав друкуватися; книжка за книжкою, в скромному маленькому журналі, який нічого не платив авторам („Лит. газ.“ від 10 березня 1935 р.).

Ще у 80-ті р.р., студентом, Р. Роллан прочитав статтю Толстого „Так що ж нам робити?“, де яснополяський апостол відкидав цілком мистецтво, закреслював Бетховена, нищив Шекспіра, тому, що їх мистецтво, мовляв, псує людську природу. Молодий ідеаліст, що різко негативно ставився до натуралістів, імпресіоністів у літературі, давно вже обрав своїм учителем автора „Війни і миру“.

„Я глибоко любив і ніколи не переставав любити Толстого. Два-три роки я жив оточений атмосферою його думки і був, звичайно, краще знайомий з його творами, з „Війною і миром“, „Анною Кареніною“, „Смертю Івана Ілліча“, ніж з будь-якими з великих творів французької літератури. Доброта, розум, абсолютна правдивість цієї великої людини робили його для мене найпевнішим керівником у моральній анархії нашого часу“ (Cahiers de la Quinzaine. 3-me serj, cahier 9).

Роллан, який так любив Бетховена, захоплювався Шекспіром і сам мав намір присвятити себе служінню людству саме за допомогою мистецтва, після прочитання згаданої статті Толстого, пише листа до нього, шукаючи розв'язання своїх наболілих питань. Толстой відповів йому листом статтею на 38 сторінок, в якій говорив про те, що цінне лиш те мистецтво, яке з'єднує людей, виявляє любов до людства перш за все і над усе. Ці слова уточнили, підсилили характерне для дрібнобуржуазного інтелігента в епоху імперіалізму настановлення проповіді через мистецтво морального очищення від усього бруду капіталістичної дійсності. Так виникла ідея написання твору — синтезу філософських, моральних принципів, твору, який би показав шлях визволення з ненависного буржуазного ладу. Ідея зародилася, проте вона ще не мала конкретного втілення.

Та незабаром, — коли, після закінчення Ecole Normale, Р. Роллан два роки працював у Римі і там знайшов „душевну рівновагу і свідомість свого художнього таланту“, — ідея показу виходу з капіталістичного світу в світ гармонії знайшла конкретне втілення в образі Жана Крістофа.

„Дух і світотіні Риму визначили до певної міри задум і виконання Жана Крістофа. З пагорків Риму зручніше було розглядати драму нашого Заходу і при погляді звідси вся наша розрізненість зливається в одну гармонію, подібну до тієї, яку являє Рим у вечірні часи Янікула. Ми, люди різних рас і племен, мусіли трудитися над здійсненням цієї гармонії. Навіть боротьба окремих народів між собою не мусить нас відвертати від цієї мети“.

Зустріч з Мальвідою фон-Мейзенбург, вільнодумною жінкою, носієм ідей німецького ідеалізму, її оповідання про великих людей, підказали Р. Ролланові і зразки для майбутнього героя: Бетховен, Вагнер і інші митці, які здавалися молодому художникові героями в протиставленні до навколишнього світу буденщини, міщанства, були прообразами Жана Крістофа. Та маючи такий задум, Р. Роллан здійснив його не зразу. „Жан Крістоф“, як цілий твір, був написаний після „Трагедій віри“, „Драм революції“, героїчних життєписів, ставши дальшим кроком письменника, вищим етапом у його творчості. У цьому творі є схожі тематичні моменти з попередніми творами і ті ж ідеологічні настановлення: боротьба одинака — носія вільного й незалежного духу — з усім суспільством і перемога в галузі того ж духу, цементують увесь твір. Але „Жан Крістоф“ в той же час є синтез усього попереднього, поданий на новому матеріалі, ускладненому композиційно і розширеному в розмірі.

Як письменник-гуманіст, що не тільки „бытописує“, а й ставить насамперед перед кожним своїм твором певні моральні завдання, — яке завдання поставив Р. Роллан, створюючи „Жана Крістофа“? Весь твір та й попередня творчість і діяльність автора цілком відповідають на це запитання.

Р. Роллан, як представник дрібної буржуазії, з ненавистю ставився до імперіалістичної дійсності. Він відчував задушливу атмосферу монополістичного капіталу, бачив здрібнення ідей буржуазії, звуження перспектив, спостерігав загивання культури, переродження великої літератури по лінії розкладу колись здорового буржуазного реалізму. Слова з передмови до життя Бетховена показують, як зрозумів і сприйняв Роллан епоху імперіалізму:

„Повітря навколо нас стало задушливим. Стара Європа застигає у важкій отруйній атмосфері. Матеріалізм, позбавлений величі, давить на думку, зв'язує вчинки урядів і приватних осіб. Світ умирає від недостачі повітря в своєму полохливому низькому егоїзмі. Світ задихається. Розчинімо вікна! Впустімо свіже повітря! Хай нас овіє диханням героїв!“

Так, вірно схарактеризувавши епоху третьої Республіки, епоху наступу імперіалізму, що всією своєю суттю ніс загибель дрібній буржуазії, Роллан хоче піти проти течії, хоче протипоставити тодішній дійсності сильного, величного героя. Розглядаючи минуле своєрідно, з позицій ідеалізму, він вбачав у ньому творення найвищих цінностей тільки окремими індивідами, що перебували в конфлікті з буденним оточенням, яке не розуміло цього героя. Саме так Роллан тлумачив Бетховена, Мікель Анджело, Толстого; саме такі герої-одинаки були провідними в його „Трагедіях віри“ і „Драмах революції“. Герої ці фізично гинули в боротьбі, але перемагали в духовній сфері. Такий зразок героя-переможця, зразок визволення з лабет брудної дійсності, шляхом моральної перемоги, хотів дати Р. Роллан, створюючи титанічний образ Ж. Крістофа, борця, бунтівника і разом з тим образ гармонійної людини. Жагу до

величності, до героїзму проніс письменник і через свою попередню творчість і в цьому органічний зв'язок ранніх творів з „Жан Крістофом“.

Слабкість, соціальне безсилля дрібної буржуазії в епоху панування великих королів капіталу, почуття скривдженості, відсування від головного тракту буржуазної дійсності породжувало цю жагу героїзму, титанізму, щоб хоч таким чином — у мріях, у літературі — відчутти себе сильним, переможцем. Всі твори цього періоду, за розрахунком автора, мусили викликати в народі величні пристрасті, волю до боротьби, бажання змінити життя. „Щоб допомогти їм (сучасникам — Н. Р.), я збираю навколо їх героїчних друзів, великі душі, які страждали за свою величність“, — писав Роллан у передмові до життєпису Бетховена. Та його трагедії й драми не мали успіху, організований разом з Жоресом народний театр зазнав краху, героїчні життєписи обмежували авторове настановлення конкретним історичним матеріалом і автор приступив до виконання давнього свого задуму — показати героя, що виростає на сучасному ґрунті і черпає силу й волю до боротьби в моральній наснаженості свого внутрішнього світу.

Такі завдання поставив собі Р. Роллан, створивши велику епопею — „Жан Крістоф“ — і застосувавши увесь арсенал гуманістичної науки для розв'язання всіх суперечностей антагоністичної дійсності. Критика капіталізму, буржуазної моралі, філософії літератури і шляхи порятунку з цього світу загибелі всіх найкращих поривань — така тема цього десятитомного роману. Вся велич і сила, що виявляється в непримиренній критиці, осуді буржуазного суспільства — з одного боку, і вся обмеженість Ролланового гуманізму, що виявляється в проповіді компромісу, примирення — з другого, в усій своїй повноті виявляється в цьому творі.

II

Роман „Жан Крістоф“ — це історія життя геніального німецького музиканта від народження і до останніх його днів, намальована на широкому фоні сучасного авторові життя.

Батьківщиною Жана Крістофа-Крафта було маленьке місто на середньому Рейні. Тут пройшли роки його дитинства і юнацтва. Родина Крістофа — це родина музиканта з діда-прадіда і хлопчик уже з дитинства почав виявляти велику здібність у музиці, яка пізніше виросла в нього у геніальність. Перші три томи: „Зоря“, „Ранок“, „Юнацтво“ змальовують процес формування внутрішнього світу Крістофа, викристалізування його психологічного обличчя. Зовнішнє соціальне оточення подається досить скупо: чути тільки глухий гул, що, як прибой, то збільшується, то зменшується, в міру письменникової потреби. Це оточення подається такою мірою, якою воно з'ясовує чи стимулює розвиток дитини, юнака. Але ці побіжні характеристики, невеличкі екскурси вбік від внутрішнього життя Крістофа, зроблені вправною рукою майстра, дозволяють намалюва-

ти картину соціальних умов, життя тихого провінціального прирейнського міста 50-60 рр. XIX ст.

Серед буржуазного філософського життя того періоду, коли у німців „ідеальне стало сентиментальним“ (Гете), де-не-де збереглися люди, що племениють вогнем справжнього чистого ідеалізму, породженого геніями і призначеного для утворення великих людей-героїв. Ці люди, мов острівки серед моря буденщини, але живуть вони не дарма: вони сіють зерна, з яких має вирости великий повний колос. Такі люди — дід Жана Крістофа, ідеаліст, оптиміст наперекір усім труднощам свого життя і дядько Готфрід — пантеїст, носій якогось вищого розуміння природного світу. Р. Роллан з любов'ю вимальовує ці образи, навіть ідеалізуючи їх. Жан-Мішель — фізично здоровий, міцний, вічно діяльний, вічно молодий.

„він володів найдівнішою в світі якістю — свіжою цікавістю, невгамовною і щоранку відроджуваною“ (стор. 247, т. 1).

Його розуміння чесності, обов'язку ще не обросли міщанською заскорузлістю, а його доброта, щира участь у долі Крістофа, розуміння музики і любов до неї, роблять цей образ одним з привабливіших у перших частинах роману.

Малюючи з любов'ю цього першого Крістофового вчителя, першого, хто збудив у ньому таємні сили музикального генія, Р. Роллан не закриває очей і на негативні, темні сторони його характеру, впадаючи тут у тон вибагливої іронії. Дідову активну участь у присвяті перших творів юного композитора герцогові, у влаштуванні першого Крістофового концерту, участь Жана-Мішеля в усій цій комедії автор хоче з'ясувати його бажанням хоч в онукові побачити здійснення своїх мрій — дати велику людину, митця з своєї сім'ї, коли ці мрії не здійснив ні він сам, ні його син Мельхіор. Другим, пізнішим чинником формування Крістофового внутрішнього світу був дядько Готфрід — дрібний мандрівний крамар, до якого всі ставилися з іронією, навіть з презирством. Але ця непомітна, смішна на перший погляд людина, таїла в душі своїй багатство тонкого розуміння природи, людей. Цей філософ, стихійний пантеїст навчив Крістофа тонко відчувати гармонію навколишнього світу, навчив відчувати себе часткою великого космосу і в хвилини розпачу, на лоні вічно незмінної, гармонійної природи знаходити втішу й спокій. Тихо й спокійно пройшов крізь своє життя мандрівний пантеїст, запалюючи поодинокі вогники священного горіння, філософського вдоволення уявною гармонією життя.

Ці дві постаті мали велике значення для внутрішнього формування Крістофа і автор докладно вимальовує їх у перших томах свого роману.

Виростає Крістоф, коло сім'ї розривається і він знайомиться з соціальним оточенням. Дійсність з перших же кроків починає стьобати чутливу дитину. Боляче констатував він факт соціальної

нерівності. Почуття гніву, протесту проти несправедливості зародилося вже тоді, коли діти багатіїв поглузували з нього. Це переживання було його першою життєвою кризою. Почуття це підсилюється ставленням до нього герцога і всього двірського товариства, де Крістоф був придворним піаністом. Він відчував, що пихаті пани розглядали його з образливою цікавістю¹ відчував їх байдужість до його гри. Почуття приниженості викликало образу, гнів на всіх цих панів. А пізніше, переживаючи своє перше дитяче кохання до Мінни, він знов відчув на собі удар соціальної, кастової нерівності. Пані Керіх іронізувала з нього, робила іграшку, забавку, нудьгуючи в провінціальному місті після бурхливого життя столиці. Жорстоко поплатився Крістоф за своє довір'я до людей вищого рангу, але й приглядаючись до життя простих людей — бюргерів, Крістоф нічого привабливого для себе не побачив. Родина Ейлерів — типова родина бюргерів, з їх дрібними інтересами, була противна Крістофу порожнечою свого внутрішнього життя, лицемірністю і заспокоєнням на давно прищеплених принципах моралі, поведінки.

Так усі зовнішні фактори формування Крістофа приводять до накопичення в нього негатиї, протесту проти соціальних, моральних принципів околишнього життя і до замкненості в самому собі. Навіть дитяча, зворушлива дружба з Отто та кохання до Мінни, Сабіни, Ади дозволяли йому тільки на деякий час з радістю сприймати зовнішній світ, але й ці захоплення своїми сумними чи трагічними закінченнями ще більше відгороджували Крістофа від зовнішнього оточення, примушували заглиблюватися, заховуватися в самого себе. Показавши зовнішнє соціальне оточення, як матеріал, що викликав у Крістофа обурення, протест, Р. Роллан всю увагу зосередив на внутрішньому житті свого героя. Він стежить за найтоншими переживаннями Крістофа, за найдрібнішими реагуваннями його на поштовхи зовні і з усією можливою повнотою змальовує все багатство думок, мрій юнака, давши зразок справжнього психологічного реалізму.

За Ролланом емоції, стихія людського темпераменту визначають усе життя людини. Він це не раз підкреслював у багатьох окремих епізодах, щоб звести потім у систему і сказати:

„Темперамент визначає людину значно більше, ніж ідеї“ (т. I, стор. 244).

Крістоф мав темперамент сильний (не даром його прізвище Крафт), пристрасний, був позначений великим музикальним генієм і це визначило весь його життєвий шлях.

Геніальний, сильний, нестримний, незалежний, але разом з тим добродушний, довірливий, чесний, з великим запасом любові, вільнодумний, що не покладається ні на яку суспільну мораль, а тільки на своє сумління, істина для якого найвище мірило всіх речей —

¹ т. I, стор. 133.

таким сформувався Ж. Крістоф, цей виплеканий уявою письменника „останній з могікан“, великий ідеаліст, що йде в життя з великою вірою в те, що йому призначено створити щось велике і полегшити тим самим життя людей. Образ Бетховена, якого особливо любив Роллан, відбився в основних характерних рисах Жана Крістофа, але крім того в життя його введені епізоди з біографій Моцарта, Глюка, Баха, Гуго Вольфа.

І ось цей „новий Бетховен, герой бетховенського типу, але автономний і кинутий в інший світ, світ, в якому ми живемо“¹, якого оточує „сьогоднішній день“, ставши в цілковиту суперечність з оточенням, пізніше цілком пориває з ним. Цьому розриву і присвячена четверта частина епопеї — „Бунт“.

„Бунт“ — одна з яскравіших, сильніших книжок Роллана, зразок справжнього критичного реалізму. Вона насичена критикою капіталістичного суспільства. Виявляється ця критика спочатку як протест, похід проти сучасної музики, розповсюджуючись далі і на всі сторони буржуазного життя.

Крістоф-музикант весь заглиблюється в світ звуків. Але чим більше він знайомиться з сучасною музикою, тим більше вона його не задовольняє. Він, що вище за все ставив істину, відчував брехню в буржуазному мистецтві, фальш. І тут автор дає широку картину виродження німецького ідеалізму, під прапором якого розвивалася колишня німецька культура і яка тепер зійшла на рейки епігонства, ставши підсолодженою, сентиментальною, безперспективною. Устами Крістофа Роллан зло насміхається з сучасної музики оцих безколичних *Lieder, Liedchen і Liedlein*, які були

„потопом буденної ніжності, буденних почуттів, буденного суму, буденної поезії“ (т. II, ст. 23).

Крістоф ненавидить сучасний ідеалізм, який бреше, прикрашає все, фальшує. Цієї фальші не помічали самовдоволені бюргери, занурені в свої дрібні інтереси. Навпаки, вони з недовір'ям, презирством і навіть ворожнечою зустріли протест Крістофа, його намагання сколихнути море буденщини, і саме через його вирішення перш за все і над усе стати щирим.

„Він визначав своїм законом повну щирість — незмінну, непримиренну, виявлену скрізь і в усьому, не зважаючи на авторитет чужих творів чи осіб“ (т. II, ст. 27).

Трудно бути правдивим у сучасному суспільстві, — говорить Роллан, з його важкою спадщиною затверділих звичок. Але Крістоф обрав саме цей шлях і з нього не сховався. У наслідок цього один по одному рвуться всі зв'язки його з оточенням і він стає самотнім. Ставлячи свого героя в антагоністичні стосунки з навколишнім буржуазним світом, автор намагається підкреслити й своє негативне ставлення до цього буржуазного світу.

1 т. I, стор. 376

Перед нами спливає феодальний пережиток Німеччини—герцогський двір з самодуром герцогом, змальовується вищий світ на фоні філістерського ригористичного бюргерства. Грунтовну критику дає автор вищому світу—другому поколінню буржуазії, намалювавши широку картину життя й інтересів провінційних снобів, цих синків заможних батьків, які ніби намагалися зруйнувати все, що здобули їх батьки. Роллан зло висміяв цих паразитів, які займалися літературою, мистецтвом заради спорту й флірту, які приймали вигляд „борців із злом“, які удавали з себе анархістів. Автор уміло, в кількох рядках, розкриває суть цієї пози протесту, говорячи, що бути анархістом, відкидати суспільство молодим снобам було корисно, бо вони, таким чином, визволялися від усіх обов'язків щодо цього суспільства. А цього їм і треба було. Даючи побіжні, але досить яскраві образи цієї молоді з її інтересами, літературою, Роллан жорстоко і разом з тим тонко іронізує з модерністської німецької літератури, в якій перепліталися Ібсен, Гомер, Оскар Уайльд, у драмах якої Іфігенія, наприклад, була нервовою істеричкою і педанткою, читала героям нотації, люто декламувала, з'ясовувала публіці свій офарблений ніцшеанством песимізм і, бажаючи на чому б то не стало вмерти, вбивала себе з сміхом. Ця „золота молодь“ знічев'я, заради забавки, заради пози своєї, притягаючи всіх протестантів у своє коло, залучила до себе й Крістофа. Особливо Мангейм, цей „толстовець, нірваніст, евангеліст, буддист“, захопився музикантом, щоб зробити його своїм коньком.

Та придивившись ближче до цього кола людей, що грали постійно якусь комедію, Крістоф відчув їхню порожнечу, лицемірство, продажність і після того, як ці сноби жорстоко поглузували з нього, переробляючи його статті, він пориває з ними. Порвавши з бюргерством, вищими колами провінціального міста, Крістоф іде в коло представників соціалістичної преси, щоб там знайти собі притулок. Та Крістоф не політик, підкреслює автор, він пориває й з цим колом і зовсім залишається самотній. Як музиканта його не визнають, творів не приймають, а коли й приймають, то тільки з тим, щоб висміяти.

Крістоф шукає втіхи у творчості, відчувши найбільшу радість, „божественну радість творчості“. Цю творчість Роллан змальовує як стихію, що завжди таїться і раптом вибухає, як гроза. Порівняння природи з музикою і музики з природою—характерне для пантеїста Роллана, бо всі ці явища, мовляв, є вияв одних і тих же стихій.

„Хмари виповзли з усіх кутків неба, їх густі, чорносинього кольору маси, розривані шаленими виблисками, швидко рухаються вперед у запаморочливому і важкому бігу, оточивши горизонт душі, вони несподівано розправляють свої крила на душному небі і гасять світло. Година безумства. Нестямні стихії, що вирвалися з клітки, де їх тримають замкненими законами, які затверджують рівновагу душі і існування речей,—запановують безформені й гігантські в ночі свідомості. Почував себе, як в агонії. Не прагнеш більше жити. Чекав тільки кінця, що несе свободу, смерть. І раптом—блискавка! Крістоф ридав від радості“ (т. II, ст. 11).

Знайшовши радість у своїй творчості, Крістоф підносить своє страждання, втішаючи себе, що страждання теж життя. У минулому він знаходить зразки героїчних біографій музикантів, не прийнятих суспільством і які, проте, продовжували творити. Він вирішує йти їх шляхом. У цій книзі Крістоф уже герой. Він уже підніс прапор критики, боротьби, протесту. Це протест високого творчого індивіда із здригнутою повсякденністю. Крістоф виростає в якогось гіганта, сильного духом, волею

Скритикувавши капіталістичну Німеччину, Роллан веде свого героя і в Францію, щоб через нього виявити своє ставлення і до батьківщини.

„Ярмарок на площі“—це памфлет, перейнятий гнівом на імперіалістичну Францію кінця XIX і початку XX ст. Роллан у цій книзі продовжує настановлення „Бунту“, гострої критики, іронії, що досягає сарказму; ця критика набирає вже тут систематичних форм, вона стає значно глибшою, ширшою, ніж у попередній частині. Автор тут менше навіть спиняється на внутрішньому світі героя, віддавши всю увагу суворому оглядові культурного і політичного життя Франції. Воно й зрозуміло. Роллан показав уже сформованого Крістофа, він показав увесь внутрішній світ цього героя-бунтаря в попередній книзі і тепер, у „Ярмарку на площі“ він ним користується, як мандрівником, який знайомиться з усім життям Франції і критикує його. Як гуманіст, Роллан спиняється, звичайно, на мистецтві і тут дає неперевершені на той час зразки критики буржуазного суспільства. Всюди, куди не потрапляв Крістоф, він відчуває сморід смерті, загнивання.

„Чим більше він знайомився з французьким мистецтвом, тим ясніше він відчував запах, що вразив його з перших же кроків, спочатку закладливий, потім липкий, задушливий: запах смерті“ (т. III, ст. 76).

Які інтереси характерні для представників французької буржуазної культури? Гроші, прибутки, „мистецтво для грошей“—це характерно і для літератури і для критиків. Недаром книга має назву „Ярмарок на площі“. Базар, „релігія числа“, обмін всього—думок, переконань, мистецтва,—на гроші. Але продажність—це тільки одна з характерних рис сучасної авторові культури. Виродження, безплідність, формалізм, позбавлення всякого внутрішнього світу, рух до смерті—ось що ще на кожному кроці підкреслює автор.

„У цих людей все зводилось до безплідної насолоди. Безплідної. Безплідність. Блискуча дотепність, прекрасне мистецтво—красива правда, форма, традиція краси, що залишалась непорушною, не зважаючи на всі іноземні нашарування: театр, який був справжнім театром, стиль, який був оригінальним стилем, драматургія, які знали своє ремесло, письменники, що вміли писати,—одне слово, досить красивий кістяк колись могутніх мистецтва і думок. Але тільки кістяк. Дзвінкі слова, красиво звучущі фрази, металічне побрязкування ідей, що перетиналися в порожнечі, розумова гра, похитливий мозок і розсудливі почуття. Все це служило тільки для егоїстичної насолоди. Все рухалося до смерті“ (т. III, ст. 77).

Від літератури до музики і музикальних критиків, далі до театрального мистецтва всіх напрямів і гатунків проходить Крістоф, як Дант, спускаючись по колах пекла і скрізь він бачить продажність, поверховість, гонимі за модою, беззмістовність. „Словесний ярмарок“, в якому тонули всі щирі почуття, серед якого не могли пробитися справжні Митці, доктори Вагнери, які творили гомункулюсів на дні своїх реторт, відірвавшись від реального життя. Навіть не башта з слонової кості чистого митця Флобера, а прикриття мистецтвом для мистецтва витонченої розбещеності. Ось що побачив Жан Крістоф і проти чого він виступив.

Ту ж саму деморалізацію, продажність, фактичне панування капіталу підкреслює Роллан, розкриваючи машину буржуазної демократії. Депутат Руссен, справжній представник буржуазного суспільства, грав у політику, бо політика у Франції була теж прибутковою галуззю. Насичений ненавистю до буржуазії, Роллан сильно, дотепно, влучно і правдиво, методом реалістичних зарисовок, характеристик, розкриває суть цієї республіки без республіканців, з придворними звичаями; розкриває методи боротьби з робітничим рухом, викриває роль „соціалістичної“ преси, цього раба влади, бачить і плямує робітничих лідерів—буржуазних переродженців.

Не обійшов Роллан у своєму памфлеті побуту, і „вищого суспільства“. Критиці великосвітського салону Коleti, доньки одного з капіталістів, якій Крістоф давав лекції музики, Роллан приділяє небагато місця. Але будучи майстром коротких характеристик персонажів, письменник створює прекрасні портрети, і навіть не подаючи їх у дії, зумів залишити образи в уяві читача. Всі відвідувачі Коletiного салону.

„Гримували, головним чином, свій розум, копіюючи два-три зразки, які самі не були оригіналами. Або виступали уособленням якоїсь ідеї: Силі, Радості, Жалості, Солідарності, Соціалізму, Віри, Свободи, старанно граючи свою роль. Вони володіли талантом перетворювати заповідні думки в літературну тему і зводили найгероїчніші поривання людської душі до ролі модних краваток“ (т. III, ст. 100).

У цьому салоні літератор Леві Кер був

„у противагу Крістофу уособленням духу іронії і розкладу, який м'яко-ввічливо, глухо підкопувався під усе велике, що було в умиряючому старому суспільстві, під сім'ю, одруження, релігію, батьківщину; в мистецтві—під усе мужнє, чисте, здорове, народне; під усяку віру в ідеї, в почуття, у великих людей, людину“ (т. III, ст. 103).

Роллан робить його уособленням загниваючої культури і найбільший гнів Крістофа спрямовує на цього патриція III республіки.

Уїдлива іронія, сарказм, при правдивому змалюванні всіх сторін капіталістичної Франції, характерні для всієї книги. У ній Роллан досяг апогею критики імперіалістичного суспільства і показав своє неприйняття цього суспільства, розрив з ним.

Та показавши всі прояви загнивання капіталістичного суспільства, чи міг на цьому спинитися гуманіст Роллан? Ні, не тільки

показати соціальний і моральний розклад зобов'язався Роллан, він зобов'язався цим твором, як він сам говорить,

„розбудити задрімалий під попелом духовний вогонь. А для цього, передусім, треба було вимести весь попіл і сміття, що набиравись, протипоставити „Ярмаркам на площі“, що наповнювали повітря і світ, маленький легіон відважних душ, готових на всі жертви і чистих від будь-яких компромісів. Мені хотілося зібрати їх на заклик якогось героя, який став би їх ватажком. І для того, щоб цей герой існував, мені треба було його створити“ (т. I, ст. 375. Післямова).

Герой був створений, попіл і сміття були виметені, Роллан почав збирати „легіон відважних“.

III

Ще в Німеччині, як передвісник майбутнього легіону, промайнув носій духовного вогню, незламний ідеаліст, учитель музики—Шульц, що в хвилину найбільшого розпаду Крістофа підтримав його справжнім розумінням музики, чистою непідкупною любов'ю до покинутого всіма юного творця. І тепер, після „Бунту“, „Ярмарку“, Роллан у дальших частинах намічає вихід із капіталістичних суперечностей, систематизуючи через образ героя-рятівника та його друзів свою позитивну програму. Але наскільки сильна була критика гуманіста, що ненавидів капіталістичне суспільство, настільки слабкі, безсилі були гуманістичні ідеї, ідеї визволення в межах того ж таки імперіалізму.

Крістоф, підкреслює автор, як велика душа, що пломеніє любов'ю, ніколи справді не був самотнім, десь таїлися співзвучні йому душі, що бовваніли серед капіталістичного моря ненависті, і прийде час, коли вони дадуть про себе звістку. Поступово навколо Крістофа збираються представники „справжньої Франції“, бо ті люди, яких зустрічав Крістоф на капіталістичному ярмарку, не були представниками „справжньої Франції“. Хоч Сільвен Кон і говорив самовпевнено—„Франція—це ми“, проте автор хоче сказати, що є інші люди, які зберігають кращі традиції минулого, які проносять через капіталістичне пекло все цінне з скарбниці культури, які трудяться, хай ніби й непомітно, але трудяться в ім'я майбутнього людства, а не смерті. І ці люди утворять „легіон відважних“.

Олів'є—найбільший друг Крістофа—ніжний, хоробливий інтелігент, поет і вчений, повний героїчного ідеалізму. Щоб змалювати формування цієї співзвучної Крістофові душі, Роллан присвячує цілу книгу показу дитинства Олів'є (VI ч. Антуанета). Автор змальовує дитячі роки Антуанети і Олів'є в тихому провінціальному місті, що так нагадує рідне місто Роллана—Кламесі, крах цієї буржуазної родини, далі Париж і поневіряння в ньому Антуанети і Олів'є.

Не всі мусять бути обранцями легіону високих душ; тільки поодинокі люди, позначені священним вогнем, займуть там місце.

Тому й приділяє автор найбільшу увагу, після Крістофа, формуванню внутрішнього світу Олів'є, далі Грації, як поодиноким носіям високих ідеалів гуманізму. Метод глибокої розробки позитивних образів, що відрізняються від маси, в цьому романі виявляють Ролланів індивідуалізм, одну з основних ознак дрібнобуржуазного гуманізму.

У своїй позитивній програмі Роллан кличе до єднання, але не до класового єднання пригноблених у боротьбі з капіталізмом. Як же письменник, що кличе до знищення „Ярмарку на площі“, ставиться до класової боротьби пролетаріату? Він її відкидає, не приймає.

В IX частині — „Неспалима купина“ — Роллан виявляє своє ставлення до робітничого руху, звівши Крістофа і Олів'є з пролетаріатом. Щоправда, автор не знав життя революційного пролетаріату, як це видно з показаних ним образів робітників. Хоч він і намагається з своїх ремісників — дядька Феета, Горена, Жюсьє зробити носіїв ідей пролетаріату, проте типових його рис вони не мають. Особливо це можна сказати про поета-робітника Емануїла. Він зазнав багато горя за своє трудове життя, але творчість його аж ніяк не відбиває життя робітників, їх боротьби, їх прагнень. Емануїл — індивідуаліст і в усьому наслідує свого духовного батька — Олів'є. Проте автор вірно підмітив опортунізм, буржуазне переродження робітничих лідерів кінця XIX і початку XX ст., як вірно схопив і змалював продажність демократичних ватажків свого часу. Хоч Роллан і критикує ці явища, проте він в принципі не погоджується з єдино-можливим виходом із капіталістичних суперечностей — революційною боротьбою пролетаріату. Ні, він просто і недвозначно відкидає такі методи боротьби. Уже раніше Роллан підкреслював, що Крістоф не політик, і його з Олів'є потягли до робітничого руху не політичні міркування, а жалість до знедолених, бажання придивитися до їх життя ближче, познайомитися з боротьбою проти несправедливості.

Та зблизивши Крістофа й Олів'є з робітничим рухом, Роллан з іронією говорить про відносність істин, ідей, доктрин, покладених в основу пролетарського руху.

Що найбільше лякало письменника, так це теорія насильства. Ніякої якісної різниці не бачив Роллан між насильством з боку буржуазії і тим насильством, що треба було зробити пролетаріатові. Теорія непротилежності злу насильством, проповідь Толстого глибоко запала в душу гуманіста і знайшла в його вченні своє органічне місце. Роллан і Крістофа робить толстовцем. Друзі — Крістоф і Олів'є — жахаються насильства, що, на їх думку, характерно і для буржуазії і для пролетаріату. Імперіалізм, на їх думку, лежить в основі робітничого руху, як і в основі капіталізму, і вони тікають від „обох імперіалізмів“.

Роллан взагалі сприймав революційну боротьбу, як бунт людських стихійних сил, який роздмухує героїчні пристрасті. Про

таке розуміння революції сам автор говорив уже пізніше, 1924 р., в передмові до драми „Гра любові і смерті“:

„Смерч 1793 р. ще кружляє по світу. Наші нові боги і мінотаври зазнали в Московії більш хвилюючі перевтілення. Ось ці вічні „відродженці“, ці стихії людські, що в'являються постійно знову під тисяча й одним протеевим покривалом — вони й служать для мене в історії принадою“ (т. XII, ст. 140).

Роллан, як і його герої — Крістоф і Олів'є, — намагається стати „над схваткою“ двох сил. Їх часом захоплює рух робітників, але тільки як своєрідна сила „стихий“. І справді, під час однієї сутички робітників з поліцією, Крістоф, захопившись, опинився на барикаді, вбивши поліцая, а Олів'є, який кинувся рятувати Емануїла, був забитий.

Так гуманіст Роллан не міг ще тоді приєднатися до робітничого руху. Свою проповідь любові, миру він не міг об'єднати з організованою боротьбою мас. Він у маси не вірив, покладаючи надію визволення на одинаків, на обранців духу.

Які ж шляхи пропонував індивідуаліст Роллан, коли одвертався від організованої боротьби мас?

Єднання через класи і навіть через нації „лицарів священного вогню“, братів по духу.

„Даремно намагаються обранці злитися в натовпом. Їх завжди тягне до обранців, до обранців усіх класів, усіх партій, до тих, хто несе вогонь. Їх священний обов'язок у тому, щоб стежити, якби вогонь цей не загас“ (т. V, ст. 49), —

говорить Роллан, прийшовши через бунтарство до проповіді миру і єднання всіх класів через своїх обранців. Роллан тому й бере своїх позитивних героїв з різних прошарків суспільства і знаходить для них спільну мову. Крістоф, Олів'є, Антуанета, Емануїл розуміють один одного. Але не тільки рамки класів перемагає союз кращих душ. Національні межі для них не існують. Автор навмисне зробив своїм героєм німця, бажаючи показати цим, що належність до тієї чи іншої нації для нього нічого не важить. Як Крістоф уособлює все краще німецької нації, так Олів'є — французької і Грація — італійської. Через їх взаємне проникнення душ Роллан хоче показати союз кращих європейських культур, що переступає межі нації. Це інтернаціоналізм, але інтернаціоналізм дрібнобуржуазно-гуманістичний, що проповідує всупереч шовіністично-настроєній буржуазії перед боротьбою за новий переділ світу, „інтернаціонал духу“.

Починаючи з 6-7 частин і до кінця роману, Роллан реалізує на конкретному художньому матеріалі настановлення своєї позитивної програми. Крім дружби Крістофа, Олів'є, Емануїла, а пізніше і Грації, — цих яскраво виявлених індивідуальностей, яких об'єднує віра в моральну перемогу духу в майбутньому і проповідь чистоти, спокою, миру в сучасному, — автор змальовує ще й дру-

горядні постаті, які під впливом Крістофа, його мистецтва пробу-
дились, пізнали один одного і з'єдналися в дружбі.

VII частина роману — „В домі“ — присвячена змалюванню того,
як Крістоф, де б він не проходив, „несвідомо залишав слід свого
внутрішнього вогню“. Мешканці шестиповерхового будинка живуть
уже по 20 років кожний у своєму приміщенні і не знають, не ці-
кавляться, хто живе коло них. Всі вони, починаючи від робітника,
що покриває дах, і кінчаючи мешканцем першого поверху, непогані
люди, але вони якись самотні, і тільки геній Крістофа їх об'єднав,
викликавши до життя всі кращі сторони їх ества. Він

„душевною чутливістю і надлишком життєвих сил об'єднував їх, без їх
відома, своєю широкою симпатією“ (т. VII, стор. 55).

Так, через мініатюру світу — будинок з його мешканцями, —
Роллан хотів показати благодіючий вплив Крістофа на оточення,
моральну його перемогу над людською відокремленістю, ворож-
нечю.

Через любов, яка примиряє Крістофа з ворогами, через при-
миріння з богом, якого відчуває тепер пантеїст Крістоф скрізь,
через відчуття гармонії, внутрішнього спокою, — Крістоф підходить
до всепрощення, до примиріння. Відчуття гармонії, душевного
заспокоєння, спокійну розсудливість принесла йому Грація, так
само, як колись приніс їй Олів'є, відкриваючи йому „справжню
Францію“, що загубилась серед „ярмарку“, збагатив його внутрі-
шній світ своїм тонким розумом і знанням людей. Піднесений друж-
бі Крістофа і Грації, цьому „містичному одруженню“, Роллан
пріділяє багато уваги, впадаючи в той же сентиментально-підне-
сений тон, повний пафосу, риторики, перебільшення, який так ха-
рактерний для нього, особливо в змалюванні дружби.

Пориваючи з бунтарством своїх молодих років, років Бетховена,
старий Крістоф-Толстой, пройшовши коло ненависті, приходять до
примиріння, всепрощення. Гармонією, високим розумінням при-
роди речей називає Роллан останній етап життя Крістофа. Це
була капітуляція, неспроможність дрібного буржуа, скажемо ми,
в умовах капіталізму здійснити свої гуманістичні ідеї.

Остання частина роману — „Прийдешній день“ — широко роз-
гортає показ старого Крістофа-примирінця. Крістоф, після довгої
розлуки з Парижем, знов приїжджає туди. У Парижі той же „яр-
марок“, тільки офарблення його змінилось. У змалюванні нового
Парижу Роллан знову показав своє прекрасне розуміння агресив-
них настроїв буржуазії, що пізніше вилилися в фашизм. З власти-
вим йому вмінням він у коротких, влучних, дотепних характе-
ристиках розкриває моду на „надлюдей“, захоплення спортом, авіа-
цією, культ фізичної сили, все те „відродження раси“ з її експансією,
бажанням завоювань, з усіма тими ознаками, які віщували май-
бутню війну — „пожар, що тлів у лісі Європи“, як каже Роллан. Ав-
тор прекрасно відчув за два-три роки, що війна спалахне неминуче.

„Війна могла вибухнути щохвилини. Її гасили, але вона запалювалася
знову. Наймізерніший привід був для неї поживою. Світ почуває себе
у владі випадку, здатного викликати загальну схватку“ (т. V, стор. 300), —

такі пророчі слова кидає Роллан, спостерігаючи „фізичне
і моральне відродження“ західних рас, національні гордоші, що
захопили й Італію, в її пізньому, але експансивному імперіалісти-
чному розвитку, спостерігаючи наростання шовінізму, мілітаризму,
того ненависного мілітаризму, що став свого часу причиною роз-
луки з батьківщиною („Бунт“).

Але не той уже Крістоф. Тепер ми не чуємо від нього грізних
філіпик на адресу свих представників „Ярмарку“. Він їх приймає,
простягаючи навіть руку примиріння Леві Керу, найбільшому
своєму колишньому ворогові, цьому уособленню буржуазної заг-
ниваючої культури. В листі до Грації герой пише:

„Я змінився. Я не смію бути строгим. Коли в мене з'являється бажання
висловити комусь з них сувору догану, я кажу собі: „Ти не маєш права.
Ти був гірше цих людей, ти, який вважав себе сильним“. Я навчився також
розуміти, що в житті нема нічого безкорисного і що кожна людина, навіть
найпрезирливіша, має свою роль у загальному плані трагедії“ (т. X, стор.
214).

Так, з позицій свого розуміння світу, як гармонії, де всі речі
мають своє місце і виконують свою певну функцію, Роллан прий-
має в образі Жоржа — сина Олів'є — шалену гру агресивної бур-
жуазії напередодні війни і благословляє її, як „прийдешній день“,
зорю якого, вмираючи, він бачить.

Одинак-бунтар Крістоф дійшов свого логічного кінця, пройшовши
коло страждань. І тепер, проповідуючи всепрощення, загально-
людську любов, гармонію і ясність духу, Крістоф прийшов до
тієї точки, з якої вийшов.

Як і попередні твори — „Трагедія віри“, „Драми революції“ —
роман завершується крахом, що здається всеж моральною пере-
могою його позитивного героя.

IV

У своєму романі „Жан Крістоф“ Роллан подав широку кар-
тину життя соціально-політичного, літературного, філософського
Західної Європи передвоєнного часу. Він створив багато незабутніх
образів, над якими велетнем підноситься образ Жана Крістофа,
історія життя якого становить увесь твір, є його сюжет. Ми знаємо
найменші порухи Крістофовой душі, переживаємо всі його страж-
дання, радість, бо автор подав їх нам з великим умінням, знанням,
з глибоким емоціональним піднесенням. Ліричність — найхарактер-
ніша риса Ролланового письма. Нею пройнятий „Жан Крістоф“,
що став правдивою ліро-епічною поемою.

Показуючи процес формування внутрішнього світу Крістофа,
викристалізувавши його психологічного обличчя, Р. Роллан не

1815-2

Івано-Франківського
педагогічного інституту

№ 282607

НАУКОВА БІБЛОТЕКА

Української Асоціації

Марко-Ленінських

Науково-Дослід. Інститутів

психологізує, на зразок виродженої літератури типу творів Пруста, Джойса, а подає майстерний зразок психологічного реалізму. Всі ці переживання Крістофа—дитини, юнака, дозрілої людини—автор не відриває від соціальної дійсності, а з'ясовує саме нею формування героя. Кожне явище ліцемерної бюргерської дійсності Крістоф сприймає хоробливо, переживає душевні катаклізми, злами і уже через них переходить у вищу, повнішу і розумнішу дійсність.

Увесь показ формування юного Крістофа Роллан побудував на довгому ланцюгові тематично замкнених кіл, які становлять собою сюжетну лінію твору. Наростання таких тематичних кіл, які Цвейг називає ліричними розділами, і становить розвиток роману, даючи основний образ Жана Крістофа.

Відображення внутрішнього світу героя насичує роман емоційністю, ліричністю. Але через те, що передається тут внутрішнє життя гіганта, героя—стиль часто зафарблюється в тони романтичної піднесеності, пафосу. Патетичність, піднесеність, поряд з ліричною розповіддю—основна маніра ролланового письма, особливо там, де мова йде про внутрішній стан героя. Коли ж автор переходить до показу буржуазного життя, його літератури, моралі, філософії, якому протистоїть бунтар Крістоф, слово його набирає гострої іронії, сарказму,—всіх ознак критичного реалізму.

Весь роман будовою своєю нагадує симфонію з стрункою схемою розвитку. Починається життя героя під супровід шуму любимого Рейна, далі герой набирається сил, живе повним життям великої творчої одиниці—і композиція твору широко розгортається. В річку Крістофового життя вливаються струмки й струмочки—життя інших героїв, які ніби ніяк не стосуються Крістофа, наприклад, Антуанета—VI частина епопеї. Цією книгою Роллан ніби відірвався від сюжетної лінії, яку веде основний герой—Крістоф, але в загальному плані композиції, підказаному ідеологічними філософськими настановами автора, вона має своє місце і цілком виправдана. Далі коло вужчає, пристрасті героя заспокоюються і під уявний шум свого рідного Рейну герой помирає: симфонія завершується піднесеним акордом. Смерть Крістофа замикає композиційне коло роману патетичним, повним пафосу гімном гармонії, гімном смерті; з неї бо виростає нове життя, спалахує загравою „нсвий день“.

Велика епопея—„Жан Крістоф“,—залишаючись неперевершеним зразком критики буржуазного ладу в дореволюційній західноєвропейській літературі, є разом з тим показником і того, як шукав дрібнобуржуазний гуманіст виходу з сутічок, куди загнала його капіталістична дійсність. Проте, виходу знайти в межах того ж капіталістичного суспільства він не міг і тікав в уявне царство внутрішньої перемоги й гармонії.

Та на цьому Р. Роллан не спинився. Майбутнє стелилося йому дорогою великої ще боротьби, як з капіталістичним оточенням, так і з самим собою, щоб знайти справжні шляхи для здійснення всіх своїх виборюваних мрій. Крістоф помер, щоб пізніше, через 20 років, відродитися в Анетті і Маркові Рів'єр, які побачать справжню зорю прийдешнього дня—Радянський Союз, які знайдуть, справжні, єдино правдиві шляхи у великій історичній боротьбі соціалістичного пролетаріату проти загниваючого капіталізму, проти фашизму.

Образи народного повстання

Є Адельгейм

В українській радянській літературі історична драма ще не знайшла свого місця. Безперечно „Загибель ескадри“ можна в якійсь мірі назвати історичною драмою. Але події громадянської війни не стали для нас далекою історією. Ось чому Корнійчукова драма не сприймалася глядачем, як історична драма. Громадянська війна постає в нашій уяві швидше не як історія, а як близька й недавня сучасність.

В такому значенні, як „Людолови“ З. Тулуб — історичний роман, „Марина“ М. Рильського — історична поема, тільки один твір в українській радянській літературі може бути названий історичною драмою — це „Свіччине весілля“ Ів. Кочерги. За своїми тематичними й художніми властивостями „Свіччине весілля“ значною мірою відрізняється від двох його драм, розроблених на більш-менш сучасному матеріалі, — від „Майстрів часу“ й „Підеш не вернешся“.

Ів. Кочерга звертається до дуже далеких історичних подій. Дія драми віднесена до 1506 року. Місце дії — Київ. Тільки деякі знайомі назви вулиць і районів нагадують нам про це. Ми знаємо сучасне квітучої столиці Радянської України й дуже погано знаємо її історію. Уже це викликає винятковий інтерес до „Свіччиного весілля“, тим більше, що Ів. Кочерга ніде не стає на легкий шлях „художнього“ ілюстрування минулого, а намагається відтворити це минуле в його живих образах і трагічних колізіях. В цьому секрет яскравого колориту історичної драми Ів. Кочерги й, частково причина того, що хронологічна далекість подій не робить їх нецікавими для радянського читача.

Але ця причина не основна. Сила драми полягає в тому, що письменник всю свою увагу зосереджує на бунтарських, мятежних силах трудящого народу і ставить їх у центрі свого історичного твору.

Вдало обраний історичний конфлікт допомагає письменникові широко показати незадоволення й повстання народних низів давнього Києва проти своїх феодальних гнобителів. Ів. Кочергу, як художника, схвилювала прочитана в литовських грамотах XV і XVI ст. ухвала про заборону засвічувати світло в будинках Київських городян і ремісників. 12 років литовські воєводи тримали в темряві ремісничі „кінці“ міста Києва. Історія повстання цехових проти цієї заборони умовна. Але цю умовність можна виправдати, скільки вона, за справедливими словами Ів. Кочерги, „дає дорогоцінну змогу змалювати стародавнє цехове ремісничє життя, показати це життя не статично, а в процесі боротьби з феодалами за міські привілеї і права“. Далеко не всі сторони цього руху показані в драмі, але в заставі повстання основні образи її стають рельєфними й динамічними.

Історія боротьби за світло набуває подвійного значення. Ремісники намагаються повернути своє право світити світло. Зброяр Свічка викрадає відповідну грамоту з литовського замка. Заборона, проте, лишається в силі. Починається повстання. Уже палають не тільки свічки, але й будівлі князівського замка. Це один, так би мовити, безпосередній, прямий план.

А другий план — умовний, подекуди — символічний. Мимоволі згадується історія Прометея, який украв огонь у богів і був приречений за це на страшні муки. Цей міф, багато разів повторений у світовій літературі, має глибокі народні коріння. З ним у якійсь мірі перекликається драма Ів. Кочерги. Боротьба за світло — невеличкий епізод, але він якнайкраще втілює собою віковичне прагнення пригноблених народних мас повернути своє право на вкрадене щастя й радість. Тільки в країні Рад народні маси, під проводом комуністичної партії, повернули собі це право, здійснили тисячолітні мрії. Саме цим драма Ів. Кочерги з далекого минулого, з зовсім інших історичних умов, доходить до вільного й щасливого радянського громадянина, хвилює його серце й збуджує його думки.

В драмі діє дві основних пружини. Це боротьба за світло й боротьба Свічки за свою наречену з свавільними феодалами. Ці два мотиви — громадський і особистий — перехрещуються і навіть переплітаються в міру того, як Свічка виростає на ватажка повсталого ремісницької маси. Дія досягає високого напруження. Це дає можливість широко розгорнути основні характери й перевірити їх властивості не в статистиці, а в акції.

В „Свіччиному весіллі“ цехова ремісницька маса становить не пасивний, а активний фон. Основних героїв ніяк не можна уявити поза цим прекрасним зображенням середовищем. Ми можемо спостерігати, як тісно переплелася доля Свічки з долею цехових майстрів, як протест ремісників наснажує і підносить його зневажисту до гнобителів. Ів. Кочерга уміло зберігає перспективу. Маса — рельєфна й чітка до найменших деталей, але вона ніде не заступає і не

підміняє собою центральних героїв. Одноманітність і одноликість властива масовим сценам, що їх ми зустрічаємо в романах, драмах оповіданнях багатьох наших письменників. Ів. Кочерга зберігає індивідуальність навіть тих постатей, які йдуть другим або третім планом. З цього погляду „Свіччине весілля“ нагадує картини майстрів-реалістів. В центрі — основні дійові особи. На них зосереджена вся увага глядача. Побічні образи не відволікають цієї уваги, але кожен з них чіткий і продуманий, він має своє місце в загальній композиції й без нього руйнується весь задум. Так зроблені, наприклад, історичні полотна Сурікова. Згадаймо картину „Страта стрільців“. Величезна маса стрільців чекає на смерть. Ми вглядаємося в натовп — все далі й далі і бачимо, що кожий з стрільців чекає своєї страти по-різному. Я не збираюсь тут робити ніяких дальших зіставлень, але саме така маніра малювати масу властива Ів. Кочерзі.

Ось хоч би Пріся. Дівоча задержуватись поєднується в ній з тонкою спостережливостю і ліризмом. Вона досить образливо глузує з залицянь кожом'яки Чіпа, закоханого в неї. Чіп дістає дотепного одкоша на всі свої найщиріші звертання. Але ситуація змінюється. Веселі збори перетворилися на збройну сутичку цехових з феодалською вартою. Чіп рветься в бійку. Йому загрожує смерть. Пріся не в силі заховувати далі свої почуття — вона хоче зупинити відважного кожом'яку. Але в запалі боротьби Чіп відкидає від себе Прісю, про поцілунок якої мріяв хвилину тому:

Пріся: Василечку, Василечку не йди
Тебе заб'ють. Я все... я все тобі!..
Тебе я поділюю!

Чіп (*виривається*): Геть! Не рівня
Палкому кожом'яці бондарівна!
За мною, цехи! Кожом'яка йде!

Так у побічних, почасти комедійних, а почасти й героїчних сценах окреслюються фонові, третьорядні постаті і вирізьблюються в своїх індивідуальних якостях і взаєминах.

Про вміння чітко окреслювати побіжні образи з „масових сцен“ свідчать також постаті Передерія — майстра найтонших золотих оздоб. Він осліп, працюючи вечорами без світла. І ось саме він — людина, приречена на вічну темряву — стає активним ініціатором у боротьбі за світло. Це образне втілення відданості цеховим інтересам. Власної користі від цієї боротьби Передерій не дістане, але він сміливо йде в бій і вмирає в бою. Коли відважність і героїзм Чіпа дані в комедійному плані (виявилось, що це можливо!), то ці ж якості сліпого Передерія розкриваються в плані високої трагедійності.

Центральним образом драми є цеховий зброяр Свічка. В ньому зосереджені найкращі сили й прагнення ремісничої демократії. І особисті й громадські інтереси Свічки так тісно перепелилися з життям подільських і київських цехів, що Свічку не можна

увияти поза цим оточенням. Свічка — протестант і бунтар. Це його основна психологічна й соціальна якість. Він швидко зростає на ватажка повстання. Зненависть Свічки до феодалів підсилена також його особистими переживаннями. Каштелян князь Ольшанський захоплює його наречену — лагідну й віддану Свічці Маланку. Маланка гине в хвилину повстання й до Свіччиних широких громадських почуттів примішується почуття помсти за своє зруйноване щастя. Свічка уміє жертвувати собою заради цехової громади. Він сміливий і розумний. В його розмовах з феодалами звучить віра в свою правду й гордість представника „третього стану“:

Свічка (*хмуро*): Не до весілля нам, шановний пане,
Якщо не смію свічки засвітити,
Коли звелись від темряви ми й туги,
Коли від трупа матері дівчат
Без сорому твої хапають слуги.
Тоді весілля справляю я своє,
Як все Подольє свічками аасяє.

Боввода: Чимало ж доведеться зачекати
Тобі часу блискучого такого, —
Не зріє ще дуб і не вродились бджоли
Що воску назбирають в дубі тім
Для тих свічок.

Свічка: Зате вже в сокира,
Що вирубає борть в отих дубах.

Проте, в образі Свічки є риси зайвої „ідеальності“, трохи надуманої шляхетності. Він надто свідомий для свого часу. Іноді його промови й думки здаються майже сучасними. Це, до певної міри, вириває образ з його епохи й перетворює його на рупор самого драматурга. На щастя це трапляється тільки в поодиноких сценах.

Контрастом до Свічки є його наречена Маланка. На її долю припали найважчі переживання. Свічка — завжди поривається до різкої, буйної акції. Маланка мріє про тихе щастя. В ній гордість і сила якось своєрідно зливаються з покорюю й смиренністю. Її лякає те світло, що палає „під давін сполоху й брязкання мечів“.

Вона хоче весь світ замкнути в очах свого любого. Вона шукає затишку, а не боротьби. Свічка вже з перших кроків передбачає, що цехові каганці доведеться засвітити „об заграву шляхетного їх замку“. Маланка ж йому відповідає:

Благословенно світло, що варстат
Працівника привітно осяває...
І прокляте те світло, як горять
Всі вулиці од краю і до краю.

Покорою вона хоче врятувати Свічку, коли його засудили на тортури й страту. Одною з самих яскравих і незабутніх сцен є та, де Маланка в дощ і бурю, по темних і слизьких ярах, несе свій ліхтарик у в'язницю (в замку їй обіцяли, що коли вона пронесе

світло з гори до подільської тюрми, то Свічку помилують). Маланчина погора не рятує Свічку — його рятує повстання.

Тяжко поранена Маланка вмирає під брязкіт мечів у хвилину повстання. Зруйновані її мрії про спокійне щастя. Маланчина весільна сукня в багні й крові. Погас її тихий вогник, але в страшній червоній заграві палає князівський замок. В цій останній сцені, де розсіпаються в порох всі ілюзії Маланки, є справжня глибина і драматизм. Триумфує не покора, не смиренність, а народний гнів. Ліричний образ Маланки відтінює і підсилює цю ідею.

Феодалний табір представлений у творі рядом різноманітних, але не завжди достатньо окреслених постатей. Так, литовський воевода — образ блідий і маловиразний. Значно більшу цікавість викликає каштелян — князь Ольшанський і комендант замку — рицар Кезгайло.

Князь Ольшанський — один з найжорстокіших ворогів подільських цехів. Водночас він намагається за будь-яку ціну взяти Свічку наречену Маланку. Сльози й благання його не спиняють. Але образ Ольшанського далекий від звичайних штампів, поширених у таких випадках. Не примха, а пристрасть штовхає його до Маланки. Зустрівши її вперше після вловів, він одразу питає „хто вона?“ Вночі він пробирається по темних київських яругах, щоб побачити її. Маланка гордо одкидає його залицяння. Тоді Ольшанський ладний піти на будь-який злочин, щоб здобути Маланку. Але водночас він питає у вірменського купця, чи нема такого зілля, щоб повернути до нього дівчину, яка не любить його. Свічка для Ольшанського не тільки повсталий плебей. Він не може утриматися на тоні аристократичного презирства до Свічки. В його словах вибухає заздрість до щасливого суперника. Ось чому всі жорстокості Ольшанського далекі від літературного графарету. В його вчинках живе пристрасть і надає буйному образу феодала сили й оригінальності, хоч ніяких симпатій у читача Ольшанський не викликає. Пристрасть Ольшанського похмура й деспотична. Це пристрасть феодала, який зник до покори, який не може помиритися з тим, що його бажання наражаються на перешкоди. Це пристрасть людини, яка не терпить вільної людини поруч себе.

І зовсім інший — рицар Кезгайло. Спочатку він здається нам блазнем і дурнем. Але один з творчих секретів Ів. Кочерги і полягає саме в тому, що він не одразу, а поволи розгортає характер своїх героїв. Ми широко сміємося з того, що Кезгайло ніяк не може здихатися перцю, яким частують його за традицією всі проїжджі купці. Кезгайлові явно зраджує його легковажна й гарненька дружина Рузя. З нього глузують замкові мешканці. Він хапається за меч, але це ніколи й нічим не кінчається. А проте, в цій кумедній постаті вічно п'яного й добродушно-роздратованого рицаря є щось таке, що мимоволі приваблює. Це — благородство й розум.

Він значно далекозоріший від тих феодалів, що сміються з його „глупства“. Він краще за інших розуміє ситуацію напередодні цехового повстання:

Рицарі: Ха-ха! І справді Свічка
Тепер в тюрмі! Недовго тільки їй
Зосталося горіти, клятій Свічці.

Кезгайло: Завчасно ви глузуєте, панове,
Дивіться краще, як би свічка ця
Пожежі нам, бува, не наробила.
По всіх ярах глухе каламуття,
На Кожом'яки й носа хоч не суй,
Хвилюється Подольє, тільки й жде
Найменшої, щоб спалахнути, іскри.

Він нагадує нам трохи Дон-Кіхота — цей Кезгайло. Його старовинні рицарські ідеї здаються смішними в похмурому й жадібно-му оточенні литовських воевод і драбів. Його суб'єктивно благо-родні пориви помножені на безвілля та безпомічність. Вони ні до чого ніколи не ведуть. Ось характерна сценка заслання Гільди в монастир:

Гільда: Корюсь насильству, бо нема в Литві
Вже рицарів, щоб меч свій підняли
За жінку та за правду.

(Кезгайло виривається вперед і виймає до половини свій меч із піхов)

Воевода *(грізно)* Геть, Кезгайле!
Ти комендант. Про присягу забув?

(Кезгайло в розпачі вганяє меч назад і з гора викиляє кубок)

Але в драмі є два образи, один з яких надзвичайно дискусійний — це воеводина дружина Гільда, а другий викликає серйозні заперечення — це козацький старшина Кмітич.

Почнемо з Гільди. Вона хоч і дружина воеводи, але відчуває себе в замку незатишно й самотньо. Їй невесело жити з похмурим феодалом, для якого вона становить значно менший інтерес, аніж влови й мислівські собаки. Всі її симпатії на стороні мятежних ремісничих „кінців“ великого міста. Вона дочка німецького зброяра і їй дивно, що Києву незнайомі вольності й привілеї нюрнберзьких цехів. Воевода коле Гільді очі її плебейським, нерицарським походженням і глузує, що їй „більш сподібне товариство міщан, купців та різних слюсарів, ніж рицарів шляхетних“. Вона співчуває і допомагає Свічці. Конфлікт поміж нею й воеводою заходить так далеко, що воевода вирішив за краще заслати її в домініканський монастир, доки вона не змінить своїх уподобань. Ів. Кочерга вдало підкреслює в Гільді гордість буржуазки, яка ніяк не соромиться свого походження, а навпаки пишається ним. Вона дотепно парирує всі станові закиди литовського феодала:

Гільда: Так! Не соромлюсь роду я мого,
То чесний рід майстрів, митців почтивих,
Що Нюренберг уславили кругом.

Воевода: Ха-ха! Рід слюсарів та ковалів.

Гільда: Так, слюсарів, але мечами тими,
Що їх кують мій батько та брати,
Гордіє не один вельможний рицар,
Не гидував і сам. здається, ти
Червінцями дзвінками, що були
Моїм посагом, і тоді низька
Я не була, бо добре знав, що рівна
Цехмейстра Нюренберзького дочка
Литовському вельможі.

Але саме цей діалог свідчить не тільки про гордість Гільди. Він свідчить також про те, що в ремісничому житті вона і її нюрнберзька родина займали зовсім особливе місце. Батько її — цехмайстер. Її посаг був такий великий, що одкрив їй дорогу до аристократичних верхів. Тож Гільда належала до багатой буржуазної верхівки, а не до незаможних ремісничих низів. Гадаю, що це мусило в значній мірі вирішити напрям її симпатій і уподобань. Ми дізнаємось, що Гільда часто ходила з замкової гори на Поділ і воліла бути в суспільстві ремісників, міщан, купців, а не в суспільстві „рицарів шляхетних“. Це зокрема правило за початок її конфлікту з чоловіком-воеводою. Але водночас ми дізнаємось з драми, що той самий ремісничий народ зустрічав її появу на Подолі словами „німецька лялька“. Кравець Коляндра прямо зараховує Гільду до замкового табору, збираючись її помститись за темряву в місті. Ну, добре: Каляндра помилявся, не знаючи того, що Гільда захищала права цехів світити світло. Але навіть ці маленькі натяки стверджують думку, що, мабуть, Гільда товаришувала не з усякими ремісниками, а з цеховою замочною верхівкою. Гадаю, що демократизм її був обмежений і становище її було проміжне — поміж замком і „буйною черню“.

А проте місце Гільди в боротьбі цехової маси залишилось остаточно невиявленим. На образі її позначився основний порок драми. Напряма Гільдиних симпатій виявити неможливо саме тому, що цехова маса показана поза своїм розшаруванням, поза своїми суперечностями, які вже в цей час заходили досить далеко.

Між майстрами, підмайстрами, основною цеховою масою поволі склалися взаємини хазяїв і робітників, експлуататорів і експлуатованих. Безперечно, в боротьбі за світло цехова демократія могла виступити єдиним фронтом. Але ж боротьба за світло — це тільки „епізод“, у якому треба було розкрити значно глибші соціальні колізії. Ів. Кочерга вмів малювати масу, він надзвичайно тонко схоплює професійні і особисті властивості цехових, він відтворив дух гнівної демократії, але він пройшов повз внутрішні суперечності цієї ремісничої демократії, показавши тільки адміні-

стративний розподіл (війт-зрадник Шавула). Уже на прикладі з Гільдою видно, що це звузило художні можливості автора. Образ Гільди — явно недомальований. Образи маси могли бути значно рельєфнішими. Розкриття внутрішнього обличчя цехів підсилює динамічність і трагедійність дії.

Ось сцена, коли цехи наважились порушити заборону й запалити світло. Зібралися всі дванадцять цехів. Відбувається урочиста клятва:

Передерій: Чи всі свої?
Всі: Свої. Чужих нема!
Передерій: Чи всі брати?
Всі: Брати всі до одного
На все життя, до праці й до меча!
І зрадників немав серед нас.

Слід звернути особливу увагу на останні рядки. Цехові клянуть, присягають, що вони брати на все життя, що серед них нема зрадників. Чи це так? Гадаю, що ні! Значить, не треба було давати в драмі цієї присяги? Навпаки, дуже треба й саме в такій формі, бо вона цілком реальна і ймовірна. Але на цьому не можна було зупинитись. І зрадники з'являться, і братами на все життя цехмайстер і звичайний цеховий ніколи не будуть! Плебейська маса повстала, але скільки століть по цьому її ще будуть зневажати й обдурювати. А за пафосом повстання Ів. Кочерга упустив саме цю трагедійність повстання. Це стосується не тільки образів драми, але й упущених цінних драматичних ситуацій.

Ці питання тісно пов'язані з образом Гільди. Це гостріші заперечення викликає образ козацького старшини Кмітича. Він протиставлений феодалному оточенню, як імпазантна, горда, вільна й благородна постать. Кмітич — образ історично неправдивий. Ніякої драматургічної ролі цей образ не грає. Якби Кмітич був вилучений з драми — це б їй не тільки не пошкодило, а — навпаки!

А тепер про інші властивості „Свіччиного весілля“. Ів. Кочерга увидав штучних і надуманих ходів, притаманних, приміром, відомій сцені поїздної катастрофи в „Підеш не вернешся“. Зовнішня інтрига тут відсутня. Ніяких тайн і їхнього розплутування! Єдиним джерелом інтересу читача є зростання історичних подій і людських пристрастей. Але ці органічність і простота драматургічної дії вирішують у даному разі її силу й напруженість. Ми з хвилюванням слідкуємо за тим, як підноситься хвиля повстання й досягає вершин в останньому акті. Доля основних героїв нерозривно поєднана з подіями повстання. А як часто трапляється в нас, що історичний фон — тільки декорація до особистих переживань героїв, цю декорацію вільно може заступити інша й від цього ніщо не зміниться. Велика зосередженість дії характерна для історичної драми Ів. Кочерги. Хронологічний обсяг драми дуже незначний.

І особисті і історичні лінії перехрещуються в одному центрі — це боротьба за світло.

Події розгортаються поволі, але неухильно й послідовно підносяться дедалі вище й вище. Між збройною сутичкою в кінці першого акту й повстанням у кінці п'ятого — колосальна відстань, хоч у першому й другому випадку основною причиною є боротьба за світло. Але в першому акті — це тільки перший вибух гніву й обурення, а в п'ятому акті — це широке стихійне повстання міської ремісничої демократії, що загрожує не тільки головам окремих феодалів, а й всьому феодальному ладу.

Ів. Кочерга одразу вводить глядача в курс подій. Зав'язка дається дуже широко. Він користується тут засобом не поступового, а одночасного ознайомлення з основними драматургічними мотивами. Уже в першому акті ми дізнаємось про заборону світла, про взаємини Гільди й воеводи, Гільди й Свічки, про залицяння Ольшанського до Свічкиної нареченої, про перші вибухи гніву; зустрічаємось з основними персонажами й їхніми якостями. Іншими словами — драматург з самого початку намічає основні соціальні й індивідуальні колізії, а також характери, ускладнюючи й розвиваючи всі ці лінії в подальшому наростанні подій.

Питання побуту і його зображення — ще далеко не розв'язане питання в нашій літературі. Дуже часто наші письменники неспроможні піднятися над побутом і старанним виписанням нудних побутових деталей підмінюють розкриття людських характерів і пристрастей. В „Свічкиному весілі“ стародавній ремісничий побут займає далеко не другорядне місце. Але він не підміняє собою дії, а підпорядковується їй. Гра в свічку на початку драми демонструє красиву побутову розвагу минулого і в той же час править за легкий досприйняття і слушний привід для переходу до теми світла. Весілля зброяра Свічки дано в чисто побутовому плані, але воно відтіняє драматизм дальших ситуацій: радість змінюється горем, руйнується Маланчина мрія про тихе щастя, швидко її весільне вбрання буде забруднене кров'ю й болотом, замість весільних свічок запалають будівлі князівського замка. Навіть дрібні комедійно-побутові ходи вносять виправдану тривогу в цю сцену весілля. Ось удавана небезпека. Вона закінчується сміхом. Але вона відіграє серйозну функцію тому, що за нею приходять справжня небезпека, що закінчується брязкотом зброї.

Капуста: Еге, еге, товариші-брати
Прийдеться, мабуть, загасить свічки!
Або запнути вікна.

Передерій: *(збентежений)* :
Що таке?
Хіба ж яка тривога?

Капуста: Ну, а як же!
Нагальна справа. Небезпека всім,
Не бачите хіба, що молодий
Поцілувати хоче молоду?

Ів. Кочерга майстерно користується чергуванням напружених і не напружених сцен, комедійного і трагедійного. Так, картина передсмертних Маланчиних блукань по київських ярах весь час перемежається з картинами блукання п'яних і веселих монахів. Це збільшує драматизм усієї сцени.

З усіх поглядів „Свічкине весілля“ є видатним твором нашої радянської драматургії. Доводиться тільки дивуватися тому, що ця сценічна драма й досі залишається фактом майже тільки літературного, а не театрального життя.

В далеких подіях стародавнього Києва Ів. Кочерга зумів знайти й відтворити ті сторони народного руху, які не можуть не хвилювати радянського глядача.

Від „Греблі“ до „Агломерату“

М. Міжіріцький

Г. Орланд є, як відомо, один з найкращих єврейських прозаїків. У 1929 році Орланд прийшов у літературу із своїм першим, значним твором „Греблі“, який викликав великий і заслужений інтерес і відразу поставив автора в перші лави єврейських радянських прозаїків.

Після кількарічної мовчанки Орланд знов з'явився до нашої пролетарської громадськості з другим своїм твором — „Агломерат“.

В „Агломераті“ письменник ставить значно ширші проблеми, ніж у „Греблях“. Тут письменник куди ближче підійшов до нашої дійсності, він розкриває перед нами ширші обрії, робить спробу вийти за вузькі межі, які він поставив собі у „Греблях“, малюючи переважно процеси економічного оздоровлення декласованої єврейської містечкової бідноти. В „Агломераті“ показані також інші шари єврейської і неєврейської людності.

Цей твір знову потвердив, що Орланд цікавий і оригінальний письменник. Але питома вага „Агломерата“, на нашу думку, менша, ніж „Гребель“. „Греблі“ — це більш органічний і більш завершений твір, ніж „Агломерат“. У „Греблях“ Орландові вдалося краще, ніж в „Агломераті“ розв'язати ті завдання, які він поставив перед собою.

Щоб краще зрозуміти місце „Агломерата“ в творчості Орланда, позитивні сторони цього твору і його хиби, нам доведеться, коротенько спинитись на „Греблях“.

I.

Дев'ять років тому, наприкінці 1927 року в журналі „Ді ройте велт“ №№ 10-11 з'явилися перші розділи „Гребель“. Ці розділи відразу звернули на себе увагу нашої громадськості. Проза Орланда була новим явищем у єврейській літературі.

Нова була тематика. На той час єврейська радянська проза, як і вся єврейська радянська література взагалі, займалася переважно громадянською війною. Тема реконструкції тільки почала виступати в творах єврейських радянських письменників (Фефер „Знайдені іскри“, Альбертон — „Федір Зубков“ та ін.).

Але особливо новою була Орландова маніра письма, його спосіб малювати постаті й події, мова Орланда. З'явився новий прозаїк — вже самий цей факт був тоді подією — і до того прозаїк з не абияким почуттям природи, почуттям художньої деталі, з літературною культурою і з своєрідною мовою. Все це можна було вже відчутти в перших опублікованих розділах майбутньої книги.

І коли два роки по тому (наприкінці 1929 року) з'явився весь твір, це справді стало подією в єврейській радянській літературі, і переважна частина нашої пролетарської громадськості саме так і сприйняла цей факт і тепло привітала письменника.

Але були й такі, які стриманіше розцінювали „Греблі“, — і не безпідставно. Бо цей дуже значний твір має також хиби, і дуже значні хиби. Поперше, письменник непослідовно проводить основну ідею твору. Адже основна ідея „Гребель“ полягає в тому, що радянська влада нищить старі греблі, капіталістичні пута і перешкоди, які спричинилися до того, що найбільша частина людності — трудящі животіли в багні, зазнавали експлуатації і поневірялися в злиднях і в нужді. Соціалістична реконструкція поклала край цьому і перебудовує життя на нових основах.

Але часто трапляється, що письменник збивається з свого основного шляху і впадає в романтику, в екзотику. Він починає раптом з романтичним захопленням показувати ту саму дійсність, яку він покликаний розвінчати, викрити. Це почувається особливо в другій частині твору, де Марка підкоряє собі не тільки Горна, а бере гору і над письменником.

Марка панує!

Тут у лісі.

Дикий

лісі (ст. 205 впр. видання)

Подруге, в „Греблях“ мало цілком завершених постатей, власне кажучи, є лише єдина завершена постать, це горбун Йося. Інші постаті, у тому числі й головний персонаж твору, інженер Горн, вийшли бліді, неповнокровні, у великій мірі схематичні.

Потрете, у творі подекуди відчуваються чужі, не цілком асимільовані впливи, — хоч і впливи видатних письменників, — Гамсуна і Бергельсона.

Від Гамсуна йде романтизована постать Марки, яка так мало, в інтерпретації Орланда, в'яжеться з соціалістичною реконструкцією; засилля пейзажу в деяких розділах; подекуди — надмірне замилювання деталлю.

Від Бергельсона йде (тобто знов таки — від механічного наслідування Бергельсона, без належної критики і без урахування тих

завдань, які письменник перед собою поставив) постать Горна, а його „примхливою спідньою губою“; постать пастуха Адама, що дуже нагадує гармоніста з „Відходу“ Бергельсона; ряд художніх деталей, як наприклад, прихід Бузі в ліжку Марки, де вона... промовчала цілу ніч і ще інші дрібніші стилістичні елементи.

Оці три основні хиби — елементи романтики і екзотики, незавершеність більшості постатей у „Греблях“ і надмірний нахил до орнаментальності, — становили серйозну загрозу епігонства для Орланда.

Але позитивні риси „Гребель“ переважали над хибамі і в кінцевому підсумку ми мали перед собою твір, в якому малюється соціалістична реконструкція, що перемагає дикий ліс з його „чарами“, що висушує болота і викорінює й виганяє геть куркулів. Ми мали тут картину того, як містечкова декласована біднота втягується в соціалістичне будівництво. Перед нами виступив колективний, хоч і мало диференційований образ декласованої людини, що наближається до радянської влади. Ми мали, нарешті, дуже вдалу, по суті позитивну постать горбуна Йосі — трудівника, який потроху прилучається до соціалістичного будівництва. Ось що становили собою „Греблі“.

Шість років по тому Г. Орланд з'явився з „Агломератом“. Цей твір, що висвітлює проблеми індустріалізації на початку першої п'ятирічки, писаний уже в світлі наших блискучих досягнень наприкінці першої і на початку другої п'ятирічки. З цього твору видно, як помітно зріс письменник політично. Твір виразно свідчить про те, що Орланд взяв до уваги вказівки критики і намагався уникнути в другому творі тих основних хиб, які були в „Греблях“. І треба з задоволенням констатувати, що це у великій мірі йому пощастило. В „Агломераті“ письменник куди ближче підійшов до соціалістичного будівництва, ніж у „Греблях“. Соціалістичне будівництво тут малюється з глибоким політичним розумінням справи, з більшою далекозорістю щодо кінцевої мети цього будівництва, з більшою послідовністю і впевненістю.

Далі, письменник щасливо уникнув небезпеки епігонства, яка загрожувала йому в „Греблях“. Орланд свідомо став на шлях більшій простоти і ясності, наблизившись до соціалістичного реалізму. Тимто ми майже не бачимо в „Агломераті“ попередньої романтики й екзотики, нема тут засилля пейзажу, хоч нагоди для всього цього твір давав (татарська людність в околицях Керчі, де розгортається дія „Агломерата“, „Два моря“, що „бовтаються“ біля Керчі).

Отже, щодо відштовхування від основних хиб „Гребель“, то Орланд в „Агломераті“ пішов правильним шляхом. Але, як уже згадано, Орланд поставив перед собою в „Агломераті“ інші, нові завдання, порівнюючи з „Греблями“.

Які ж саме ці основні завдання „Агломерата“?

Насамперед — змалювати соціалістичне будівництво на початку реконструктивного періоду, показати ентузіазм, який трудящі Ра-

дянського Союзу виявили, будуючи перші домни першої п'ятирічки, а таксамо жорстокий опір, який чинили соціалістичному будівництву класові вороги. Це — одне завдання.

Друге завдання — показати, як містечкова молодь, переважно єврейська, втягується в соціалістичне будівництво, змалювати труднощі і радості, зв'язані з відривом від рідного містечкового середовища і з прилученням до пролетаріату цілого Радянського Союзу.

Перша проблема, щоправда, була не нова для радянської літератури взагалі. На той час маємо і в російській і в українській радянській літературі ряд творів на цю тему: „Соть“ Леонова, „Великий конвеєр“ Ільїна, „Гідроцентральної Шагінян, „Время вперед“ Катаєва, „Енергія“ Гладкова, „Народжується місто“ О. Копиленка, „Аванпости“ І. Карієнка та ін. Але в єврейській радянській літературі було на цю тему лише кілька лічених творів.

Щодо другої проблеми — показати, як містечкова молодь втягується в соціалістичне будівництво, то й ця тема ще дуже мало була відображена в єврейській літературі. З прози можна назвати лише „Шахти“ Альбертона, „Інженери“ Кагана і ще деякі невеличкі твори.

Отже, треба вітати кожну нову спробу в цій галузі. До цього ще слід додати, що Орланд цю тему поширив: малюючи єврейську містечкову молодь, він одночасно показує і українську містечкову молодь, татарську сільську молодь.

Крім того Орланд поставив перед собою ще третє, для єврейської літератури майже цілком нове завдання: показати ідеолога класового ворога в єврейському середовищі — сіоніста. Досі ми в єврейській літературі мали спроби змалювання класового ворога лише в образах його безпосередніх представників — буржуазних класів. В цьому розумінні можна вже відзначити чималі досягнення. Досить згадати постать куркуля Аншеля Залізняка з майстерної поеми Маркіша „Смерть куркуля“. Орланд робить у своєму творі спробу показати ідеолога цих решток класового ворога.

Як бачимо, проблеми, які Орланд перед собою поставив, надзвичайно важливі.

Якою мірою письменникові вдалося ці проблеми розгорнути і розв'язати? На це повинен дати відповідь докладніший розгляд „Агломерата“.

II

Як ми вже сказали, центральне завдання Орланда в „Агломераті“ — змалювати соціалістичне будівництво на початку першої п'ятирічки. Ми маємо тут цілий ряд образів, в яких відображено ентузіазм будівників соціалізму. Увесь твір пройнятий радісним героїчним натхненням, що проймає трудящих Керченського будівництва, напружене їх прагнення якомога скоріше закінчити будівництво і запалити домну. Цей піднесений настрій особливо сильно відчувається завдяки тому, що в центрі твору письменник поставив

групу молоді, яка є ведучою постаттю роману. В усьому творі домінує цей колективний герой, колишня містечкова молодь, комсомольський актив, у склад якого входить: Шрага, брати Шейнкмани і ін., а також Тимко, „кривий шведь“, представник української молоді, який просидів ціле літо без роботи і вирушив разом з іншими містечковими хлопцями з містечка, щоб стати активним будівником соціалізму на одній з його передових позицій, на великому промисловому підприємстві.

Оцей гурток молоді, що його автор малює з великою любов'ю, сповнює увесь твір почуттями теплоти й інтимності.

Але в цьому ж уже криється і хибність „Агломерату“. Орланд виводить групу молодих представників молоді, які мало чим відрізняються один від одного. Письменник, мабуть, сам відчував це і через те наділяє кожного з них якимись зовнішніми ознаками, які тільки й виділяють кожного спроміж усієї групи. Шрага — косоокий, Тимко — кривий, Янке — шестипалий, Борух — заїка. Шрагу, щоправда, автор висуває на передній план, він намагається зробити його помітнішим. Автор малює його, як майбутнього письменника. Шрага нишком пише вірші. Але повнокровного узагальнюючого образу, завершеної постаті з нього не вийшло. Це не що інше, як рисунок олівцем, накиданий правильними пропорційними штрихами з вірною перспективою, але рисунок, що залишився незавершеним, не сповнений світла і фарб, не доведений до індивідуальної рельєфності, виразності й закінченості.

Те саме треба сказати також про Еміну, яку кохає Шрага, що є в творі другою ширше змалюваною позитивною постаттю серед представників молоді. Еміну автор малює цікаво. Ця постать збуджує інтерес читача, інтригує. Еміна лишається в пам'яті. Але постаті автор і тут не створив. Письменник ніби оточує її романтичним ореолом, але це вийшло штучно, непереконливо. Вся історія про те, як Еміна тікає з Керчі на село і як вона звідти повертається, цілком неймовірна. Її повернення носить характер легендарний.

Абсолютно незрозуміло, чому Еміна повинна втекти, після самогубства Рамазанова, назад на село і до того ще до куркуля, до старого Асан-Оглу, який її експлуатував і ще хотів з нею одружитися... Це незрозуміло ще більше тому, що між Еміною та Шрагою зародилося почуття любові відразу ж, спочатку. В шостому розділі Шрага заявляє:

... „Я люблю маленьку Еміну... Вона мене теж, здається“ (стор. 97;¹).

Це почуття далі не слабшає, аж раптом, у дванадцятому розділі, Еміна тікає до Асан-Оглу!

Точнісінько так неймовірно подано рятування її і тікання від Асан-Оглу. Вона вихоплює в нього кинджал, задкує, натрапляє

¹ Тут, і всюди далі цитуємо за виданням єврейською мовою.

на верблюда, злазить на нього і верхи тікає... До речі, цей розділ взагалі звучить, як дисонанс до всього твору, писаного в реалістичних тонах. В образі Еміни ми знов відчуваємо книжну романтику, якою Орланд грішив у значній мірі в своєму першому творі, як про це вже говорено вище.

Найвдаліша постать твору — це Вольф Ладиженський, літній єврей, колишній торговець шкірою, що почав за радянської влади цілком перебудовувати своє життя і стає каменотесом на соціалістичній будові. Цю постать письменник змалював широко й докладно. Письменник показує нам вагання Вольфа, його життя й конфлікти з Керченськими синагогальними євреями. А втім, Вольф лишається каменотесом, лишається разом із заводською молоддю. Він не кидає своєї тяжкої праці, хоч і міг би прожити без неї: він має сина-партійця на відповідальній роботі і міг би бути на його утриманні.

Але, на жаль, Орланд допустився і в малюванні цієї постаті деяких фальшивих нот. Абсолютно незрозуміло, чому Вольф провадить таку уперту агітацію серед молоді, щоб вона повернулася до містечка.

А коли Вольфові вдається умовити Беню, ковалевого сина, щоб він повернувся до містечка, він сповнений радості.

„Старий Вольф був у доброму гуморі. Він і приказку сказав би, якби щось путяє спало на думку... Згадалось порівняння з разком намиста, з якого одна намистина випала: аби тільки перша намистина, то решта вже самі відчують, що нитка без вузлика...“ (стор. 75).

Але цього ще мало, Вольф Ладиженський починає агітувати Шейнкмана:

„По справедливості, ти б йому дав синього піджака — бо якже йому вертатися додому голодранцем?“

Це вже витівка класового ворога. Таке личило б сказати куркулеві Киві або Аншелю Залізникові з творів Маркіша, але ні в якому разі не Вольфу Ладиженському. Таксамо фальшиво звучить, коли хлопці вирішують, що Сьома повинен таки віддати Бені піджачка, щоб, мовляв, „контра не подумала, що ми тут у драгті ходимо“...

Неприродно також, коли Вольф Ладиженський прикидається простачком, передаючи подроблені профкнижки класовочужим елементам. Адже Вольф, у змалюванні Орланда, розумна і була людина. Він добре розуміє, що й до чого. Отже, його простакуватість неправдоподібна.

Але поза цими мало правдоподібними моментами, які абсолютно не в'яжуться з постаттю Вольфа, взятою в цілому, Вольф Ладиженський є найвдаліший образ твору.

Гірше з постаттю Кузьмича, секретаря заводського партійного колективу: ця постать вийшла дуже блідою й схематичною. І Кузьмич теж має зовнішню ознаку: у нього темний шрам на обличчі. Зауважимо тут, між іншим, що переважна частина персонажів

„Агломерата“ це люди з фізичними дефектами: хто з більшим, хто з меншим. Чи не відрижка це символістичної школи, яка часом позитивних героїв наділяла фізичним каліцтвом? Це щодо зовнішніх рис Кузьмича. Але гірше те, що роль Кузьмича на будівництві лишається взагалі неясною. Думки, які він висловлює, це, власне, газетні лозунги. Це штаповані, загальні-абстрактні думки, які могли б бути висловлені скрізь, на першому-ліпшому будівництві першої п'ятирічки. До того Кузьмич розмовляє дуже неприродною, пишною, кучеряво-стилізованою мовою.

Зовсім не лишається також у пам'яті майстер Леонов, який по суті повинен був би посідати почесне місце в творі.

Як бачимо, в показі завершених постатей Орланд в „Агломераті“ недалеко пішов уперед, порівнюючи з „Греблями“. Художньо повнокровні узагальнені постаті — це все ще вузьке місце Орланда і в другому його творі.

Але певний крок уперед в „Агломераті“ все таки є. Вольф Ладженський, поза всіма своїми хибами, є все таки дальший етап порівнюючи з горбуном у „Греблях“. Цей образ втілює тісніший зв'язок відсталих дрібнобуржуазних шарів містечка з радянською владою і з соціалістичним будівництвом, хоч і тут виступають ще певні хитання, цілком природні для таких вчорашніх крамарів і торговців.

Також і в малюванні представників молоді Орланд зробив крок уперед. Ця група, що посідає в творі чільне місце, подана багато ширше і ясніше, ніж молодь у першому творі Орланда. Їхнє прилучення до соціалістичного будівництва, їхня участь у комсомольській роботі тут змальовані опуклішими рисами, ніж у „Греблях“.

Але це стосується тільки позитивних героїв твору. Щодо негативних постатей, то вони вийшли в „Агломераті“ дуже невдало. Ми вище відзначили, що Орланд поставив перед собою в „Агломераті“ завдання, яке для єврейської радянської літератури є цілком новим: змалювати образ сіоніста, ідеолога класового ворога. Та треба сказати, що Ада Шаліт, в образі якої автор хотів втілити цей намір і яка займає центральне місце в творі, зовсім не вдалася письменникові.

Дуже трудно добрати, хто власне є Ада Шаліт. Вже одразу, на початку автор заявляє:

„Щоб виконати свої плани, їй треба, щоб радянська влада ще трохи протрималась“ (стор. 20).

Виходить, що ми маємо діло з одвертим класовим ворогом. Тож у чому полягають плани Ади? Яким шляхом вона мріє їх здійснити? Хто її співники? Все це лишається неясним. Тут згадується якийсь лозунг, якась мрія Ади: єврейський народ, мов корабель на морі, а Ада — капітан... Алеж Ада, за авторовим задумом — реальний політик, представник певної контрреволюційної партії. Де ж її конкретна програма? Нема цього в творі. Ада зустрічається з якимось закордонним представником; інколи — з інженером-шкід-

ником. Тут повинна була стати цілком ясною політична фізіономія Ади, її конкретні політичні плани, її зв'язки з класовими ворогами. Але нічого подібного. З туманних розмов Ади нічого не можна добрати. А інколи вона кине слово, що навіть примушує думати, ніби Ада здатна перебудуватися. Вона каже, наприклад, Вольфу, з яким вона завжди щира, що „для месії не треба кращої влади“. Виходить, що вона вже за радянську владу?!

Невдала також в „Агломераті“ постать головного інженера — професора Азіза. Це знов таки дуже бліда, дуже туманна, дуже невиразна постать. Абсолютно не можна збагнути, чого він хоче. Якщо він змушений приховати свої плани і думки від інших, то письменник мав, проте, цілковиту змогу викрити Азіза разом з Адою під час їхньої зустрічі.

Треба зауважити, що Орландові взагалі краще вдаються позитивні постаті, ніж негативні. Це велика перевага, яка багато обіцяє в дальшій роботі письменника.

Значно вдаліше Орланд упорався з побічною темою, що теж зв'язана з класововорожими виступами. Це тема про шовінізм. Орланд показує, як випадки антисемітизму — ставлення Ваньки Шведа до Вольфа Ладженського, — а таксамо і навпаки, випадки шовінізму серед євреїв: Сруль Деражнер виявляє не менше звірячої зненависті до татарина Рамазанова, ніж Ванька Швед. Епізодичні постаті класових ворогів — Ваньки Шведа і Сруля Деражнера вийшли куди ясніші, ніж центральні образи — Ади Шаліт і професора Азіза.

Між іншим, і тут позитивна постать — татарин Рамазанов — куди вдаліша, ніж негативні постаті Ваньки Шведа і Сруля Деражнера.

III

Ми вище вказали вже, що в „Агломераті“ Орланд уникнув небезпеки епігонства, небезпеки орнаментальності, яка загрожувала авторові „Гребель“. „Агломерат“ писаний куди простіше. Стиль „Агломерата“ взагалі ближчий до соціалістичного реалізму, ніж стиль „Гребель“. Письменник звільнився від символістичних задів, як це де-не-де мало місце в „Греблях“, звільнився від впливу Гамсуна. З цим зв'язано також те, що в „Агломераті“ Орланд поставив у центрі твору звичайну містечкову молодь, замість претенсійної постаті інтелігента Горна в першому творі. Все це показує, що тут маємо свідоме прагнення письменника до більшої простоти і ясності. І це, безперечно, треба вітати.

Але доводиться констатувати, що Орланд місцями впадає в протилежну крайність. У багатьох місцях натрапляємо тут на натуралістично спрощене малювання життя і навіть на шарж. Змально-

вуючи містечкову молодь у містечковому оточенні і навіть потім, на заводі, Орланд забуває, що ця молодь належить до містечкового комсомольського активу, і описує цю молодь гротескно, в дусі Шолом Алейхема.

Взяти, наприклад, момент, коли молодь відїжджає з містечка, і Борух Каневський, секретар містечкового комсомолу, спиняє підводу:

— Шраго, куди ти забираєш к-к-комсомольський актив? (Каневський — заїка — М. М.).

Шрага відповів холодно:

— Ми маємо путівки до Керчі, на завод.

Каневський звертається вже до погонича Мотеле:

— С-к-кажи пасажирам своїм, — заїкується Борух, — щоб вони злізли з підводи.

На підводі зчинився переполюх. Сьома Шейнкман зіскочив і, тремтячий, схопив Каневського за рукав:

— Два роки говорять про путівку, а тепер ти затримуєш підводу?

Беня, син коваля, присягав вза чийсь плечей:

— Щоб я так дожив доїхати до Керчі!

— ...Шраго... я ставлю вдосвіта питання на бюро... Ми дамо вашим паперам відвод... (стор. 10).

Отже, про путівку розмова йде два роки. І ось раптом починають, вже на підводі сидючи, обмірковувати питання, чи треба їхати і хто саме має поїхати... чи типовий такий факт для містечкового комсомольського активу? Це карикатура на комсомольський актив, хоч намір автора і не був такий. В кращому разі це „дружній шарж“. А втім шарж, бо в якомусь затурканому містечку може такий факт і міг колись статися. Але ж письменник повинен подавати типове, а не випадкове.

Вся маніра малювання цієї картини, оце присягання („щоб я так дожив...“), заїкуватість Боруха, його загроза поставити питання на бюро вдосвіта (і обов'язково вдосвіта! — А де було бюро протягом двох років?! — все це створює фон відсталого містечка часів Шолом-Алейхема, а не містечка періоду реконструкції).

Візьмім другу картину, коли молодь уже в Керчі працює на великому заводі. Нафта і Янкеле, які хочуть підвищити свої технічні знання, вирядилися до професора Азіза, щоб попросити його прочитати курс лекцій. Ну, що ж, це дуже добре. Та ось письменникові спадає на думку цей факт змалювати таким чином. Надвечір. Дуже темно. Але злива. Хлопці ледве волочать ноги темними залапаними вулицями міста, несуть в руках дерев'яного ліхтаря (обов'язково дерев'яного!), дощова вода ллє з них патюками, але вони не повертаються. Коли, нарешті, підходять до квартири професора, вони роззуваються і заходять мокрі й босі до професора... (стор. 106 і далі). Адже від такого малюнка дріж по тілу проходить... А для чого це потрібно? Хіба письменник не відчуває, що ця картина дещо принижує молодь? А Орланд цього ж абсолютно не хотів!

Отак часто трапляється в Орланда: він захоплюється якоюсь „цікавою“ подією або картиною, він іде на поводу в цієї „цікавості“ аж поки втрачається почуття міри, не помічаючи зовсім, що дана окрема картина абсолютно не в'яжеться з цілим характером постаті, яку він малює в творі. Ми вже бачили це раніше з Вольфом, якого автор малює місцями як класового ворога, не помічаючи цього сам, проти власного задуму і наміру.

Такий факт має місце також у „Греблях“. Орланд змалював там епізодичну постать німої, — взагалі вдалий образ. Німа, дуже працьовита, вона по своєму виявляє свою відданість радянській владі. Загубивши книжечку якоїсь громадської організації, вона обливається гіркими сльозами. А коли знаходить її змову, притискує до серця і радіє, неначе якийсь клад знайшла. Але письменник „наділяє“ німу „двома великими чорними бородавками біля кутків рота“ — і ось виходить бридко й огидно.

Чи значить це, що письменник не має права дозволити собі всміхнутися і на адресу позитивного героя? Чи не може письменник увести навмисне й такі образи, які мають своїм спеціальним завданням розрядити дуже напружений настрій твору, або для якоїсь іншої мети? Звичайно, це можна і треба робити. Блискучий зразок щодо цього маємо в творі Шолохова „Поднятая целина“. Прекрасна, незабутня постать діда Шукаря має саме таку функцію. Скрізь, де з'являється оця постать, лунає веселий регіт, хоч часто мова йде й про зовсім невеселі справи. Часом дід Шукар викликає сміх якимось веселим дотепом. Частіше він сам стає об'єктом сміху. Ця постать, що сама собою змальована дуже цікаво, виступає завжди доречі, при кожній ситуації, навіть у моменти найвищого напруження в творі. Під час початку колективізації постать діда Шукаря теж не порушує і не шкодить загальному фонові: навпаки, його виступ завершує художню правдивість картини. Бо в житті драматичне дуже часто супроводжується й переплітається з комічним.

Але в творі Шолохова комічний елемент чітко продуманий, ясно визначений і поданий у такій мірі, в якій це потрібно для твору. В „Агломераті“ ж комічні елементи часто розбігаються з авторовим задумом, вони іноді виступають проти цього задуму і часто руйнують мальовані письменником образи.

Ми вже зазначили вище, що звернення письменника до містечкової молоді, прагнення показати, як ця молодь переживується і загартується на соціалістичному підприємстві, виведення цієї молоді в центр твору — все це є, безперечно, позитивне явище. Але Орланд занадто підкреслює містечковість і провінціальність цієї молоді, замість показати, як молодь цих рис позбувається. Саме на цьому треба було зробити наголос. І тут письменник міг би знайти ключ до диференціації молоді, бо ясно, що не всі містечкові хлопці однаковою мірою позбуваються своєї

провінціалності, не всі однаково швидко врастають у заводське середовище. А в Орланда вони всі, крім Бені, однаково і відразу стають загартованими бійцями соціалістичного будівництва, а по суті лишаються тими самими містечковими, провінціально необтеганими парубками, що й раніше.

IV

Спинимось тепер на ряді стилістичних елементів „Агломерату“ — на образності, пейзажі, мові.

Як ми вже згадували, Орланд і в „Агломераті“ показав себе, як письменник з певною культурою, що володіє соковитою і відточеною мовою. Ця культура чувається навіть і в менш вдалих розділах. Орланд має здібність зацікавити читача, притягти його увагу до тієї чи іншої ситуації. Орланд володіє не абияким почуттям художньої деталі, почуттям природи. Досить прочитати перші дві-три сторінки „Агломерату“, щоб в усьому цьому переконатися. І такі сторінки не поодинокі.

Наведемо приклад. Один з містечкових хлопців кидає будівництво. Орланд дає таке порівняння:

„Поодинокі хлопці, що набули буденного вигляду, вместились на ліжку Шраги й почали перешіптуватися. Так тихо, так закам'яніло тихо перешіптуються близькі родичі за глухими дверима хірургічної палати, де під ножем лежить смертельно хворий“ (стор. 75).

Це дуже вдале порівняння. Таких прикладів можна в творі знайти багато.

Підкреслюючи, що Орланд письменник, який дбайливо і серйозно ставиться до слова, ми разом з цим повинні відзначити в творі і ряд невдалих, штучних образів, що іноді викликають сумнів або почуття прикrostі. Наведемо кілька прикладів.

„Шрага тьопав по лабіринту вуличок. Крізь фокус місячного сяйва і шматки хмар містечко настобурчилось на нього, мов ведмідь і роззявило пастку: в ще в мене тут сила-силенна роботи...“ (стор. 8).

Тут „лабіринт вуличок“ абсолютно не до речі. Таке невеличке містечко не може мати лабіринту вуличок і в усякому разі для Шраги, що зріс у цьому містечку, лабіринту собою не являє.

Або такий приклад:

„У темряві ночі стебла кураю виглядали, неначе виснажені жебраки, що кривими руками тягнуться до святкових наїдків“ (стор. 24).

Це дуже вимушене порівняння — адже письменник хоче притягти увагу до кураю; а коли він порівнює його з жебраками, що тягнуться до святкових наїдків, читач зовсім забуває про кураю і починає думати про жебраків.

„Море дихало, неначе продірявлені легені великого створіння, захилюючись“ (стор. 93).

Тут письменник порівнює знайому річ з незнайомою. Якого створіння? Як ми можемо знати, як дихають продірявлені легені невідомого великого створіння?

„Знову набігла минула ніч. А місяць знову висів жовтий обіч неба і бруднив чиряки зірок“ (стор. 139).

„Місяць бруднив чиряки зірок“? Трудно просто повірити, що в письменника, який володіє таким тонким чуттям природи, могло вивратись таке огидне й безглузде порівняння!

„Небо було темне. Край неба на сході химерно горів шматок хмари. Еміна... не зводила очей з далекої гри кольорів, і їй здавалося, що напівсліпі ткалі килимів вмочають свої пензлі в купу пощерблених мисок і підшуковують у темній коморі фарбу між темносиньою і темночервоною“ (стор. 194).

І образ цей, треба сказати, змальований справді „химерно“. Абсолютно не зрозуміло, чому повинні ткалі килимів бути якраз напівсліпими, а чого не зрячими? І чому вони підшуковують саме такий колір, а не інший? І що це означає „вмочати пензлі у купу пощерблених мисок“?

На жаль, ми натрапляємо в творі і на інші подібні штучні й вимушені образи. Образ мусить зробити явище яснішим. У цьому його функція. А коли, прочитавши, треба ще вдаватися до коментарів, щоб розшукати й сприйняти образ, тоді образ цілком втрачає своє значення і перетворюється на свою протилежність: він утруднює сприймання явища, яке малює письменник.

Орланд володіє, як ми вже не раз зазначали, багатою соковитою мовою. Речення в нього продумане й чітко побудоване. Це добре чувається в творі „Агломерат“, як і в „Греблях“.

Але мова художнього твору не є самоціль. Мова — це один з компонентів, який тісно зв'язаний і з стилем твору в цілому, з сюжетом, з ситуацією і з образами — особливо з образами. Герої, які вдалися авторові, розмовляють кожний своєю власною мовою. Ті ж постаті, які автор не чітко собі уявляє, не мають, природно, і властивої їм мови. І тут трапляється одне з двох: або письменник вигадує для них мову, навмисне її стилізує, бо мова ця в своїй конкретності письменникові невідома, або він нав'язує своїм героям мову, яку він подає, як мову героїв, а справді вона їм не личить.

Якщо візьмемо, наприклад, Вольфа Ладженського, то його мова художня й барвиста. Мова його — це один з тих елементів, що допомагають зрозуміти й уявити цю постать з усім світосприйманням героя, і з ставленням його до оточуючої дійсності.

Вольф — це каменотес, він стоїть з молотом у руках, працюючи на радянській будові. Але досить йому вимовити кілька слів, як нам стає ясно, що ми маємо діло з відсталою людиною, з дрібним власником, що великою мірою проиятий ще націоналістичними

хазяйсько-містечковими поглядами і що з цим Вольфом ще буде чимало мороки...

Гірше з мовою тих героїв, яких письменник мало, а то й дуже мало знає: тут мова штучна, вимушена. Проілюструємо це прикладами.

Орланд розказує, що хлопці одного разу знайшли на своїх ліжках у гуртожитку метелики такого змісту:

Хіба євреї на що годні?
Коли нютувати час,
Ім в очах світ згас.
Коли люди беруться свердлити,
Ім вуха починають боліти“.

(стор. 30).

Класовий ворог, який склав ці антисемітські „віршики“, лишається невикритим. Читач так і не знає, хто він. Або такий приклад:

Борух Каневський виголошує промову в містечку на комсомольських зборах. Він каже:

„Керченська домна — це... домна першої п'ятирічки, передмова до сотень таких заводів“ (стор. 18).

Це пишна фраза, але невдала, бо один завод не є і не може бути передмовою до сотень заводів. Він сам собою вже є завод.

Або, наприклад, місце з промови Кузьмича, відповідального партійного працівника на заводі:

„...Щоб висікти вогонь, потрібна твердість кременю. Не тільки витоплювати чавун... витоплювати, викувувати новий світ“ (47).

А в другому місці:

„Перед косоокиим Шрагою Кузьмич сходив на гранітну гору й став, мов бронзовий, на п'єдестал. Не Кузьмич говорить, говорить партія з височини: — Черва не може загородити велетневий шлях. Піском не вгамувати морського вирування. Будь, класе, на сторожі!“ (стор. 88).

Тут, по суті, письменник передає своїми власними словами, яке враження справив на Шрагу виступ Кузьмича. Шрага мріє стати письменником і, можливо, що в його свідомості слова Кузьмича саме так і відбилися. Слова кучеряві, але занадто красиві, Кузьмичеві вони абсолютні не до лиця. Кузьмич — а надто партія — розмовляють простою, ясною, конкретною мовою. А тут перед нами гарні слова, але абстрактні.

Мова містечкових комсомольців, як вона подана в творі, так само мало переконлива. Вона не диференційована. Всі вони розмовляють провінціальною містечковою мовою, як ми це бачили вище, або газетною мовою.

Янкеле, наприклад, каже:

„Ми перспективи тут бачимо своїми очима, ми бачимо, що завод росте і що ленінська національна політика перемаже“. (стор. 77).

Усе, що зробив тут письменник, полягає в тому, що він замість „перспективи“ вклав в уста Янкеле „перспективи“, тобто

ще раз підкреслив відсталість Янкеле. А фраза в цілому — це типова газетна фраза.

І ось цією газетною мовою, провінціально забарвленою, розмовляє вся молодь. Жоден з них не має своєї власної індивідуальної мови.

Борух Каневський каже:

„Після вашого від'їзду ми обрали нове бюро... Отже, ми висунули з маси...“ (стор. 176).

Ця штампована мова не дається, як мова властива одному містечковому комсомольцеві — вони всі так розмовляють.

Ясно, що відобразити мову містечкового комсомолу, показати, як ця мова збагачується, — це завдання дуже складне. Але від Орланда, та й взагалі від усієї нашої літератури, ми повинні цього вимагати. Ми повинні вимагати повноцінних художніх творів, які показали б ідейне зростання нашої молоді, які показали б своєрідне обличчя цієї молоді, отже, і мову, властиву цій молоді.

Короткі підсумки нашого критичного розгляду ми формулювали б так „Агломерат“, не зважаючи на хиби, є значна спроба відобразити творчі сили нашого соціалістичного будівництва періоду першої п'ятирічки, зокрема — творчі сили єврейської радянської молоді.

В „Агломераті“ Орланд зробив дальший крок уперед на шляху до мистецтва соціалістичного реалізму. Твір дихає ентузіазмом переможного соціалістичного будівництва. Щодо стилю, Орланд прагнув до простоти і ясності, хоч і не уникнув окремих хиб, збиваючись на манівці натуралізму та манірничання (наприклад, таке прізвище, як Лішусоско-Ківісі, таке означення, „як тридцять п'ять на шосту“, і т. інш.).

Орланд мусить особливо багато уваги присвятити проблемі нових постатей. Це найтрудніше, але й найважливіше завдання, що стоїть перед нашою літературою. Радянська література мусить поставити перед собою завдання до 20-ї річниці Жовтня створити художні образи героїв Жовтня. Радянська література на цьому шляху ще мало зробила, а радянська єврейська проза особливо відстає в цьому розумінні. Ця прогалина мусить бути обов'язково заповнена.

Ми повинні і від Орланда вимагати повноцінні художні постаті, вимагати, щоб він створив образи наших найкращих будівників, образи нашої бадьорої, радісної юні, до якої Орланд виявив стільки любові й творчої уваги в перших своїх книгах¹.

¹ Стаття тов. Міжірцького друкується порядком обговорення.

За повноцінну дошкільну книжку

М. А. Дмитрієвська

Радянська країна — країна гігантська, міцна; така країна повинна мати найкращу дитячу літературу в світі і ми зобов'язані її створити.

(З промови тов. О. В. Косарева на нараді по дитячій літературі при ЦК ВЛКСМ 19 січня 1936 р.)

Нарада по питаннях дитячої художньої літератури при ЦК ВЛКСМ, що відбулася в січні цього року, поставила цілий ряд конкретних вимог перед письменниками і художниками, яким припадає почесна роль створення радянської дитячої книжки. Ці вимоги яскраво висловлені в промовах секретаря ЦК ВКП(б) тов. А. А. Андреева та секретаря ЦК ВЛКСМ тов. Косарева, що виступили на цій нараді.

Основне, на що звертали увагу письменників і художників т. т. Андреев і Косарев, це боротьба за високу художню якість дитячої літератури, за таку дитячу книжку, яка б організовувала свідомість дитини, поширювала її світогляд, розвивала в ній з ранніх років художній смак.

На жаль, наша дитяча книжка не завжди ще відповідає цим вимогам, особливо в частині художньо-графічного оформлення. Замість реалістичних малюнків, які б допомагали дитині вірно зрозуміти зміст твору, їй підносились формалістична мазня, художньо-безграмотні, незрозумілі картинки. Наслідком таких „художеств“ дитяча книжка втрачала свій зміст, вона позбавлялась свого прямого призначення, як одного із засобів соціального виховання, що допомагає дитині в пізнанні реальної дійсності.

Ігнорування художниками особливостей віку дитини і специфіки дитячого сприймання на різних ступнях її розвитку особливо виявилось на книжках для дошкільників. Тут ми мали чи не най-

більшу засміченість дитячих книжок формалістичними викрутасами в художньо-графічному оформленні.

Відомо, що художники-формалісти, як правило, ігнорували оцінку їх творчості широкими масами. Щоб прикрити свою творчу убогість, художник-формаліст ставав у позу „творця-надлюдини“, до якого мусять дорости маси. Нічого й говорити, що такий „творець“ був ще більш безцеремонним, коли брався за дитячу книжку.

Художник-формаліст здебільшого не визнавав за дитиною вміння відрізнити реальні образи від пародій на реальність. Проте, як показує практика, дитина добре розбирається в цьому й інколи досить категорично заявляє про свою незгоду з художником.

Проведені нами в лабораторних умовах досліди над сприйманням дитячої книжки ребятами-дошкільниками дають у цьому напрямі досить повчальні дані.¹

Наслідки наших дослідів говорять за те, що книжка навіть з хорошим текстом, але з формалістичними малюнками до дитини дошкільного віку не доходить. Це пояснюється, головню, тим, що дошкільник вперше знайомиться з книшкою через малюнок, образно висловлюючись він „читає“ книжку по малюнках. Таким чином, коли дитина дошкільного віку не розуміє малюнку, до її свідомості не доходить і текст.

Щоб простежити сприймання дошкільником малюнку дитячої книжки, ми брали його (малюнок) не ізольовано від тексту, а в смислому контексті з ним. Одною з основних методик при дослідженні було застосовано звичайне читання книжки дитині, яка сама ще не читає; потім ми вимагали переказати зміст прочитаного і зокрема зміст малюнку.

Художники-формалісти здебільшого використовують колір не як засіб реалістичного виявлення предмету, а як самоціль; звідси — нереальне офарбування предметів, абстрактні кольорові плями, безпредметні; однотонні фони на малюнках.

Це можна ствердити цілим рядом дитячих книжок: „Ай-ай, скорей доставай“, текст Ковалевського, малюнки худож. Лаптева (Госиздат, 1930 рік); „Ай-ай“, переклад Пригари, мал. Рачева (ДВОУ — „Молодий Більшовик“, 1933 р.); „Книжка про нефть“, текст Болдовкіна, мал. Власових (ОНТИ — Азнефтиздат 1934 рік); „Дівочка-ревушка“, текст Барто, мал. Коневського (ДетГИЗ, 1934); „Ку-ку“, переклад Пригари, мал. Коневського (Дитвидав 1935); „У колгоспі жовтенята“, текст Кардіналовської, мал. Рачева (ДВОУ — „Молодий Більшовик“, 1933 рік); „Няв-няв“, текст за Пальмер (ДВОУ — „Молодий Більшовик“, 1933 рік).

Ілюстрації до цих книжок мають одну спільну хибу — всі людські постаті намальовані червоношкірими і діти, як це показало

¹ Досліди були проведені протягом 1934-35 р. на 100 дітях від 3 до 7 років і 30 книжках продукції наших видавництв за останні 2-3 роки.

дослідження, надають реального змісту подібному офарбуванню й пояснюють це конкретними причинами. Шкіра червоного кольору в хлопчика на малюнках у книжці „Ай-ай, скорей доставай“ для Кості Р., 4-х років, це тому, що: „собака покусала хлопчика й кров біжить з рук і з ніг“. Аналогічно сприймає це офарбування й Боря І., 6 років: „Подряпався хлопчик... з шкіри кров біжить“. Трохи інакше пояснює ці малюнки Ліда Ш., 5 1/2 років: „На сонечку хлопчик лежав і погорів, тому й червоний став.“ А Ала С., 5-ти років, каже, що „це хлопчик на вулиці був... змерз і почервонів від морозу“. Нарешті, є й такі визначення червоного пофарбування: „Злякався собаки й почервонів“, „спух весь і почервовів.. бо комахи його покусали.“

В книжці „Дівочка-ревушка“ червоне обличчя дівчинки Ані на думку дитини — це: „попсоване обличчя“. Кішка червоного кольору в книжці „Няв-няв“ викликає таке пояснення в Полі С., 6-ти років: „Кішка вибігла на вулицю, змерзла, від того почервоніла, а корова червона — на ній шерсть така“.

В книжці „Про нефть“, на стор. 8, намальований полотер з червоними ногами і дитина, природно, шукає пояснення такого незвичайного пофарбування в тексті. Спинившись на рядках тексту:

Вазелин ожогі лечит,
Парафин идет на свечи,
И еще в нем есть секрет —
Натирают им паркет —

діти пояснюють цей малюнок так: „Ноги в нього болять, подряпав, і він мастить їх вазеліном“. Або: „Дядя ноги маже вазеліном, щоб вавок не було, а нам у дитячому садку мажуть вазеліном і одеколоном“.

У книжці „Про тракториста“ (ДВОУ — „Молодий Большевик“, 1933 р.) з малюнками худ. Довгала, на стор. 2 намальовано коня інтенсивно-червоного кольору, з різко визначеними ребрами. Цей малюнок дуже дивує дитину: „Це теж коняка?.. А чому вона роздягнута бігає, і ще з хвостом?“ Роздягнута — треба розуміти, що з неї здерта шкіра, — так сприймає дитина нереальне офарбування.

З наведених експериментальних даних напрошується логічний висновок, що всяка абстрактна, нереальна фарба на малюнках набуває для дитини реального змісту. Щоб перевірити це, ми застосували метод дослідження „лото“, тобто ми виготовляли таблицю-картку з малюнками собаки, булки, груші. При чому кожний з трьох предметів повторювався кілька разів, але в кожній серії один предмет був реального кольору, тоді як останні мали нереальне офарбування. Досліди показали, що коли дитині пропонували накрити картку, на якій були нейтрально офарбовані контури одного з трьох предметів, то діти в першу чергу накривали ре а л ь н о офарбовані речі.

Це ще раз ствержує тезу про те, що дитина реалістично сприймає дійсність і хоче бачити її такою і в дитячій книжці. Особливої уваги заслуговує в цій методиці те, що нереальне офарбування діти переводять також у реальний план. Наприклад, Сережа К., 6-ти років, спочатку накриває реально офарбовані предмети, а про собаку червоного кольору говорить: „її облив хтось, тому вона червона стала“. На синю грушу: „...хтось її у фарбу впустив.. грався, грався, вона з рук вирвалася і впала в фарбу“. Булка синього кольору пояснюється так: „Мама прала білизну і в синьку впустила булку“. Булка зеленого кольору сприймається дитиною не як булка, а як огірок. Червона булка у Серезі К. — „в медові.. це хлопчик узяв її, помазав і поклав на блюде“. Оригінально висловив свою думку про синій колір собаки Боря І., 7-ми років: „Пофарбували її.. певно їм так подобається“.

Отже, обидві методики, як при дослідженні сприймання малюнку-ілюстрації, пов'язаного з текстом, так і при сприйманні окремого малюнка „лото“, дають аналогічні наслідки. Обидві ці методики стверджують, що дитина в своєму осмисленні надає реального змісту всякому нереальному офарбуванню предмета.

Цікаво те, що абстрактні кольорові плями в малюнкові дошкільник старшого віку сприймає, як друкарський бруд, тоді, як діти від 3-х до 5-ти років шукають у цих плямах контурів якогось реального предмету. Приміром, у книжці „Три брати“ (Видавн. „Культура“), малюнки Рачева, — площинно-фігурний фон на стор. 13 дошкільники вважають за „воду“, а невеликі кольорові плями як просто „забруднене“.

Формалістична тушовка, яка не підкреслює, не виявляє органічної форми предмета таксамо набуває певного конкретного змісту в осмисленні дитини. Наприклад, у книжці „Ай-ай“, мал. Рачева, подібна тушовка на тілі намальованого хлопчика — це „забруднено“, або, як зрозумів цю тушовку один хлопчик: „Кров від укусу мурашки“. Такими „забрудненими“ малюнками діти називають ілюстрації Лебедева в книжці „Соцсоревнование“.

Безпредметні кольорові тони, які художники часто вживають як підкладку під малюнок, для дітей таксамо є реальні образи; оскільки дитина йде в своєму сприйманні від реальної дійсності, вона завжди бачить у малюнкові реальну ситуацію. Цим можна пояснити й те, що безпредметний фон на малюнкові Рачева в книзі „Ай-ай“ (стор. 5) діти називають двором або сараєм. А Шура Д., 4 1/2 років, не зважаючи на те, що добре знає текст, пояснює малюнок інакше: „Хлопчик тримає коняку, щоб не втекла в двір“.

В книжці „Ай-ай, скорей доставай“, мал. Лаптева, подібний безпредметний, однотонний фон для дітей це „вода“, або „хмара“. Наприклад, Боря І., 6-ти років, вбачає в зеленому однотонному фоні, що ним художник хотів показати траву, — воду: „Хлопчик упав у річку і один черевик утопився“. Подібне тлумачення не випадкове: інші діти теж аналогічно сприймають цей фон.

У книзі „Три брати“, мал. Рачева, однотонний фон сприймається також як „вода“ або „постіль“. Приміром, на стор. 3 намальовані діти на синьому фоні і дошкільник цей малюнок переказує так: „Ач, як діти плавають, булькають у воді“ тоді, як за текстом діти повинні не „плавати“ і не „булькати“, а бігти навипередки.

На однотонний фон рожево-жовтого кольору в цій самій книжці діти кажуть: „постіль“... „діти полягали спати на постіль“.

Згадана книжка дає надзвичайно цікаві приклади щодо сприймання малюнку на фоні однотонному і площинно-фігурному. Виявляється, що площинно-фігурний фон в осмисленні дитини може виступати, як фігура, а сам предмет, якщо він недосить контрастний, дитиною не відрізняється від фону і не пізнається.

Дуже переконливі факти щодо цього дає обгортка і сторінки 1 та 13 книжки „Три брати“. В усіх випадках наших дослідів діти частково, а то й зовсім не відрізняли людських постатів на площинно-фігурних фонах, сприймаючи ці фони як конкретні предмети.

На нашу думку це пояснюється самим характером сприймання дошкільника, увагу якого привертає передусім зовнішній вигляд малюнку, його виразність і чіткість. Конкретний характер дитячого сприймання обумовлює й те, що дитина в безпредметному площинно-фігурному фоні вбачає реальний образ. Абстрактного, формалістичного трактування кольору і форми дитина не розуміє; вона по-своєму надає кожній абстракції конкретного змісту, який розходиться з тим, що мусив довести до свідомості дитини художник своїм малюнком. Художники повинні зробити з цього практичні висновки.

Таксамо сприймає дитина формалістичні малюнки з порушенням реальних пропорцій, з складними ракурсами та з розривами в контурах і кольорі постатів та предметів. За приклад деформації змісту малюнку, завдяки порушенню реальних пропорцій, можуть правити окремі малюнки книжки „Про нефть“. Приміром, на стор. 6 зображено коробки з консервами нереально збільшених розмірів по відношенню до піонера, намальованого поруч, і діти називають їх „барабанами“, „решетами“ тощо, тільки не консервними коробками.

На стор. 11 намальовано піонера, що несе пляшку ліків, при чому ця пляшка більша, ніж він сам і діти дуже оригінально переказують цей малюнок: „хлопчик несе на руках тьотю“ (тьотя — пляшка); „дівчинка бере в руки пальто для мами і шапка на розмірі“ (пальто — пляшка; шапка — пробка); „дівчинка ховається від собаки за хатку“ (за собаку дитина сприймає формалістично трактовану людину, що змальована поруч).

Наведені різноманітні тлумачення дітьми одного й того ж малюнку свідчать про те, що коли дитина зустрічає незрозумілі для себе речі, вона намагається знайти пояснення їх у своєму, хай небагатому, життєвому досвіді. Часто це називають фантазуванням дитини, забуваючи, що дитяча фантазія завжди виходить з реальної дійсності і обумовлюється нею.

В книжці „Дівочка-ревушка“, на стор. 5-6, нереальні по своїх пропорціях сльози, що ллються з очей дівчинки, викликають у дитини таке пояснення: „Це дерево з листочками догори ногами“. Надто перебільшені сльози на стор. 7 про те спотворюють малюнок, а за ним і текст. Тут у дівчинки ллються з очей цілі водоспади і до юних читачів це не доходить. Вони вважають, що дівчинка Аня не плаче, а „одяг витрушує“ або „Аня ковдру вивісила, замочити у воді хоче“. Коли дитині спеціально пояснили всю ситуацію малюнку відповідно до тексту, при чому навіть точно показали на водоспади, що це саме й є сльози, то дитина категорично не погодилася з цим і відразу після пояснення знову назвала „сльози“ ковдрою.

Таксамо діти не пізнають предметів у складних ракурсах. Наприклад, у книзі „Ай-ай, скорей доставай“, на стор. 5, хлопчика, намальованого навкарачки в складному ракурсі, діти називають собакою. В книжці „Про нефть“, на стор. 9, ракурсне зображення коня з возом діти сприймають, як кішку або „поламану коняку“.

Цілком очевидно, що в малюнкові для дошкільника можна вживати тільки такі ракурси, при яких не губиться типова форма предмету. Коли подається частина статі, замість цілої, й коли при цьому губляться характерні ознаки предмету, дитина не пізнає його і надає такому малюнкові іншого змісту. В книжці „У колгоспі жовтенята“, мал. Рачова, на стор. 2 намальовано коня й частину воза з мішком. Діти в частині цього мішка вбачають людину: „Дядя сидить на возі“ або „хлопчик сидить, — який кумедний“.

У книжці „Дівочка-ревушка“, на стор. 2, голова корови, що виглядає з трави, це „квітка“, а хвіст корови — „рука“. У книжці „М'яч“ Маршака, мал. Похомова, ОГІЗ, 1934 р., (Ленінград) на стор. 8-9 частина м'яча під автомобілем сприймається як „нога хлопчика, що попав під автобус“.

Дитина тільки тоді правильно осмислює частину статі замість цілої, коли ця частина подається в реальній ситуації і до того ще зберігає специфічну форму предмета. У малюнкові для дітей не можна частину статі просто відрізати білим фоном паперу, можна лише затуляти предметами в реальній ситуації: приміром, людина сидить за столом, при чому ніг може бути й не видно, але дитина добре зрозуміє на основі свого власного досвіду, чому їх не видно.

Коли дитина, приміром, бачить малюнок, на якому художник, заради композиції чи „інтересної“ форми, не закінчує контурів предметів чи неприродно ламає ці контури, або не домальовує конкретних деталей малюнку, то дитина відразу помічає такі „дрібниці“ й заперечує: „так не буває“, „так не може бути“ і сама з олівцем у руках виправляє „помилки“ художника, тобто, як вона сама каже, „поламані й відрізані“ ноги, руки, шиї, а іноді й голови. В книжці „Дівочка-ревушка“, мал. Коневського, на стор. 13-14 намальований кінь без ніг, про якого діти говорять: „Коняка

падає... у неї ноги відрізані", або „конака стоїть у снігу... ніг не видно". Дитина, шукаючи пояснення відсутності на малюнку ніг у коня, каже, що ноги заховані в снігу, не зважаючи на зображені на малюнку зелені дерева і траву. При чому дитина вбачає сніг у білому фоні паперу.

У книжці „Дівочка-ревушка“, на стор. 5-6, утрировано трактовані людські постаті — це „маври бавляться“. В книжці „Про нефть“ подібне явище на стор. 11, де намальований дід, в одному випадку осмислюється дитиною як мавпа, а в другому — дитина навіть гадає, що це собака, а не дід: „хлопчик ховається за дерево від собаки“. Очевидно, таке враження справляє на дитину голова діда з довгим великим носом, намальованим у профіль.

У книжці „Три брата“, мал. худ. Рачова, на стор. 1 стіл, трактований у розгорнутій площині, діти називають „м'яч“, „круглий велосипед“, „кружок“. На стор. 2 чоботи у хлопчиків це — глечики. На стор. 5 формалістично трактована людина це — „голий дядя з хворими ногами“. Голий тому, що вся постать цього „дяді“, — тіло, одяг — пофарбована одним рожево-жовтим кольором.

З наведених експериментальних фактів можна зробити висновок, що коли дитина дошкільного віку не розуміє малюнку, тобто осмислює його не відповідно до задуму художника і письменника, вона надає йому реального змісту на основі власного практичного досвіду. Але вся біда в тому, що разом з цим спотворюється зміст не тільки малюнку, а й тексту. Текст і малюнок розходяться в осмисленні дитини і тому й книжка не доходить до дитини, отже й не має ніякого впливу на педагогічне та художнє виховання. Така книжка не тільки не спрямовує дитину шляхом опанування реальної дійсності, а, навпаки, сповторює цю дійсність.

Дитина вимагає реалістичного малюнка; мова художника-формаліста для неї незрозуміла, всякі формалістичні викрутаси для неї загадка. Так, Коля С., 6¹/₂ років, перегортаючи книжку „Три брати“ з малюнками Рачова, довго мовчав і нарешті висловив свою думку: „От уже важка книжка, я напевно тут нічого й не вгадаю“. Потім, уходячи після експерименту, попередив нас: „А Галю ви не кличте, вона ще маленька і нічого не вгадає“.

Художник-формаліст, загадуючи дитині загадки в малюнку, не зважає не тільки на дитину, а й на письменника. Часто замість того, щоб вірно відбити основний зміст тексту, художник вносить до книжки „отсебятину“, трактуючи другорядні елементи, про які в тексті й не згадується, як основні. Наслідком цілком задовільний текст або зовсім не доходить до дитини або доходить у спотвореному вигляді. Наприклад, у книжці: „Ай-ай, скорей доставай“ письменник пише про хлопчика, якого кусає мурашка, а художник подає на малюнку хлопчика й собаку, а мурашку малює тільки на останній сторінці. Через таке трактування більшість дітей гадає, що хлопчика кусає собака, а не мурашка. Навіть діти старшого дошкільного віку, які добре зрозуміли текст, починають шукати

мурашку на малюнку. Один із них каже, що мурашкою звать собачку, другий показує на чорну крапку на малюнку як на мурашку, третій заглядає на зворот сторінки, гадаючи, що мурашка все ж таки десь сидить, коли про неї йде мова в тексті.

В книжці „М'яч“, мал. Пахомова, на стор. 9-10 художник, замість того, щоб виділити композиційно смисловим центром малюнку м'яч, навколо якого розгортається ситуація, виділив дівчинку на велосипеді, подавши її на передньому плані. Після читання тексту, дитина на запитання, про що вона читала, відповідала: „Про велосипед“, тоді, як у тексті мова йде не про велосипед, а про м'яч. На стор. 7-8 цієї ж книжки на малюнку повинен бути виділений м'яч, а виділена біла собака, про яку, між іншим, у тексті зовсім не згадується. Через це композиційно смисловим центром малюнку стає собака й дитина відповідає, що їй читали в тексті про собаку.

Те, що дитина часто осмислює текст у спотвореному вигляді в наслідок перевантаження малюнку другорядними, нехарактерними деталями, що не відбивають змісту тексту, зовсім не свідчить про те, що художник не повинен вводити до малюнку тих елементів, яких немає в тексті. Навпаки, це не лише можна, а й потрібно робити, йдучи шляхом не спрощення малюнку для дітей дошкільного віку, а збагачення цього малюнку. Але такого збагачення, при якому малюнок не тільки не буде спотворювати тексту, а, навпаки, допомагатиме дитині краще осмислювати зміст книжки.

Як уже було сказано, дошкільник, який сам ще не читає, осмислює зміст книжки через малюнок і цей малюнок не повинен бути спрощеним, формалістичним. У цьому малюнку дійсність повинна відбиватися у правдивих і типових для нашої країни образах; тільки такий малюнок допоможе дитині правдиво зрозуміти зміст книжки.

Досі ми говорили лише про формалістичний малюнок дитячої книжки, свідомо заострюючи питання на боротьбі з формалізмом у дитячій книжці, оскільки цей напрям був останніх років характерним у художньо-графічному оформленні дитячої книжки. Проте, не слід вважати, що формалістичні малюнки є єдина небезпека в оформленні дитячої книжки. Не менш шкідливим є й малюнок натуралістичний, бо такий малюнок з великою кількістю нетипових деталей не організовує свідомості дитини і не зосереджує її уваги на основному. Крім того, натуралістичний малюнок виховує в дитини поганий смак.

Творча дискусія, що точиться зараз по всьому фронту радянського мистецтва, розпочата статтями Ц. О. „Правда“, спрямованими проти формалізму і натуралізму, має не тільки глибоко теоретичне, а й велике практичне значення в створенні високоякісного радянського мистецтва, гідного доби соціалізму. Ця дискусія — показник загального піднесення в усіх ділянках соціалістичного будівництва, вирішальний етап становлення стилю нашого мистецтва — соціалістичного реалізму. Охоплюючи всі ділянки мистецтва, ця дискусія також допоможе письменникам і художникам знайти шлях

до створення повноцінної дитячої книжки — книжки, що доходить до свідомості дитини і сприятиме її вихованню в комуністичному дусі.

Чи є на сьогодні всі організаційно-творчі передумови для створення повноцінної дитячої книжки? Безумовно є. Це насамперед увага партії й радянського уряду до дитячої літератури, про що красномовно свідчить передача з ініціативи тов. Сталіна дитячого видавництва до ЦК ВЛКСМ; нарада про дитячу літературу при ЦК ВЛКСМ та інші заходи.

Практичні заходи щодо поліпшення якості дитячої книжки має здійснювати Дитвидав, першочерговим завданням якого є широке залучення до цієї роботи кращих радянських письменників, художників, педагогів. Ми вже маємо в цьому напрямі деякі зрушення. За зразки задовільного оформлення дитячої книжки можна, зокрема, вважати такі книжки: „Сказки“ Чуковського з малюнками худ. Ротова (видання „Детгиз“ 1935 р.) та „Плутанина“ Чуковського, в перекладі Н. Забіли, з малюнками худ. Сідорова (видання Дитвидаву, 1935 р.). До цієї категорії книжок можна було б віднести і книжку „Муха-цокотуха“ Чуковського, в перекладі М. Пригари, малюнки худ. Іпатьєвої (Дитвидав 1936 р.), коли б тут не було окремих недоліків, які переважно походять від того, що художник не враховує тих змін у тексті, які відбулися після перекладу книжки на українську мову і не завжди уважно ставиться до художнього оформлення тексту.

Одним із чергових практичних заходів Дитвидаву мусить стати систематичний контроль за кожною книжкою не лише під час її створення, але й тоді, коли книжка поступає на ринок, доходить до маленького споживача. Треба, щоб дитяче видавництво протягом кількох місяців слідувало за кожною новою книжкою, щоб виявити, як вона сприймається дітьми й чи відповідає завданням, які ставляться сьогодні перед дитячою книжкою.

Тільки в такий спосіб, шляхом щоденної науково-дослідної роботи в галузі як літературного, так і художньо-графічного оформлення дитячої книжки, ми дійдемо бажаних наслідків у створенні дитячої літератури, гідної прекрасних дітей нашої величної країни.

Теорія і історія літератури

Горький і Чехов

Ф. Якубовський

Антон Павлович Чехов був одним з перших великих письменників, що звернули увагу на творчість молодого Горького.

Пізніше Чехов відіграв дуже активну роль у так званому „академічному інциденті“. Чехов довів, що він може не тільки співчувати Горькому, а й діяти активно, демонстративно вийшовши з складу Академії на знак солідарності з Максимом Горьким.

Були часи, коли критика створювала своєрідну схему історії літератури: Толстой-Чехов-Горький. В 1901 тривала полеміка, яку особливо активно розпалювали газети, сформульована, але не підсумована журналом „Литературное обозрение“.

„Батько, син і внук“ — така була характерна для тодішньої полеміки формула, дана цим журналом.

Горького й Чехова зв'язували також театральні інтереси. Історія МХАТ ім. Горького нерозривно зв'язана з іменами обох великих письменників.

Горький, як критик Чехова. Горьківські спогади про Чехова — один з шедеврів горьківської роботи над портретами людей, з якими йому довелося зустрічатися.

І, нарешті, головне: літературні інтереси, прагнення обох письменників. Реалізм Чехова і реалізм Горького. Боротьба за метод соціалістичного реалізму і значення чеховської спадщини в створенні провідного методу радянської літератури.

В таких основних рамках поширюється тема „Горький і Чехов“ — одна з важливих і складних історико-літературних тем

Дана стаття — це спроба накреслити деякі віхи, розчистити шлях до розроблення цієї великої теми.

Розуміється, ми відкинемо схему критиків і журналістів 1901 р.: „Батько, син і внук“. Ця схема зовсім ігнорує ідейний шлях кожного з письменників. Вона виходить із загального визнання: ось

найвидатніші письменники трьох поколінь! За цим визнанням не криється в старій формулі ніякого конкретного змісту.

Що в дійсності зв'язувало Чехова з Горьким? Що — я сказав би — потягло Чехова до Горького в останні роки ХІХ століття?

Діяльність і творчість Чехова зв'язана з чорною епохою в історії Росії. Ніч реакції після 1881 року створювала гнилу, розкладену, отруйну атмосферу в громадському й зокрема літературному житті. Філософія пасивності, безвольності, покори знаходила для себе прекрасний ґрунт у колах дворянства, чиновництва, буржуазії, серед значної частини інтелігенції.

Ці процеси значною мірою визначили тематику і проблематику Чехова.

Народницька критика створила теорію про те, що ці ж процеси визначають і світогляд Чехова.

Михайловський порівнював усю творчість Чехова до

„тусклого, туманного пятна, расплывающегося в общем фоне той апатии, бессодержательности, того отсутствия всякого присутствия, которое характеризует теперешнее трудное время“.

Теоретик народництва поширив процеси, що відбувалися в певних прошарках суспільства, на все суспільство, на всю епоху. Він змалював зовсім спотворений портрет А. П. Чехова.

„Мое святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода от силы и жи, в чем бы последние не выражались“

— цими словами А. П. Чехов цілком розбиває теорію „туманної плями“. Він найвище підносить ті людські якості, що їх всіляко душила і спотворювала „сила й брехня“ самодержавства.

Чехова, — як пише він в одному з своїх листів, — хвилювала тема про молоду людину-різничницю з кріпаків. Це — людина, вихована на цілуванні попівських рук, на покорі перед чужими думками, змалку не раз бита, принижувана; людина, що звикла обідати в багатих родичів, звикла лицемірити без усякої потреби, тільки з почуття власної нікчемності.

І ось ця молода людина „видає з себе по краплі раба і, прокинувшись одного прекрасного ранку, почуває, що в її жилах тече вже не рабська кров, а справжня людська“.

В цьому найвищий пафос чехівської творчості. В цьому — найсильніший протест проти системи, що породжувала покоління безвольних, покірних, лицемірних людей.

Чехов гостро картає „слизняков и мокриц, которых мы называем интеллигентами“. Він обвинувачує інтелігенцію — кволу, апатичну, холодну, понуру, безбарвну; інтелігенцію, що п'яніє від одної чарки і відвідує п'ятидесятикопійчаний будинок розпусти.

А в іншому листі письменник спрямовує інші, але не менш убивчі епітети проти носіїв і провідників рабства й покори. Він зве інтелігенцію лицемірною, фальшивою, істеричною, невихованою, ледачою.

„Де виродження й апатія, там статтєве спотворення, холодна розпуста, викидні, рання старість, брякла молодість, там занепад мистецтва, байдужість до науки“.

Чехов намагався боротися, збираючись у важку подорож на Сахалін, щоб потім блискуче викрити найстрашніші злочини царської Росії. Він активно береться до таких громадських справ, як боротьба з голодом, з холерою. Пізніше — бере активну участь у перепису. Усе це — шляхи до подолання апатії, до активної діяльності, шляхи наближення до життя народу.

Чехов із захопленням стежить за активною діяльністю Емілія Золя під час процесу Дрейфуса.

„За один ніготь на пальці Золя я не віддам усіх, хто його тепер судить!“ — такими захопленими відгуками рясніють листи Чехова. Повертається Чехов до цього ж питання й після смерті Золя.

„Як письменника я мало любив його, але зате, як людину, в останні роки, коли шуміла справа Дрейфуса, оцінив його високо“.

Цілком ясно викристалізовується погляд Чехова на громадську функцію літератури.

„Хто нічого не хоче, нічого не сподівається, і нічого не боїться, той не може бути художником“.

Від таких визначень Чехов іде до цілої програми реалізму.

„Художня література тому й називається художньою, що малює життя таким, яким воно є в дійсності. Її призначення — правда, безумовна й чесна. Зважувати... Для хеміків на землі немає нічого нечистого. Літератор повинен бути таким же об'єктивним, як хемік“.

Цю тезу в естетичному кодексі Чехова ніяк не слід розуміти, як заклик до пасивного й байдужого змалювання всього, що дає життя, заклик до того, щоб копіювати дійсність, „добру и злувни-мая равнодушно“.

Ось блискуче образне висловлювання Чехова, що до кінця розкриває суть його поглядів на реалізм:

„Розум, хоч би й семінарський, — пише Чехов до письменниці Шаврової — блищить яскравіш, ніж лисина. А ви лисину помітили й підкреслили, а розум викинули за борт. Ви помітили також і підкреслили, що товста людина — брр! виділяє з себе якийсь жир, але зовсім забули, що ця людина — професор, тобто, що вона кілька років думала й робила щось таке, що поставило її над мільйонами людей... У Ноя було троє синів: Сім, Хам, і, здається, Афет. Хам помітив тільки, що батько його п'яниця і зовсім забув, що Ной — геній, що він збудував ковчег і врятував світ.“

Ті, хто пише, не повинні наслідувати Хама“.

Цей заклик Чехова до того, щоб у кожному явищі розкривати його провідну сторону, щоб натуралістичними деталями не затьмарювати істину, має велику силу і глибину не тільки для чеховської епохи.

І все таки Чехов, який вважав, що людина, позбавлена бажань і надій, не може бути художником, сам був обмежений у бажаннях і надіях.

„Не знаю, що буде з нами через десять-двадцять років — тоді, можливо зміняться обставини, але покищо було б необачно чекати від нас чогось справді путнього, незалежно від того, чи талановиті ми, чи ні... Так, я розумний, принаймні, настільки, щоб не ховати від себе своєї хвороби і не брехати собі, не приховувати своєї порожнечі чужим лахміттям ва зважок ідей 60-х років і т. івп. Я не кинусь, як Гаршин, у прольот сходів, але я не стану тішити себе надіями на краще майбутнє“.

Так, у цьому була трагедія Чехова, великого поборника правди, честності в житті і в творчості, який, проте, не міг спертися на ті соціальні сили, що привели б письменника до перемоги.

Чи почував Чехов літературне оточення, що допомагало б йому творити, що боролось б за таку літературу, за яку він боровся? Безперечно, ні. Захоплений генієм Толстого, Чехов ніколи не поділяв його філософії. Чехова це мучило. Він хотів в особі Толстого бачити силу, великий авторитет, людину, позбавлену суперечностей, йому властивих.

І що ж... до кінця чесний Чехов, при всій пошані до Толстого, ясно бачить фальш взаємин Катюші Маслової з Нехлюдовим! Більше того: він бачить „нещирість людини, що боючись смерті, ховається за цитати з священного писання“.

А „Воскресення“ — це ж найбільша подія в літературному житті 90-х років! Толстой — автор, на якого найбільші надії покладав Чехов!

Що сказати про молодих письменників?

Чехов чутливо відчуває з самого початку запах гнилизни, що йде від декадентсько-символістської літератури.

Часом з подивом, часом з роздратованням писав Чехов про Л. Андреева, про Мережковського

„Мало щирості, мало простоти!“ — ці слова повторюються в різних місцях листування Чехова, коли мова заходить про цих письменників.

Усе важче дихати Чехову в літературній атмосфері, що дедалі більше насичується міазмами розкладу.

І ось саме в цій атмосфері Чехов — великий і чутливий художник, реаліст, що хотів боротися за дійову активну літературу — відчув силу, що розряджає гнилу атмосферу.

Цією силою був молодий Горький. Поява молодого Горького була подією не тільки для Чехова. Уся громадськість, уся література змушені були активно реагувати — хто радісно, хто вороже — на появу Горького. Байдуже сприйняти цю величезну силу не міг ніхто.

Вихід Горького на літературне поле був виходом представника нового класу, представника народу. Той самий народ, про долю якого стільки сперечалися інтелігенти; народ, що був для народників не суб'єктом, а об'єктом історії, заговорив на повний голос у творчості великого письменника пролетаріату.

Реалістичний напрям у літературі знайшов твердий ґрунт у творчості Горького. Відкривалися величезні перспективи розвитку глибоко правдивої, послідовно реалістичної творчості. Творчість Ан-



О. М. Горький і А. П. Чехов серед акторів МХАТу (знімок зроблений 1908 р. в м. Ялті під час першого знайомства М. Горького з театром). На фото зліва направо: стоїть — О. М. Горький, Вішневський, А. П. Чехов, Желобушкін, К. С. Станіславський; сидить — М. П. Чехова (сестра письменника), О. А. Кніппер-Чехова, Сазіцька, Ліліна.

древних і Мережковських уже не могла претендувати на монополію, хоч довго ще зберегала свій вплив у колах буржуазії й буржуазної інтелігенції.

Реагування Чехова на появу Горького—це тільки один з численних процесів, зв'язаних з цією подією.

Та в ній є дуже багато характерного, типового, загального.

Чи розумів Чехов коріння сили Горького? Чи міг він оцінити силу молодого письменника, як представника нового класу?

Звісно, ні. Для цього Чехову треба б було стати марксистом.

Але Чехов—письменник, що своїм девізом зробив здоров'я, розум, талант, з великою жадобою тягнеться до молодого Горького.

„Я вас не знаю, не знаю звідки і хто Ви“, — пише Чехов Горькому в листі 1898 року. Але вже цей лист пересипаний захопленними висловами про талант Горького. І не тільки про талант: про здоров'я цього таланту.

„Талант безперечний і до того справжній, великий талант... Говорити тепер про хибі таланту — це те ж саме, що говорити про хибі великого дерева, яке росте в саду; тут справа, головне, не в самому дереві, а в смаках того, хто дивиться на дерево“.

Чехов прекрасно відчув і образно показав глибоку природність горьківського таланту. Це він підкреслює і в листах до інших осіб:

„Це — дуже талановита людина...“

... Горький, по-мову, справжній талант, пензлі і фарби в нього справжні...“

... Горький зроблений з того тіста, з якого робляться художники. Він справжній“.

„Він справжній“ — у цих словах Чехова було багато радості людини, що з таким боєм прагнула справжнього, що була змушена жити і творити в світі рабства та фальшу!

Та чехівське захоплення Горьким ніколи не було сліпим. Дуже цінні критичні зауваження й поради Чехова молодому Горькому.

Чехов не хоче нав'язувати молодому Горькому своїх смаків, не хоче насилувати зростання молодого дерева. Даючи пораду Горькому Чехов піклується завжди про те, щоб Горький залишився в усіх деталях вірним тому шляхові, на який він став. Чехов ревниво пильнує в Горькому ті риси, які його з великою силою приваблювали.

Згадаймо лист Чехова, в якому він спеціально говорить про вжиті Горьким слово „фаталістично“. Чехов вказує на незручність вживання цього слова в певному стилістичному плані. Чехов указує на те, що в інших авторів такі, невідповідні до загального характеру твору, слова проходять непомітно. А ось у музичних і струнних речах Горького їх слід уникати!

Чехов боровся проти всякої нестриманості в стилістичних умовних шуканнях молодого Горького. Він згадує: „Ви ще молодий і не перебродили!“

І, здається, Чехов, пожадливо й настирливо хоче прискорити процес формування Горького в зрілого майстра. Він прагне побачити Горького в усій його творчій силі.

Чехов помер у 1904 році. Він не зробив тих остаточних висновків, що їх могло б підказати все глибше зближення з Горьким.

Та захоплена увага до Горького не згасала в Чехова до кінця життя.

З якою увагою він стежить за готуванням вистави „На дне“ в Художньому театрі! Як уважно він дає поради щодо розподілу ролей! Як схвильовано реагує на заходи цензури проти п'єси „На дне“!

Чехов, повторюю, не зробив остаточних висновків і з свого зближення з Горьким. Та вже академічний інцидент 1902 року свідчить про те, що зв'язок з Горьким мав для Чехова не вузько-літературний, а ширший громадсько-політичний характер.

Чехов відмовився від звання почесного академіка тоді, коли з розпорядження Миколи II цього звання був позбавлений Горький. Це був акт політичної солідарності з Горьким. Це був акт протесту проти насильства царя над громадською думкою. Це був рішучий виступ проти „сили і брехні“, яка стільки років душила талановитого й чесного Чехова.

У свідомості Чехова в цей час відбувалися вже процеси властиві кращим представникам інтелігенції різних національностей як у колишній царській Росії, так і на Заході!

На початку ХХ століття — Чехов, пізніше — Мих. Коцюбинський.

А ще пізніше: подібні ж процеси, тільки доведені до кінця, до повного розквіту нової свідомості, до активної боротьби за культуру соціалізму в творчості Ромен Роллана, Андре Жіда, і інших кращих представників інтелігенції Заходу.

Усі ці процеси пов'язані з іменем Горького, що завжди був найбільшим представником літератури пролетаріату й разом з тим володів величезною силою виховного впливу на кращі кадри інтелігенції.

Чехов прагнув відбити процес подолання рабства в свідомості, в психології людей.

Горький спромігся створити світові шедеври, поставивши цю проблему на твердий соціальний ґрунт.

Таким шедевром є „Мати“, твір про пробудження з економічного, побутового, морального рабства Пелагеї Ніловни й мільйонів таких, як вона людей!

Коли Чехов писав „Мужики“, він не міг би знайти в собі сили проголосити: „людина — це звучить гордо“!

А сила Горького в тому й полягала, що, змальовуючи найчорніші картини приниження в таких оповіданнях, як „Екзекуція“, „Вывод“, „Девочка“, „Страсти-мордасти“ — він був пройнятий пафосом розкріпачення всіх пригноблених незалежно від того, якою мірою кого прибив, принизив, скалічив старий лад.

Тут пролягає межа між критичним реалізмом кращих представників літератури минулого й соціалістичним реалізмом літератури радянської.

Не треба механістично протиставляти метод соціалістичного реалізму здобуткам реалістичної літератури минулого.

Горький писав через багато років після смерті Чехова.

„Добре згадати про таку людину, одразу в життя твоє повертається бадьорість, знову входить у нього ясний зміст“.

Після смерті О. М. Горького тов. О. М. Молотов сказав:

„Силою свого впливу на російську літературу Горький стоїть за такими гігантами, як Пушкін, Гоголь, Толстой, як кращий продовжувач їх великих традицій у наш час. Вплив художнього слова Горького на долю нашої революції безпосередніший і міцніший, ніж вплив будьякого іншого нашого письменника. Тим то саме Горький і є справжнім родоначальником пролетарської соціалістичної літератури в нашій країні і в очах трудящих усього світу“.¹

В цьому світлі нас цікавить ставлення Горького до кожного з великих письменників минулого.

Питання „Горький-Чехов“ є одна з важливих ланок у проблемі про Горького — родоначальника пролетарської соціалістичної літератури і його зв'язок з класичною літературою минулого.

¹ Цитую за „Більшовиком України“ № 6.

Франко і Золя

(З ЦИКЛУ „ПИТАННЯ ПОЕТИКИ НАТУРАЛІЗМУ“)

Л. Підгайний

Питання взаємин Франка і Золя виходить за межі звичайних стосунків двох письменників, де один із них міг впливати на другого.

Питання впливу взагалі — варте дослідження, але воно в даному разі не мало б ширшого інтересу, коли б стосунки між Франком і Золя обмежувались тільки самим впливом. Проблема „золяїзму“ Франка — ширшого порядку, ніж питання впливу Золя на Франка.

Проблема „золяїзму“ Франка — це проблема його творчого методу і стилю, це питання реалізму і натуралізму у Франка і тих умов, що спричинилися до спільного творчого тяжіння обох письменників.

Адже не так цікаво констатувати вплив одного письменника на іншого, як з'ясувати питання, чому він стався. Ще інтереснішим питання стає тоді, коли спільні творчі прагнення виявляються ще до фактичного впливу одного письменника на другого, як це трапилося у взаєминах між Франком і Золя, що ми й побачимо далі.

Як відомо, Франко був людиною широко обізнаною в західно-європейських літературах. Знаючи десять іноземних мов, він не тільки читав в оригіналах класиків і сучасників світової літератури, а й сам перекладав багатьох із них, особливо поетів. Далеко не всі зібрані переклади Франка з іноземних літератур становлять у його збірці творів три досить товстих томи.

З європейських прозаїків ніхто не привертав такої пильної уваги Франка, як Золя. Франко з особливим інтересом стежив за появою кожного чергового тому „Ругон-Маккарів“ Е. Золя — цієї „соціальної і натуральної історії однієї сім'ї за часів другої імперії“, тобто формально часів Наполеона III (від 1852 р. до

1870 р. — моменту розгрому французької армії німцями під Седаном), а фактично пізніших часів. Річ у тому, що Золя не дотримався строго рамок історичності в своїх романах, а будував їх переважно на сучасному матеріалі, зачіпав болючі питання, тому романи його мали гострий інтерес злободенності.

В першій рецензії на „Западню“ Е. Золя Франко писав (1877), що „Ругон Маккари“ „належить уважати за одну з найграндіозніших прояв літературних нашого віку“. Франко спершу наївно вірив у „науковість“ творчого методу Золя і, як найхарактерніші позитивні риси, він підкреслює „безпримірний об'єктивізм“, художню і етнографічну вартість і „правду, котра ясно пробивається з кожної стрічки роману“.

З першої рецензії Франка видно, що спочатку він сприймав Золя з некритичним захопленням; Золя імпонував Франкові спробою дати правдиве відображення дійсності, це був той основний пункт, який привертав весь час увагу Франка до Золя. Франко шукав у мистецтві найкращих способів відбити сучасну йому дійсність у художній творчості і з жадобою хапався за кожне нове слово, що виходило з-під пера Е. Золя, який на той час користувався бучним успіхом.

Франко вважав романи Золя за найновішу і найвищу стадію розвитку реалізму. В статті „Е. Золя і його твори“ (1881), згадуючи „Череве Парижа“ та „Здобуття Пласана“ Франко підкреслює правдивість, простоту і природність, як основну їх рису. Що Франко навіть на ставив питання, чим, власне, натуралізм Золя відрізнявся від попереднього реалізму Бальзака, видно з дальших рядків цієї ж статті, де Франко розповідає читачам „Tygodnia“ про суть „натуральної школи“, визнанням головою якої був Еміль Золя і до якої, крім нього, входили ще Альфонс Доде, брати Гонкури — Едмонд і Жюль, — ідейний натхненник натуралізму — Іпполіт Тен, Флобер, К. Бодлер, Рішпен та інші.

„Ця школа — пише Франко — поставила собі за мету керуватися простою, непідроблюваною щоденною правдою й опиратися на глибокі психологічні, фізичні й географічні досліди так у повістях, як і в поезії. Повість, за Золя, мусить бути протоколом із життя, мусить бути історичним документом про сучасних людей. Поезія — це життя, це його відбиток, і в цьому, власне, а не в фалшивій прикрасі, не в ідеалізуванні лежить її висока убагороднююча моральна вартість“ (розрядка тут і далі моя — Л. П.).

Франко допускається помилки, коли говорить, що „натуральна школа“ ставила собі завданням спиратися на глибокі психологічні досліди. Психологічні досліди, спостереження і аналіз натуралістів цікавили менше, ніж реалістів; їх, навпаки, приваблювала, головню, фізіологічна і — ширше — біологічна сторона людської природи, яку вони і вважали, поруч із середовищем, за основний фактор людської поведінки.

Ця помилка характерна для Франка. Вона впливає з його розуміння „натуральної школи“ Золя. З наведеної цитати видно,

що Франка менше цікавила теоретична основа натуралізму Золя— його „науковість“, наука про спадковість, фізіологічну та біологічну основи поведінки людини, що приводило до ігнорування соціальних факторів і піднесення впливу середовища, під яким розумілося суму найрізноманітніших чинників— вплив професії, виховання, соціального оточення, місцевості— географічних, кліматичних умов тощо.

Наведена цитата дає зрозуміти, що Франко насамперед цінував Золя за намагання дати неприкрашену, не ідеалізовану, непідсоложену картину життя з документальною точністю, навіть протокольністю. В цьому виявилось тяжіння самого Франка до реалізму, але той факт, що Франко не добачав однобокості натуралізму, його емпіричної мілкості і хибного прагнення до стенографування життя людини, як біологічної істоти, доводить, що Франко сам нетвердо стояв на реалістичних засадах і часто сам припускався натуралістичних збочень.

П. Колесник у статті „Художня спадщина Івана Франка“ („Літературна критика“, 1936, № 1) справедливо відзначає натуралістичні елементи в таких творах, як „На дні“, „Коли рушить поїзд“, „Основні суспільності“ (характеристики декласованих селян), „Boa Constrictor“, „Борислав сміється“ (метод характеристики Дувіда Готліба та Рифки).

При уважному дослідженні прози Франка у нього виявляється далеко більше спільних рис з стилем Золя, ніж здається зразу. Символічний образ удава *boa constrictora* не даром введений до повісті з цією назвою. За допомогою цього символу Франко ставить крапку над „і“ в образі хижака-капіталіста Германа Гольдкремера. Образом удава він підкреслює ідею боротьби за існування, як основного рушійного закону капіталізму.

— „Що ж, а Kampf ums Dasein (боротьба за існування). Коза хоче жити й вуж хоче жити. А хто тому винен, що вуж не може жити травою, лише козою? А ти, коза, будь мудра, не лій вужеві в зуби!“

Так устами Германа говорить автор. Цим самим він підкреслив своє лояльне ставлення до капіталізму і поділив основний погляд Золя, який, як відомо, революціонером не був і на основи капіталізму не посягав.

Середовище, оточення у натуралістів відіграє роль одного з основних факторів у формуванні характеру людини. Тому Франко з надзвичайною докладністю описує біографію Германа Гольдкремера, починаючи від дитячих років, при чому, так само, як у романах Золя, присвячених побуту ремісників та робітників („Западня“, „Жерміналь“) Франко не скупиться на найчорніші і найгидкіші фарби, щоб змалювати ними жах злиднів і бруд оточення, серед якого виростав Герман.

Він підкреслює такі деталі, як „нерівний, прогнилий та пошарпаний дах“, „велику купу сміття, плюгавства, гнилого деління та

шмаття“, замість людського житла, і „кислий, задушливий, убійний сопух“, що панував над селищем і т. д.

Бруд, злидні, голод, грубе, жорстоке поводження— такі чинники виховання Германа підкреслює Франко, серед яких домінуючим був голод. Разом з тим декілька разів Франко вказує на незвичайні природні якості Германа, що допомагали йому переборювати труднощі несприятливого середовища. Навіть пізнішу жорстокість капіталіста Германа в ставленні до робітників Франко пояснює умовами виховання.

В характеристиці Дувіда Готліба та Рифки старано підкреслюється спадковість, як основний фактор поведінки і причина надзвичайної нервово-вразливої і патологічної вдачі. В родословному дереві Ругон-Маккарів чимало було патологічних натур, при чому Золя наївно вважав, що змальовуючи патологічні характери він тим самим надає їм рис наукової ймовірності, заснованої на найновіших експериментальних даних медицини.

Франко в характері Дувідки („Boa Constrictor“) старано підкреслює прояви хоробливої вдачі змалку, нервовість і дразливість, жорстокі інстинкти, нахил мучити тварин, дикі капризи і т. д., що перейшли в спадщину від його матері Рифки. Ця спадковість змушує його потім підпалити батькові нафтові промисли. Теж саме робить і Готліб у повісті „Борислав сміється“; Готліб по суті є продовження образу Дувідки, це дорослий Дувідка з його ж імпульсивною жорстокою вдачею хоробливого маніяка.

Коли взяти до уваги, що чимала частина з серії „Ругон-Маккарів“ вийшла до появи перших оповідань Франка з циклу „Борислав“ (1877) та його повістей „Boa Constrictor“ (1878) і „Борислав сміється“ (1881), коли згадати, що в листі до Драгоманова від 13-II-1877 Франко зазначає, що він прочитав уже 1, 3, 4, 5, і 6 томи „Ругон-Маккарів“,— то можна припустити думку, що чимало елементів натуралізму з'явилось у Франка під безпосереднім впливом Золя, як і технологічний опис паровоза в пізнішому нарисі „Коли рушить поїзд“ міг виникнути під враженням роману Золя „Людина-звір“.

Проте, тяжіння до документальності, фактичності і стенографування життя виявилось у Франка на самому початку його творчості. Так звані „галицькі образки“, тобто художні нариси Франка, як прозові— „Лесишина челядь“, „Вугляр“, „Муляр“, „Добрий заробок“ тощо, так і віршові— „У шинку“, „Великдень“, „Михайло“ та інші— це власне, копії з природи, зарисовані з одиничного випадку, який хоч і не має характеру ширшого узагальнення, але який сам по собі характерний, яскравий і звучить як обвинувачення капіталістичному суспільству.

В основу своїх оповідань і повістей Франко дуже часто кладе дійсні факти з життя, свідком яких сам був, або які чув від очевидців, а образи дійових осіб найчастіше списував просто з природи, не дбаючи про узагальнення і творення складних характерів. В цій

фактографічності Франко наївно вбачав вищі ознаки реалізму, вірність художнього малюнку реальній дійсності; він не розумів, що творча вигадка можливого і ймовірного факту, події чи людини — типових для даних обставин — для художньої правди реалістичного твору важить більше ніж перенесення в художній твір дійсних фактів з реального життя.

Нахил до стенографування життя стверджує і сам Франко, який в автобіографії писав:

„Про свої новели скажу тільки одно, що майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрі дивився, або про котрі чув від свідків, малюють крайобрази тих закутків нашого краю, котрі я, як то кажуть, переміряв власними ногами“.

Таке механічне перенесення фактів, подій і людей з реально-го життя до художнього твору характерне для натуралістичного творчого методу.

Натуралістів не так цікавить внутрішній світ героя, його переживання, думки, емоції, розвиток свідомості тощо, — як зовнішній опис річового оточення, побутових деталей, зовнішнього вигляду персонажів, а їх переживання малюються як фізичні, грубі відчуття, а не почуття.

В згадуваних „галицьких образках“ та бориславських оповіданнях ми бачимо пильну увагу Франка до побутових деталей життя ріпників і селян, при чому через ці деталі підкреслюється виключно тяжке становище їх, злидні, голод, надмірна праця, фізичні страждання, каліцтво, смерть. Характерно також для натуралістів те, що вони використовують темні сторони дійсності і змальовують їх найчорнішими фарбами. Так робив Золя, змальовуючи життя робітників, так робив і Франко.

В оповіданні „Ріпник“ (1877) Франко дає такий опис приміщення, де тулились робітники:

„Ця добудова майже зовсім була схована між високими купами лепу, так що сонце рідко коли й заглядало крізь вузькі віконця до середини“.

В унісон цьому описові робітничого житла, темними фарбами дається й малюнок зовнішності робітників:

„Іх лица пожовкли з вужди, іх руки немов обросли глиною і земним воском, іх одіж — то позшиване лахмання, що ледве-ледве держиться на тілі. Старі, недугами та гризюю поорані лица, лежать обік молодих, що ще не страшили слідів краси, хоча цвіт їх уже зв'ялила передчасна тяжка праця і нужда і розпуста.“

Таких темних і сумних малюнків побутових деталей чимало є у Золя. Реалісти їх уникають. Зокрема у Горького, в романі „Мати“, таких картин ми не побачимо, хоч становище описуваних ним робітників не краще від становища робітників Золя і Франка. Зате Горький основну увагу віддає аналізу психологічних переживань персонажів і тонкому змалюванню поступового зростання політичної свідомості.



Іван Франко
1856 — 1936

Подібно до того, як у багатьох романах Золя із серії „Ругон-Маккари“ алкоголь відіграє часто вирішальну роль у долі персонажів, будучи одним із ведучих факторів їх поведінки, у Франка в багатьох оповіданнях алкоголізм відіграє фатальну роль у житті робітників і селян, при чому він підміняє собою соціальні причини зубожіння трудящих.

Василь Півторак („Навернений грішник“), втративши двох синів шукаючи нафту, розпився і позбувся цілого „газдівства“, яке потрапило до рук корчмаря Шмілова. Виходить, коли б не горілка, Півторак і надалі лишився б „газдою“. Насправді ж багаті підприємці за безцінь скуповували нафтоносні землі в селян, змушених спродувати їх через високі податки; самі ж вони не могли успішно добувати „кип'ячку“ за браком капіталу.

В тому ж натуралістичному плані подаються переживання людини, тобто дається не психологія, а фізіологія цих переживань, як сума фізичних, елементарних відчуттів. Малюючи становище робітника в задушливій копальні, Франко підкреслює такі моменти, як шум в ушах, стукіт серця, що бухає мов молотом у груди, „кров до голови жбухає“ тощо („На роботі“).

Характер стилістики (найпоширеніший вид — порівняння) впливає з тяжіння натуралістів малювати зовнішність матеріальних речей із позитивістичного погляду на психологію, в основу якого вони поклали механістичний матеріалізм; звідси — психологічний стан людини передається засобом матеріалізованих зіставлень:

„...в голові у нього шуміло, мов у старім вітряку, пицало т скреготало, мовби хто по склі черкав; у горлі в нього пересохло спрага пекла й давила його мов гарячий камінь“ і т. д. („Навернений грішник“).

Того ж типу порівняння ми бачимо і в багатьох інших оповіданнях і повістях Франка і зокрема, навіть, у найменш натуралістичній повісті „Борислав сміється“:

„крик Бенедя вхопив був мов кліщами за серце“ (ст. 17); „в його голові мугилися і переверталися думки, мов вода на млиновім колесі“ (ст. 48); „голосок різав мене в саме серце, мов гострий ніж“ (ст. 103).

Навіть про почуття обурення, яке опановує Бенедя щоразу, як він дізнається про кривди, заподіяні робітниками, говорить так: „Бенедьові немов би хто ніж встромив у живе тіло“ (ст. 79).

До натуралістичної поетики належать, зрозуміло, і порівняння типу — „зайдів назлазилося було сюди, як хробів до стерва“ (ст. 15), де явища соціального порядку зіставляються з огидними явищами біологічного порядку.

Ніж, що шпигає в серце, і молоток, що бухає по голові, — найчастіше вживані Франком знаряддя, які правлять у нього за звичайний матеріал для порівнянь при змалюванні психологічних переживань. Фізіологія відчуття замість психологічних переживань, бруд, кров, потрощені кістки, горілка, — це ті ж знаряддя і з того ж арсеналу, з якого користувався й Золя.

Факт схожості методів подачі багатьох деталей у творах Франка і Золя з робітничою тематикою тим цікавіший, що твори Франка писані незалежно (раніше) від „Западні“ і „Жерміналя“ Золя, де побут і образи робітників подані чорними натуралістичними фарбами. Нахил до спільного творчого методу породив у даному разі і спільні риси натуралістичного стилю.

Проте, питання взаємин творчого методу Франка і Золя не можна вважати вичерпаним, коли ми не простежимо питання схожості і відмінності Франка від Золя, незалежно від конкретного впливу. Найкраще це зробити порівнявши „Борислав сміється“ з „Жерміналем“; це зіставлення тим цікавіше, що „Борислав сміється“ з'явився на чотири роки раніше від „Жерміналя“.

Ми вже вказували на те, що характеристика поведінки Готліба (в „Борислав сміється“), мотивація вчинків його і його матері Рифки, нарешті, ворожнеча і моральний розклад сім'ї Германа Гольдкремера, ненависть сина до батька і Рифки до чоловіка — все це дано не з соціальних позицій, а з біологічних: в ролі єдиного фактора виступає тут спадковість. Цим, проте, не вичерпується спільність даного твору з „Жерміналем“ Золя.

Як це не дивно, але такі постаті як Готліб („Борислав сміється“) і Дувідка („Boa Constrictor“) мають чимало схожого з образом Жанлена з „Жерміналя“ Золя. І Готліб-Дувідка і Жанлен належать до улюблених натуралістами покалічених спадковістю патологічних персонажів, у яких несвідомий прояв диких інстинктів призводить до імпульсивності вдачі і керує всіма їх вчинками. І Жанлен і Дувідка змалку виявляли нахил до безглуздої жорстокості, егоїзму, неслухняності, сліпої впертості і цілковитого ігнорування логіки. Подібно до того, як у Жанлена раптово і незалежно від його волі виникає бажання вбити солдата, так у Готліба виникає раптово і непереможне бажання негайно сполучити свою долю з долею Фанні і заради цього бажання він підпалює підприємство свого батька.

Головними носіями методів соціальної перебудови в „Жерміналі“ з'являються Етьєн Лантьє та Суварін, в „Борислав сміється“ — Бенедьє Синиця і брати Бесараби. Виявляється дуже цікава річ. Образ Етьєна дуже нагадує Синицю, а Суварін — Бесарабів. Бенедьє Синиця, як відомо, є прихильник безкровної боротьби робітників проти підприємців, він є натхненником і організатором каси взаємодопомоги. Тих же мотивів дотримується і Етьєн Лантьє. З другого боку і Суварін і брати Бесараби є представниками дикої руйнівницької сили, сліпої, лютої помсти і обидва закінчують безглуздим і жорстоким вчинком. Різниця між ними лише в тому, що Суварін змальований у Золя як тип нібито народницького терориста, а Бесараби виходять з мотивів особистої помсти, як зубожілі куркулі.

У Золя й Франка є спільне також і в трактуванні страйкового руху і взагалі методу перебудови суспільства: обидва вони проти

революції і за мирні реформи, за поліпшення матеріальних умов праці робітників, чого, на думку Франка, можна добитись шляхом економічної боротьби (страйку), а на думку Золя — через усвідомлення буржуазією небезпеки революції, яка, на його думку, є ворожою культурі навалюю розперезаних диких інстинктів темної юрби. Золя гадав уникнути соціальних суперечностей шляхом добровільних поступок буржуазії та щільного співробітництва капіталу, праці і науки. Звичайно, Франко не міг впливати на Золя і такий збіг основних ідейних і творчих установок міг трапитися на основі схожих соціальних позицій обох авторів.

Спільні моменти в повісті „Борислав сміється“ і в романі „Жерміналь“ не переважають тих розходжень і відмін, які в них є. Тоді, як Золя надто рясно оздоблює свій роман брудними подробицями і найтемнішими деталями злиденного побуту робітників, малює поведінку людини взагалі як прояв найтемніших і найдикіших інстинктів, голої фізіології і нестримної еротичності і, ігноруючи політичну сторону робітничого руху, трактує його, як стихійний прояв голоду, вважаючи, що соціальним життям керують закони біології й фізіології, — у Франка в творах з соціальною тематикою першої половини його діяльності (70-80 р.р.) взагалі і особливо в „Борислав сміється“ робітничий рух змальований реалістично; в них не тільки вірно передана типова картина боротьби робітників того часу, а й соціальні явища не підмінено біологічними.

Зважаючи в цілому співвідношення реалізму і натуралізму у Франка, слід сказати, що Франко в основі все ж був реалістом; хоч у нього є чимало натуралістичних елементів, він не був послідовним натуралістом і тим більше не поділяв теоретичних принципів „натуральної школи“, теорії „експериментального роману“.

З роками Франко все критичніше ставиться до творчості Золя, заперечує науковість його методу і теорію спадковості, що заступала в Золя роль соціального фактору в поведінці людини; він пише, що Золя „не дав нічого справді нового і цінного для прояснення теорії діячності душевних хвороб“. Коли ж Золя і намагається з'ясувати явища спадковості, то „вони наївні просто до смішного“, — пише Франко.

В статті — „Еміль Золя, його життя і писання“ (1898) Франко аналізує всю серію „Ругон Маккарів“ і дає їй загальну оцінку. Віддаючи належне цьому „першорядному повістеписателю“ і „незвичайному письменнику“, що серією романів „Ругон-Маккари“ „здвигнув безсмертний пам'ятник своєї поетичної творчості і разом колосальну піраміду на могилі наполеонового цесарства“, — Франко відзначає, що

„Золя обхопив найширший виднокруг, сягнув найглибше, показав найбільше сміlostі в аналізуванні суспільних і індивідуальних хвороб. Але Толстой в „Войне и мире“, ані Бальзак у своїй „La comedie humaine“ не розвернули такої широкої і таким одноцілим духом проійнятої картини як Золя“.

Він навіть заперечує існування „натуральної школи“ і натуралізму, як напряду, й говорить, що Золя—виключно індивідуальне явище і ніхто його не наслідував. Франко порівнює Золя з Достоевським і ставить Достоевського вище від Золя за те, що у Золя матеріальні інтереси й речі заглушують душу людини, що „люди в Золя звичайно малі супроти колосального оточення їх“... Він далі вказує на те, що в Золя реаліст боровся з романтиком і що

„романтик робить тому реалістові неастанні збитки. Реаліст робить студії, описує оточення якомога найстаранніше, нюхає, смакує, міряє циркулем, а романтик іронічно дивиться на всю ту роботу і водить пером автора, і слід того пера виходять дивогляди, яких око не бачило й ухо не чуло ніколи: фантастичний сад Параду, живий локомотив Люїзон, фантастична печена гуска в „La ssamtoir“, що своїм запахом, своїм товщем, своєю сиростою заповняє цілу вулицю“...

Якщо раніше Золя для Франка був ідеальним реалістом, який з абсолютною точністю і правдивістю передавав дійсність, то тепер він зазначає, що

„Контури дійсності під його руками викривляються, надуваються, набігають неприродних кольорів і рухів; мертва природа оживає, набирає людської подобі, людської душі, а супроти неї живі люди дрібніють, якомсь затираються, не можуть сильно й виключно захопити наш інтерес і наше співчуття“.

Разом з тим, Франко вказує на те, що

„Темні сторони життя займають у його повістях більше місця, ніж у дійсності; дуже часто ті темні краски накладені густіше, ніж буває в дійсності“...

До всіх цих критичних зауважень Франка на адресу Золя слід ставитись критично. Якби це була критика з позицій реалізму, що побачив однокісність і міліну натуралізму, це було б позитивне явище. Насправді ж тільки зауваження Франка про здрібнення людей у Золя мають рацію.

Річ у тому, що Франко писав цю статтю уже в тому періоді, коли визначався власний його відхід від реалізму до імпресіоністичних „Сойчиних крил“, „Дриад“, а з другого боку—до художньо слабких, цілком одірваних від соціального життя натуралістичних студій на зразок „Щуки“ тощо. Це була критика не натуралізму Золя, а реалізму Золя, що виступав у його романах всупереч його ж натуралістичній теорії.

Франко в своїй творчості не був ні „золяїстом“, ні послідовним натуралістом і на натуралістичну стежку він часто сходив і незалежно від Золя. Моменти спільного творчого тяжіння можна зрозуміти тоді, коли згадати, що в обох письменників було чимало спільного і в соціальній природі і в політичних уподобаннях.

Іван Семенович Нечуй-Левицький

1838—1918

М. Р. Гайовий

Іван Семенович Левицький (псевдонім Нечуй) народився 13 листопада 1838 року у м. Стеблеві, Канівського повіту, на Київщині. Батько його Семен Степанович, що походив з стародавнього попівського роду, теж був попом, українофілом. З 7-ми років Нечуй-Левицький почав учитись в духовній школі м. Богуслава. На 14-му році життя він з Богуславської школи перейшов у Київську духовну семінарію.

По закінченні свого навчання в семінарії (1859 р.) Нечуй-Левицький 1861 р. вступає до духовної Академії. Про навчання своє в Академії письменник писав у листі до Огановського від 12-го липня 1890 р.:

„Академія своїми науками та викладами прислужилась мені для мого літературного діла добре, мабуть чи не лучше, якби прислужився спеціально фаховий якийнебудь університетський факультет. В Академії богословські науки викладаються спеціально тільки в старшому курсі, себто два останні роки, а в молодшому курсі історію філософії старої, середньої й нової, всесвітню історію, історію (велику) руську, історію (велику) руської літератури, курс естетики, історію вімедької літератури, історію старообрядства чи розкода, і церковну історію. Математика була виділена в окремий факультет, і я, на мов щастя, міг її не слухати, бо не люблю її“.

Восени 1865 р., по закінченні духовної академії, Левицький працює вчителем Полтавської духовної академії, потім у Калішській гімназії, в Седлецькій 4-класній жіночій прогімназії, і, нарешті, в Кишинівській гімназії.

Під час учителювання в Кишинівській гімназії в 70 р. р. Левицький організовує літературний гурток. У гуртку працювали найближчі його друзі-вчителі.

„У батька,—пише Нечуй-Левицький у своїй автобіографії,—була українська історія Маркевича та Бангш-Каменського, літопис Самовидця, котрі я перечитував, приїжджаючи додому на вакації“.

Родинне виховання письменника мало загалом націоналістичний характер. Великий вплив на формування світогляду Левицького мала також „Основа“—журнал українських лібералів і кріпосників. Під впливом цього журналу, в якому провідну роль відігравали Куліш та Білозерський, і почав писати Нечуй-Левицький (1866 р.).

1868 року, коли письменникові було 30 років, з'являються перші його друковані твори. У народовській „Правді“, що видавалася у Львові, у 8-13 номерах, за 1868 рік, друкується перша повість Нечуя-Левицького „Дві Московки“, а в номерах 23-26—повість „Гориславська ніч або рибалка Панас Круть“. Протягом цілого 1869 року друкується у львівській „Правді“ велика повість „Причепа“.

Уже перші повісті Левицького відзначалися своїм націоналістичним спрямуванням. Навіть Драгоманов застерігав проти надмірно-оголеної тенденції, зазначаючи, що націоналізм, мовляв,

„довів його до узкоглядства доволі крайнього, котрий поспував йому вірно вадумані характери в його повісті“.

Погляди Нечуя-Левицького особливо яскраво виявилися в його статті „Сьогочасне літературне прямування“, вміщеній у львівській „Правді“ за 1878 рік та 1884 р і в повісті „Над Чорним морем“ (видрукована в „Зорі“ за 1890 рік, у № № 5 і 21). Це був період, коли все гостріше виявлявся антагонізм між ліберальним і демократичним табором літератури. На сторінках „Современника“ та „Отечественных записок“ друкуються твори великих демократів Чернишевського, Добролюбова, Некрасова, Салтикова-Щедріна; з другого боку, в монархічному „Русском Вестнике“ друкуються „Беси“ Достоєвського. В центрі боротьби стоїть ставлення до наслідків реформи. Ліберали стоять на позиції реформи й обстоюють принципи „культурництва“ та „малих діл“. Демократи стоять за революційну зміну існуючого суспільного ладу. Кониський, Куліш, Костомаров репрезентують лібералів в українській літературі. До них і приєднується Нечуй-Левицький. Нечуй-Левицький виступає проти Чернишевського, Некрасова, Добролюбова, Салтикова-Щедріна, Решетнікова, Успенського. Він ставить вороже зокрема до популяризації російської революційно-демократичної літератури на Україні.

„Великоруська народна література не підніме українського народу, а чого доброго, принизить його, так, як принизила б його яканебудь турецька або китайська література, котра б описувала якусь нижчу жизнь і вбивала йому в голову якісь типи та ідеали дуже низької проби“.

Цікаво, однак, те, що до творів Тургенева та до романтичних творів Гоголя Левицький ставився прихильно.

1885 року Нечуй-Левицький залишає педагогічну роботу, переїздить до Києва і переходить виключно на літературну роботу. Літературно-творча діяльність цього періоду становить чималу кількість книжок не тільки з художньої літератури, а й з етнографії, мови, історії тощо.

Найбільше друкується Левицький у тодішніх західно-українських журналах: „Правді“, „Зорі“, „Ділі“ та „Бібліотеці найзнаменитіших повістей“ „Діла“.

1870-1890 роки—це роки найбільш плідної літературної роботи Нечуя-Левицького. Саме в цей період він пише свої найвидатніші твори: „Благословить бабі Палажці скоропостижно вмерти“, „Микола Джеря“, „Кайдашева сім'я“, „Бурлачка“, „Старосвітські батюшки та матушки“, „Чорні хмари“. В цих творах письменник виступає як значний майстер повісті й роману, як видатний побутописець, що охоплює своїм описом досить широкі суспільні верстви й різноманітні картини суспільного життя.

В 90-х роках творчість Левицького починає занепадати аж до того, що письменник зовсім зникає з обрію української літератури, і лише 35-тирічний ювілей літературної діяльності 1904 року нагадав про нього.

В період 1907-1912 р-р. Левицький найбільшу увагу приділяє питанням української мови. Він обстоює консервативні форми мови. Відображенням його мовної політики були статті: „Сьогочасна часописна мова на Україні“, видрукована в журналі „Україна“ №№ 1-2-3 й за 1907 р. та „Криве дзеркало української літератури“, що вийшла 1912 року.

Цього ж року Нечуй-Левицький друкує статтю „Вигадки націоналістів про українців“, у якій він демонструє себе, як активний борець за економічні інтереси української буржуазії.

Помер Левицький 1918 року, на 80-му році життя.

Левицький виступив у літературі як цілком сформований письменник. Ключем до розуміння його проблематики та творчого методу є його стаття „Сьогочасне літературне прямування“. В цій статті він ставив вимоги перед українськими письменниками показувати всі верстви людності і тільки в межах етнографічних кордонів України. Левицький висловлює тут прагнення української буржуазії до самоствердження, як через глибше опанування дійсності, так і через протиставлення себе іншим національностям. Вимога показати всі верстви людності мала позитивне значення для творчості Левицького, яке виявилось у різноманітній тематиці, великому колі суспільних явищ, відображених ним, широкій галереї образів-представників різних соціальних прошарків. Вимога обмежити українську літературу етнографічними кордонами України відбилась цілком негативно на його творчості, виявившись у наці-

оналістично-тенденційному викривленні дійсності, у заміні в ряді випадків реалістичного показу націоналістичною дидактикою.

Левицький є типовий представник української ліберальної буржуазії, і тому він ідеалізує пруський шлях розвитку капіталізму, а критикує він поміщицько-кріпосницьку систему такою мірою, якою вона гальмує перехід поміщицьких економій на рейки капіталістичного господарювання.

Левицький широко пропагує в своїх творах ідею монополії української буржуазії, всіляко змальовуючи її переваги перед капіталістами інших національностей. Зрозуміло, що інтереси капіталістів він ототожнює з інтересами цілої нації, тобто проводить ідею єдності української нації.

На найбільший рівень реалістичного художнього відображення Левицький підноситься там, де він критикує кріпосницькі відносини, особливо польсько-панський гніт. В ряді його творів є чимало сторінок, у яких яскраво змальовується пригнічення українського селянства з боку польських панів, жорстокий експлуаторський режим, страждання українського селянства.

Будучи прихильником реалістично-побутового опису, Левицький відтворює в ряді випадків реальні картини життя.

У першій повісті „Дві московки“, написаній 1866 р., в якій подається історія нещасливого одруження двох сільських дівчат — Ганни та Марини — з солдатами, Нечуй-Левицький, малюючи становище цих солдатів на селі після служби в місті, показує водночас класову диференціацію на селі; та разом з цим він ідеалізує тут царську реформу, мовляв, тепер нічого журитися московкам: „аби добра воля, а робота буде“.

Описуючи досить широкий розвиток українських капіталістичних економій пореформеного періоду, письменник показує, зокрема, як панська економія зосереджує в себе найкращу селянську робочу силу, відриває селян від свого господарства. Автор трохи прикрашує життя селян, а малюючи лихо селянське, він часто-густо заховає дійсні його причини. Так, наприклад, малюється, як видаючи дочку Ганну заміж, стара Тихониха мріяла про волю, про свою власну хату. Після Василевого одруження оселя Ганни ніби ожила, налагодилось господарство, садок веселий зазеленів, а молодиця Ганна ще кращою стала, ніж коли вона була дівкою. Навіть стара Тихониха повеселішала від щасливого життя дочки з Василем. Василь же, раніш убогий селянин, настільки забагатів, що й хід думок його став інший:

„Коли б мені, думаю, таких три пари волів та добрий плуг, то не треба б мені ні царства ні панства“.

Але мрії Василя стати багатієм не справдилися тому, що його забрали до царської армії, звідки він уже не повернувся. Життя московки Ганни з кожним днем гіршало й вона, зрештою, до краю зубожіла і загинула самотньою. Така ж доля спіткала й „моторну“ Марину.

Тут письменник дає ряд реалістичних картин з життя села за часів кріпацтва. Така картина дана, наприклад, в епізоді, де показується загибель самотньої убогої Ганни:

„Несуть Ганну в домовині зі старих дощок, у чужій сорочці, що принесла добрі сусіди... За Мариною йдуть дві-три сусідки з дітьми, бо вмер багатир, збереться увесь мир, а вмер харпак — тільки піп та дяк. За Ганною навіть піп не йшов, бо поховати богмало за що. Тільки один дяк Ничипір виспівував...“

Ліричний пейзаж кладовища також ніби домальовує картину тяжкого бідкування Ганни:

„Кругом кладовища — то зеленіє жито, аж очі бере в себе, то шумить золотим колосом пшениця. А влітку, у жнива, там чути пісню безталанного женця, що заробляє шостий сніп, поливаючи потом та сльозми чужу ниву. І спокійніше, і краще безталанним під землею лежати та землю держати, ніж було жити й горювати на землі“.

Ці елементи реалістичного показу поневірянь селянства йдуть у плані критики кріпосницьких взаємин на селі.

В повісті „Микола Джеря“, написаній у 1876 р., і видрукованій 1878 року, розгортається картина жорстокої експлуатації селянства та робітників-бурлак на цукроварнях. З великою силою реалістичного показу відображає письменник кріпачину та, так звану, малу панщину — „порції“.

Критика кріпосницьких відносин виступає в цій повісті значно сильніше, ніж у „Двох московках“. В повісті розгортаються широкі картини кріпацтва, безвихідного стану солянина-кріпака, свавілля поміщика. Увесь цей матеріал концентрується навколо однієї постаті, селянина-кріпака.

Головний герой повісті Микола — син бідного кріпака Петра Джері, покохав ще біднішу від себе кріпачку Немидору, яка служила наймичкою в Петра Кавуна. Закохані один в одного Микола й Немидора одружитися не можуть, бо Немидорин пан, хоч і „свій“, український, не хоче видавати її заміж у друге село, поки не одержить взамін такої ж дівки з Вербівки. Це, так би мовити, перший період у житті закоханих кріпаків. Після одруження такі, і ще більш разючі, випадки трапляються щодня, починаючи з присилування відбувати панщину вже на другий день після весілля (іти на панський тік молотити). Поступово наростає протест Миколи проти панщини. Він закликає селян не виходити на панський лан жати, підпалює панські ожереди, і, нарешті, разом з іншими кріпаками, не витерпівши панської сваволі, кидає село, тікає на цукроварні.

Левицький далі показує поневіряння Миколи та його товаришів-бурлак на капіталістичному заводі. Показує переслідування їх польським поміщиком Бжозовським та помсту бурлак. Реалістично змальовуючи окремі сторони самої капіталістичної експлуатації, Левицький намагається ніби вмовити, що це, мовляв, так у капіталістів не українців.

Зовсім інакше малює письменник умови праці в Басарабії, в українського багатія-рибалки Ковбаленка, всіляко його ідеалізуючи, як доброго українського хазяїна. Кінчається повість примиренням Миколи Джері з суспільним ладом. Після царсько-реформи він повертається додому у Вербівку і після деяких нових перипетій мириться з царською реформою.

Кращі сторінки повісті присвячені викриттю кріпаччини, зокрема змушування польських поміщиків над селянами. У повісті дано чимало зарисовок панського свавілля:

„Всі люди стояли як укопані, позвімавши шапки. Бжозівський прикатав, крикнув, як несамовитий, на людей, кинувся до Миколи й почав періцати його батою. Всі люди позабирали клунки з хлібом і поплетались на панський лан. Пан звелів привести їх всіх ввечері на економію. На економії їх усіх вибили різками: вибили й Миколу, вибили навіть старого Джерю перед його очима“.

Спостережливість письменника дає йому змогу влучно добирати характерні риси побуту закріпаченого села. Зокрема він показує соціальні контрасти між побутом поміщиків і селян. Цим прийомом Нечуй-Левицький підсилює художню правдивість своєї повісті. Ось чому й образ Миколи Джері доходить до нас, як відображення стихійного протесту і незадоволення віками гнаного, придушеного поміщиками закріпаченого селянства:

„Микола глянув на незлічені скирти, задумавсь і спитав у батька:

— Нащо то одному чоловікові так багато хліба? Господи, чи ж він поїсть одне все?

— Ти б, сину, мовчав. Дивись, он недалеко стоїть гуменик: він поїде, та ще й панові за це викаже“.

Левицький реалістично змалював грабіж селян кріпосниками та невдоволення селян реформою:

„Тим часом почали наділяти селян землею. Пан забрав собі кращі землі по долині, понад річкою, а половина села мусіла брати землю на шпильх понад крутими балками. Одна така гора припала й Джері і його вятеві. Там гора була така крута, що в великі дощі річка скочувалась з водою швидше, а воли ледве тягли плуга по косогору. Опріч того, від панських землі одійшов ліс, а в тому лісі були людські садки. Ті садки належали до хазяїнів споконвіку. Вони росли по балці серед густого лісу. Там був і садок Джерин, там стояла з давніх давніх пасіка його батька.

— Панове громада! — казав Джеря людям: — пан хоче нас скривдити, та ми того не попустим. За що ми будемо платити такі скажені гроші? Чи вже ж за ті ліси гори! Як собі пан хоче, а я не хочу брати того поля. Не буду навіть цього літа сіяти на йому хліба: а хто посіє хліб, те буде вкрадено громаді!

— То й не сіймо! — гущула громада: — а хто почне брати, тому ми полатаємо киями боки. Треба подавати лист на папа і за поле, і за наші батьківські садки...

— От тобі й воля! — сказав Джеря: — от тобі й вернувся до господи. І на що було вертатись у цей проклятий край! Будь він тричі проклят од бога й од людей!

Половина села не орала і не сіяла того року. Пан не згоджувався брати назад того поля. Так воно й стояло ціле літо толокою.

Тим часом і по других селах люди не хотіли брати поля, і в других селах давали їм землю неродючу“.

Правдиво відобразивши настрої селянства під час реформи, змалювавши її в такому ж плані, як і в „Голодній волі“ Панаса Мирного, Нечуй-Левицький зовсім інакше подає кінцівку своєї повісті. Він пояснює, що в усьому винні лише поміщики, а не влада. Бо коли „бумага“ дійшла до центру, то справа зовсім по інакшому обернулась. З центру приїхала перевірна комісія, яка, розібравши діло вербівських селян, визнала, що Миколині домагання вірні, звільнила його з тюрми, а селян наділила кращою землею.

„Ім повертали навіть ті хутори й садки в лісах, що польські пани ще передніше од їх поодімали. Джерю випустили з тюрми на волю“.

Так бунтар Джеря примирюється з царською системою і мирно доживав віку з білоголовими онуками на пасіці.

Якщо в перших повістях Левицького описується й критикується кріпосницька система, то в подальших його творах — „Бурлачка“, „Кайдашева сім'я“, „Чорні хмари“ — найбільше описується розвиток капіталізму після реформи. Треба сказати, що тут ще більше виступає тенденція письменника на прикрашення села. Адже сталася реформа, адже розвивається капіталізм і Левицький примиряє своїх героїв з дійсністю. Для цього пом'якшуються класові суперечності, більше ідеалізується побут селянства, навіть праця на панських плантаціях.

„— Ой, гарно на буряках! — хвалилася Василина дівчатом. — З ким хочу танцюю, з ким хочу гуляю і ніхто про те й не питає, і ніхто за те не лає“.

„Дівчата, хлопці, музика, шум, регіт, жарти — все було якось по-правниковому. А музики знов ударили, скрипка знов заспівала, а решето знов забряцало. У Васиliner жилки задріжали до танців“.

Василина виведена в повісті життєрадісною, веселою дівчиною. Її образ цілком гармоніює з показом села, загалом, з його квітчастими вишневими садками.

„Всі хати в Комарівці чималі, чисті, з світлицями. Народ не бідний, навіть заможний“.

А прекрасні мальовничі пейзажі села ніби доповнюють ідилічні картини побуту. Ідеалізуючи село пореформеного періоду, Левицький цим самим прикрашує розвиток капіталізму на Україні. Пригнічення селянства він ще наполегливіше зводить до чужонаціональної експлуатації. Загалом, не можна заперечити особливо тяжкого стану українських трудящих мас через колоніальний гніт. І широкий показ Левицьким панського гніту має цілком позитивне значення. Але негативним є те, що він прикриває українських експлуататорів.

Сюжет повісті „Бурлачка“ розгортається так: Василина, надзвичайно гарна дівчина, завжди весела, іде працювати на бурякові

плантації, потім покоївою до польського пана Ястжембського. Пан її спокушає. Василина топить у Росі дитину, морально занепадає, мало не гине. Після того героїня поневіряється на сукняній фабриці. Але повість закінчується оптимістично. Одруження Василини з кустарем-українцем повертає її до родинного щастя, побудованого на засадах патріархальної селянської моралі.

Характеризуючи польське панство, як втілення моральної розбещеності, марнотратства, Левицький вірно показує побут панства і водночас дає й окремі правдиві картини селянського життя, ідіотизму, безпросвітної темряви села. Але, знов таки, тенденція прикрашення сільських відносин, ідеалізація української буржуазії, хоча-б і середньої чи дрібної, знижують те позитивне, що є в цій повісті.

Б „Кайдашевій сім'ї“ Левицький ще ширше відображає негативні сторони сучасної йому селянської дійсності.

В своїй побутовій деталістості він заходить так далеко, що добирається мало не до коріння сільської затурканості, темряви й взаємної ворожнечі. Злидні й власницькі інстинкти, помножені на некультурність, спричиняються до вічних сварок, колотнечі, ворогування, до самознищення селян.

З найбільшою спостережливістю передає письменник моменти сварки синів та невісток Кайдаша за спадщину, що залишилась після смерті батька родини. Згадаймо хоча б переділ городу, який перемірювався і вздовж і впоперек тільки через те, що Мотрі „здавалася Лавринова частка городу більшою за Карпову“.

З величезною майстерністю Левицький малює сварку старої Кайдашихи і її невістки Мотрі. Бачите, коли Мотря переміряла своїм поясом город, то зразу виявилось, що Лавринова частка аж на два пояси стала більша. Насправді ж, зазначає автор словами Кайдашихи, коли Мотря міряла свою половину, то „натягувала, аж пояс лущав, а Лавринову половину міряла, то аж пояс бгався“.

Таких характерних деталей у творі чимало. Ці деталі побуту села виростають в суцільну картину селянської затурканості й поневірян та ворожнечі, які йдуть від єдиного кореня — приватної власності, як основи буржуазно-поміщицького ладу.

Автор малює, таким чином, безпросвітність селянського побуту, яскраво виразивши це в багатозначній кінцівці першої редакції повісті:

„Діло з грушею не скінчилося й досі. А груша все розростається і вшир і вгору, та родить дуже рясно, неначе зумисно дражниться з Кайдашенками та з їх жінками, а здорові, як горнята, груші й досі дратують малих Лавринових та Карпових дітей“.

Та, на жаль, у другому виданні книги Нечуй-Левицький міняє кінцівку в дусі примирення з буржуазною дійсністю. Він тепер пише:

„Діло з грушею скінчилось несподівано. Груша взошла і дві сім'ї помирилися. В обох садибах настала мирнота й тиша“.

З такою ж виразною тенденцією примирення класових суперечностей на селі, малює Левицький взаємовідносини сільського духівництва та українських селян. Ідеалізуючи українське попівство („Старосвітські батюшки та матушки“) Левицький в образі Мосаківського змальовує представника того „ідеального“ духівництва, що обиралось громадою парафіян і ніколи, мовляв, з селянами не ворогувало. Образ Мосаківського є уособленням простоти, „широти“; цей персонаж завжди, мовляв, виходить з інтересів селян, говорить з ними по-простому, українською мовою. Нечуй-Левицький підкреслює, що саме за ці властивості і полюбила попа парафія. З особливим співчуттям він відзначає, як високо ставить його селянство. Після проповіді Мосаківського українською мовою, розчулені молодіці пообіцяли напружити „матушці по пів мітка“. Цю „простоту“ та „патріархальну ширість“ взаємин автор ставить за зразок і бідкається, що її в „наші часи вже давно нема“. Дуже поважають „ідеального“ попа і селяни його парафії. Вони залюбки виїжджають з плугами та ралами орати попівську толоку й автор таксамо з глибокою симпатією змальовує цю сцену:

„Громадські плуги вкрили поле. Пооране поле чорніло, як чорне сукно, розстелене на ясну сонці. Жайворонки співали над риллею, високо піднявшись вгору. Плугатарі й погоничі кричали, ляскали батогами, поганяючи воли. Мосаківські стали на межі, поздоровкались з людьми. Онися скочила з воза й побігла по межі роздивлялись на поле. Титар і батюшка насилу встигли йти за нею“

Як не намагався Нечуй-Левицький подати ідилію взаємин селянства з Мосаківським, проте окремі риси експлуатації попівством селянської маси знайшли свій відбиток у повісті „Старосвітські батюшки та матушки“. Пригадаймо хоч би репліки Онисі, яка, підганяючи наймитів до роботи, говорила Мосаківському:

„Поганяй, пан-отче, швидше, бо я знаю, що мої наймити не копають, а граються з наймитами“.

Характерні з цього погляду розмови попів на „економічні“ теми.

„А що, пан-отці! Коли багатіти, то багатіти по людській, щоб рук не паскудити,—обізвалась Балабуха.— В нас плата за тебе така, що можна й в голоду вмерти. Чи не накинути б нам ціну на тебе?..“

— Мені здається, коли накидати плату, треба накидати всім та ще й однаково, щоб часом парафіяни не задумали їздити в дещеві парафії по тебе,—говорив Балабуха...— А ну, пан-отці, разом та гуртом.

Більш реалістичні малюнки подано в повісті саме там, де письменник описує побут духівництва часів панщини та, так званих, „інвентарних правил“. Дружина Мосаківського — Онися

„швидко оговталась з тією панщиною і командувала людьми, як панський осавула“

Після цього, розповідає письменник, і ті селяни, які раніш поважали Мосаківського, перестали ходити до них у гості, а з молодіць

„ні одна в селі й веретеном не крутнула для матушки“.

Реалістичний показ дійсності тут підноситься до досить широкої характеристики експлуататорської суті попівства.

„Онися Степанівна сама їздила на поле, стояла безодхідно коло панщаних людей. Своім наймичкам вона не давала і вгору глянути: будила опівночі та гризлась з ними цілий день. Наймички не хотіли служити в матушки“

Правда, Левицький змінює характеристику цих взаємин після скасування кріпацтва:

„Після визволення селян од панщини, молодіці знов пригорнулись до старої матушки, удови почали заходити до неї в гості і помагати їй в роботі“.

Загалом же, в цій повісті-хроніці, побудованій на матеріалі з життя українського попівства, Нечуй-Левицький, подавав окремі реалістичні малюнки життя попівства, що об'єктивно викривали його класову суть.

Говорячи далі про тематичний зміст творчості Левицького, треба підкреслити й особливе місце, яке посіли в його творчості теми промислового капіталізму. До нього ніхто так активно не ставив ці питання в українській літературі, ніхто так докладно не описував ці процеси. Левицький дуже цікавився економічним становищем української буржуазії, непокоївся за її панівне становище, за витиснення інонаціонального капіталізму. З метою цього витиснення українська буржуазія часто заgravала з масами, намагаючись залучити „низи“ до боротьби проти своїх інонаціональних конкурентів. І ось цю настанову відображає Левицький у творі „Рибалка Панас Круть“.

„Висять мої кожухи, — говорить Панас, — минають мій крам; а це в євреїв, оде дивлюсь, спорожняється рядок за рядком“.

Ідеалізація українського кустаря-крамаря Панаса вимагала відповідної спрямованості показу матеріалу:

„скажу свою справдешню ціну, як слід, щоб бога не гнівити і людей не кривдити; не правлю, як за батька. Завгодно, бери, а не завгодно, як хоч.“

Побіжне зіставлення трактування образу Панаса Крутя у повісті Левицького з його публіцистичними висловлюваннями, що „український крамар ніколи не запросить за крам зайвого, а скаже свою ціну і вже не спустить ні на шаг, і говорить не схоче“, це більш доводить, як ви, ажно-тенденційно пропагував письменник інтереси української буржуазії.

Те, що Левицький показує „убогого“ кустаря-селянина, який після смерті батька одержав у спадщину „грунт, 3 овечки та 2 неспродані кожухи“, лише стверджує його бажання довести „народний“, мовляв, грунт українського капіталу. Але поза цими тенденціями Левицький показує характерні риси розвитку капіталізму на Україні.

Левицький малює побут капіталістичної фабрики. Обмежуючись тут здебільшого зовнішньо пейзажними або натуралістично-побу-

товими зарисовками, він, проте, виявляє приховану боротьбу капіталістів з кріпосниками за робочу силу, нові форми експлуатації на капіталістичних підприємствах. Так, він показує, як Вербівські бурлаки, які втекли від пана, були без жодної тяганини прийняті на роботу до цукроварні. Директор навіть не запитав у них паспортів:

„Він не спитав вербівців про пашпорти, не спитав навіть, звідкіля вони родом, і тільки позаписував їх ймена й прізвища. Микола назвав себе Іваном Гриценком, Кавун назвав себе Панасенком. Директор поклав їм плату по три карбованці на місяць на панських харчах і звелів іти до сахарні“.

Такі деталі відповідають правді життя. Директора фабрики менш за все турбує, звідки прийшли до нього робітники. Йому потрібна дешева робоча сила. Письменник показує жахливі умови побуту фабричних казарм, що навіть своїм зовнішнім виглядом справляли гнітюче вражіння на бурлак, вчорашніх селян:

„Казарми були довгі, обідрані, з оббитими дощем стінами. Можна було подумати, що то кошари для овець, а не хати для людей“.

Або ще ось такий малюнок:

„Бурлаки ввійшли в казарми. Казарми, довгі без міри, були ще поганші, ніж на Стеблівській сахарні. В хаті було повно барлогу, як у свинущниках; там стояв якийсь чад од махорки, од гнилої соломи, од нечистої одежі, од кислого борщу, од бурлацьких оуч“.

Правдиво фіксуючи побутові умови на фабриках, Левицький одночасно скеровував увагу читача в бік націоналістичної тенденції, мовляв, усе лихо походить від того, що це не українські підприємства. І навпаки, показуючи український капіталізм, він ідеалізує самий процес виробництва й побут робітників. Звідси походить таксамо тенденційний образ кустаря Михальчевського.

Ідеалізуючи український капіталізм, обстоюючи його інтереси в боротьбі проти інонаціонального капіталу, Левицький шукає ті сили, які б очолили цю боротьбу. Ці сили він персоналізує в позитивному герої „Чорних хмар“ Радюкові. Радюк висловлює вже ідеологічною мовою економічні інтереси буржуазії.

„Підніметься наука в масах то це, само по собі, вже потягне за собою ремісництво і ремесло“.

„Культурництво“ Радюка, отже, нічого спільного не має з тим просвітительством, яким займались у Росії революційні демократи 60-70 р.р. „Культурництво“ Левицького виходило з потреби підняти українські маси на боротьбу за ідеали української буржуазії, самопідготовки самої буржуазії до великої економічної експансії. Герой Левицького Радюк змагається не взагалі за „просвіту“, а за таку „просвіту“, яка кінець-кінцем стане основою розвитку української промисловості. Як бачимо, „Чорні Хмари“ найбільше прокламували програму української націоналістичної буржуазії. Проте, в книзі є ряд влучних і змістовних характеристик суспіль-

ного життя того часу. Зокрема дуже цікаво малюється система виховання тодішньої інтелігенції.

„Академія випускала тоді з семінарії професорів, котрі були темні, як темна ніч, і нічому не вчили, бо й самі нічого не тямали — тільки з горя горілку пили. Од темноти, од п'янства, од бідності вони сходили з ума, дуріли, бігали по вулицях в одних сорочках, тонули темної ночі де-небудь в калюжах, у канавах“.

Таксамо влучно показує Левицький культурний рівень тодішнього українського села, в якому було „більше шинків, ніж шкіл“.

Як і в „Чорних Хмарах“ та в „Причепі“, у „Над Чорним морем“, „Живцем поховані“, „Єремія Вишневецький“ проходить ідея боротьби за розвиток українського капіталізму. В „Чорних Хмарах“ письменник ще скаржиться, що українському капіталізму нема простору, що його придушує інонаціональний капіталізм. Але під кінець своєї творчості він уже з задоволенням констатує панування великих українських капіталістів-мільйонерів на Україні.

Так захищає силу української буржуазії Левицький. Ця сама лінія проходить червоною ниткою через більшість його творів. Письменник розкривав зло кріпосницької системи, окремі сторони діяльності буржуазних колонізаторів, описував різні сторони соціальної дійсності й побуту, родинного життя й виховання. Але, як типовий виразник української буржуазії, він мирився з монархією, прикрашував дійсність і пропагував націоналізм.

Принципи свого творчого методу Нечуй-Левицький виклав з найбільшою послідовністю в уже згадуваній статті „Сьогочасне літературне спрямування“.

„Реальність“, „національність“ та „народність“, — такі, мовляв, основи кожної „нової літератури“. „Перший принцип кожної нової літератури — то принцип ре а л ь н о с т і“ (розрядка Н. Левицького). Але реальність Нечуя пропускається ним через націоналістичну призму, і тоді це стає вже реальністю викривленою. Відображення української дійсності, підкреслює письменник, не повинно виходити за етнографічні межі „української народності“. Левицький доводить, що треба відтворювати тільки, так би мовити, „українське життя“.

„Коли писальник хоч трошки чув себе українським громадянином, часткою українського громадянства, — підкреслює Левицький, — він повинен мати за святу повинність одсвічувати в своїй фантазії, в своєму серці ту громаду, що роїться кругом його, радіти її радістю, плакати її слізьми, а не перелазити в чужі городи і підставляти свого душу під картини чужої, не української живні“.

Реалізм Левицького, отже, звужується його націоналістичною тенденцією. Але творчість самого Левицького не могла вкластися в прокрустове ложе його націоналістичної формули, і він чималою мірою жертвував реалізмом заради своєї націоналістичної тенденції. Твердження Левицького про те, що „українська літера-

тура, окрім форми, повинна бути національною й своїм змістом“ тяжіло над його творчістю, сковуючи її.

Левицький ще висував принцип „народності“, розуміючи під цим епічні та ліричні форми народної пісні і самий дух народної поезії. Це звертання до народних джерел збагачувало його творчість.

Реалізм Левицького побутовий, значною мірою етнографічний.

Іншими словами можна сказати, що реалізм Левицького обмежений у своєму соціальному аналізі. Правда, в багатьох місцях автор підноситься до правдивої характеристики взаємин польських панів та кріпаків, до показу мук і страждань народних мас. У цих випадках вся художня структура та окремі її деталі йдуть у плані справді реалістичного письма. Так, наприклад, автор вдало застосовує принцип художнього контрасту з відповідним добром деталей і епітетів для змалювання соціального контрасту між панамі й селянами:

„Бжозовський прикатав, крикнув, як несамовитий, на людей, кинувся до Миколи й почав переіщити його батою“, і як контраст до цього малюнок селянської покори: „Всі люди позабирали клунки з хлібом і поплентались на панський лан“. Щоб сильніше підкреслити залежність кріпака і повновладність пана, подається пейзаж панського лану в тому ж контрастному зіставленні:

„Панський хліб був уже вижатий. Все поле було укрите копами та слайками, як небо зорями, а людський хліб стояв, похилився і навіть вже сипався“.

Згадаймо ще те місце, де описується, як горіли панські ожереда. З великою реалістичною спостережливістю малює письменник антагонізм селян і панів:

„Дзвін сумно бевкав на гвалт. Пан вискочив із двору на коні, а за ним козаки. Осавула покатав конем по селу будити людей, зганяв їх гасити пожежу. Загавкали й завили на селі собаки, завештались люди, і всі побігли до току. Чоловіки з сокирами, молодіці й дівчата з відрами, діти з порожніми руками, обстали лавою огняний тік, пороззявлявши роти й стояли на одному місці. Одна баба з ляку чогось прибігла з кочергою й стояла в нею, неначе донський козак із списом. Пан кричав, осавула верещав, економ репетував, скакаючи скрізь на конях та зганяючи народ. Народ і собі кричав, та все стояв на одному місці“.

Такі малюнки реалістичного зображення в творчості Нечуя-Левицького не поодинокі. Там, де йдеться про кріпаків, про дореформенне село, про взаємини польського пана і українських селян-кріпаків, реалізм проступає особливо виразно. Але зовсім інакше підходить письменник до показу тієї дійсності, де господарює український поміщик, або український капіталіст. Коли в показі неукраїнських експлуататорів письменник виходить іноді за межі побутовізму, розкриваючи класові взаємини села, то в показі українських експлуататорів Левицький всю свою увагу звертає переважно на етнографічну сторону побуту села, українську мову, пісню та інш.

До показу українського села письменник підходить з погляду етнографізму. Ось чому Дашкевича — героя „Чорних хмар“, що приїхав на село — „причарувала рідна мова, рідна пісня, чисте повітря рідного краю, й сине небо, і погожа вода, і тиха зоряна ніч“. Ось чому косарі, що працюють в українського поміщика, показані в такому сентиментальному плані:

„Не вважаючи й на спеку і духоту, косарі співали косарських пісень.“

Теж саме і жінці, що цілий день працювали на українського пана, ніби з гулянки йдуть, веселі, жартівливі:

„Жінці весело верталися з поля; дівчата йшли юрбою і співали свіжими голосами пісню. За ними йшли парубки, заціпали їх жартами. Сміх і жарти, веселі слова й смутні пісні лилися течією, неначе люди не працювали, а десь гуляли цілий день“.

Лише праця на ланах польського пана показана як тяжкий гніт, а селяни мовчазними, похилими:

„Жінці вернулися з поля, вернувся й Микола. Джериха наварила на вечерю кулішу. Сім'я сіла вечеряти мовчки; важка праця одняла од усіх розмову“.

Всяляко приховуючи експлуатацію селян українськими поміщиками, Левицький ідеалізує побут українського села. Він тут перевершує навіть свого сучасника Кониського з його відомою на той час повістю „Семен Жук і його родичі“, продовжуючи в цьому відношенні лінію поміщицьких письменників — Квітки-Основ'яненка, Куліша, Гребінки.

Загалом, реалістично-побутовий опис Левицького має споглядальний характер. Ось чому реалістичні малюнки в його творах рясніють побутовими деталями. Для них характерна натуралістична стилізація під народну творчість. Як прекрасну ілюстрацію підфарбованого під народність реалізму можна навести розмову Радюка (ідеальний герой Левицького) про сільське господарство з таким же поміщиком, як він сам, Дуніним-Левченком. Обое бачать у сільському господарстві лише „поетичний сутінок“:

— „Я люблю, правда, сільське господарство, але більш з його поетичного боку, ніж з практичного, бо й сільське господарство має свій поетичний сутінок. Я люблю їздити на поле тоді, як ниви зеленіють та хвилюються зеленими хвилями, неначе море, коли колоски черкаються об голову, об вухо, коли ниви поцідьковані синіми волошками та червоними маківками, жайворонки висять у блакитному небі й дзвенять-дзвенять, наче хтось в небі дзвонить срібними дзвониками... Люблю дивитися, як поле вкривється довгими стайками полукіпків, усякими п'ятками, недокладками та недобірками, як стайки стоять, неначе стиснуті, по горбах та сугробах в одну судільну масу, або розходжуються по степах, неначе їх вкрили киргизькі силесні череди та втаги.“

Люблю наглядати, як скриплять вози з снопами, а од них несе духом материнки та усякого зілля“.

Нечуй-Левицький надає демократичного забарвлення навіть представникам панівних верств. Вони розмовляють такою самою мовою, як і представники народних мас, їм близькі народні

пісні, звичаї. І в дійсності українська буржуазія натягала на себе не раз таку демократичну машкару. Вона, дійсно, часто намагалась зовні бути близькою до мас, щоб легше було спиратись на них у боротьбі за свої класові інтереси. Ось чому позитивні герої творів Левицького — поміщики, українські багатії — Радюк, Дашкович (з „Чорних хмар“), Ганя („Причепка“), Ватя („Поміж ворогами“), Онися, Мосаківські („Старосвітські батюшки та матушки“) та інш. — розмовляють і переживають так самісінько, як і позитивні герої з селянських мас: Микола, Немидора („Микола Джеря“), Марина, Ганна („Дві московки“), Мелашка („Кайдашева сім'я“) та цілий ряд інших.

Галя (з „Чорних Хмар“), донька великого українського багатія, сумує за Радюком і виявляє свій сум так, нібо вона є звичайна селянська дівчина:

Ой сама ж бо я, сама,
Як билинька в полі:
Не дав мені господь
Ні щастя, ні долі...

Стилізуючи мову своїх героїв під народну, Левицький часто пересипає її рядками з Шевченкових поезій. „За нами нема зерна неправди, а нас мають за бог зна кого, — говорить Радюк, повертаючись до Ольги.“

Левицький дуже широко практикував у своїй творчості, поруч з пейзажем, і портретний малюнок. Він докладно випишував усі портретні риси свого героя і в цьому він власне походив на всіх реалістів того часу. Справді, в нього є чимало реалістичних портретів. Взяти образ старого Джері:

„...Високий, тонкий, з сивуватими довгими вусами, з нужденним блідим лицем та смутними очима. Тяжка праця дуже зарані зігнула його стан. Глибокі зморшки на щоках, на лобі, поморщена темна потилиця од гарячого сонця, грубі руки, — все це ніби казало, що йому важко жилося на світі“.

Реалістичні в нього часто і портрети заможного селянства. Приміром, образ багатії дівчини:

„Варка була висока, рівна, як тополя, чорнобрива, рум'яна. Гарний дорогий корсет, тонка вишивана сорочка, товсте добре намисто, срібні й позолочені дукачі, червоні сап'янці на ногах — все це показувало, що вона й справді була багатого батька дочка. Вся її голова була в квітках. Варка держала в лівій руді хусточку“.

Але зовсім інакше змальовуються портрети персонажів тоді, коли на перший план виступає націоналістична тенденція. Змальовуючи постать представника неукраїнської національності, Левицький обов'язково викривляє її. Часто й портрет буржуазного інтелігента викривляється, але вже в протилежному напрямі, саме прикрашувальному, ідеалізованому. Такий Дашкович з „Чорних Хмар“, змальований як

„чистий черкесець, великий, рівний, з дужими плечима, з козацькими гудами, з розкішним темним волоссям на голові; його кучері на вінець були ясніші від усієї голови, вилизувалися золотом і були м'які, як шовк“.

Тенденція прикрашати все українське, знаходить у Левицького свій відбиток і в манірі подавати пейзаж. Там, де розкинулись хатки українських селян, пейзаж мальовничо-розкішний, з веселими черешневими садками, широкими луками понад Россою.

Пейзаж Нечуя-Левицького часто мальовничий й соковитий. Пригадаймо хоч пишні пейзажі, які подає автор, малюючи хутір Масюків („Чорні хмари“) або квітчасті пейзажі у „Бурлачці“. Іноді пейзаж відбиває ідеалізацію українського села. Для прикладу візьмемо хоч би розмову Масюківни Галі з Радюком, яка, скучивши за садком, каже, що не погано було б

„вернутися хоч зараз в той неглибокий яр з вербами, на ті милі пригорки понад яром, в наш тихий, густий та захисний, з холодками, вишневій садок“.

Навіть у повісті „Микола Джеря“, де реалістична тенденція виявляється особливо виразно, і тут маємо пейзаж ідеалізований.

„Усе село було залите абрикосовими та черешневими садками й зеленіло, як гай. Поза хатами тяглися виноградники на всі боки, скільки можна було скинути оком. А там, за селом, на широкому полі, ледве піднімалась зелена, як пух кукурудза, розстелялось широке молоде листя тютюну, а там далі розстелявся широкий, рівний, як діл, степ, весь зелений, весь укритий то виноградом, то пшеницею, то кукурудзою, то зеленою травою. На дворі ще була весна, а висока трава в степу була вже готова під косу. Край був багатий та пишний, як рай“.

Щодо мови Левицького, то поруч з образністю й соковитістю, взятою від народніх мовних джерел, зустрічаються штамповані літературні вирази. Епітети, метафори і порівняння одноманітно повторюються в численних його творах.

„Сонце стояло вже на вечірньому прузі“ („Дві московки“) — цей, наприклад, образ, зустрічаємо не тільки в більшості його творів, а по багато разів в одному і тому ж творі.

Така ж одноманітність зустрічається і в порівняннях. Наприклад, порівняння з птицями безмежно повторюється:

„Сонце впало десь у степу, неначе золота птиця впірнула в зелену траву“.

„Дівчата й хлопці тільки но збирались, неначе птиці злітались“.

„Мисль космополіта — вільна, як птиця, літає над морями, над горами, над усім світом“ (т. VI, стор. 306).

„Човен плінув по лимані, неначе птиця на небі“.

„Санки шугали проз їх, як птиці“.

„З'явився, ніби птиця, польський баский кінь“.

„Молодиці кинулись втікати, неначе сполохані птиці“.

„Знамена маячили і неначе летіли поперед над головами, неначе гнались за ними, як червоні птиці“.

і так по декілька разів, навіть на одній сторінці.

Обмежені і юмористичні засоби письменника, що не йдуть далі наівно-натуралістичних „дотепів“:

— Карпе! — промовив Лаврін, — а кого ти будеш оце сватать? Адже ж оце перед Семеном тебе батько, мабуть, оженив?

— Посватаю, кого трапиться, — знехота обізавсь Карпо.

— Сватай, Карпе, Палажку. Кращої од Палажки нема на всі Семигори.

— То сватай, як тобі треба, — сказав Карпо.

— Як би на мене, то я б сватав Палажку, — сказав Лаврін: — в Палажки брови, як шнурочки; моргне, ніби вогнем сипне. Одна брова варта вола, другій брові й ціни нема. А що вже гарна! Як намальована!

— Коли в Палажки очі витрішкуваті, як у жаби, а стан кривий, як у баби.

— То сватай Хиврю. Хивря доладна, як писанка.

— І вже доладна! Ходить так легенько, наче в ступі горох товче, а як говорить, то носом свистить.

— То сватай Вівдю, чим же Вівдя негарна? Говорить тонісінько, мов сопілка грає, а тиха, як ягниця.

— Тиха, як телиця. Я люблю, щоб дівчина була трохи бриклива, щоб мала серце з перцем, — сказав Карпо.

— То бери Химку. Ця як брикне, то й перекинешся, — сказав Лаврін.

— Коли в Химки очі, як у сови, а своїм кирпатим носом вона чув, як у небі млинці печуть. А як ходить, то неваче решетом горох точить, такі викрутаси виробляє...

Емпірична, натуралістична маніра приводила письменника до зайвого накопичування окремих деталей, за якими часом губиться основна суть твору.

Левицький не заглиблюється в переживання героя так, як це робить хоча б П. Мирний. Навпаки, він особливу увагу звертає на окремі деталі, досягаючи, правда, в зовнішньому описі високої мистецької виразності.

З усього сказаного видно, що і широкі картини життя мали в Нечуя-Левицького справді художнє відображення. Адже він охоплював своїм описом велике коло життєвих спостережень, докладно випишував побут, створивши вперше в українській літературі типовий буржуазно-побутовий роман. Інша справа, що цей роман поступався — і з погляду соціального змісту, і глибиною проблематики, і художньою композицією — перед романами подібного типу реалістів Заходу й Росії (Діккенс, Гоголь, Тургенев і інш.)

Резюмуючи, треба сказати, що велика кількістю творчість Нечуя-Левицького має чимале пізнавальне значення. Твори його, особливо писані в період 70-80 років минулого століття, широко малюють відносини українського села часів кріпацтва, польський поміщицький гніт, показують процес зародження й розвитку капіталізму на Україні, соціальні умови й побут перших українських робітників, економічні й культурні прагнення української буржуазії та буржуазної інтелігенції, їх побут, звичаї та нрави. Нечуй-Левицький дав ряд реалістичних портретів і образів людей свого часу, змалював широкий ландшафт і картини української природи. Він розвинув форму великої прози, насамперед роман. І в цьому безперечно позитивне значення його творчості.

Але слід пам'ятати, що охоплюючи досить широке коло тем і суспільних явищ, Левицький не проникав у глиб їх, а тримався на їх поверхні; що його реалізові бракувало гостроти соціального аналізу; що цю гостроту він заміняв споглядально-побутовим, часто натуралістичним описом; що націоналістична тенденційність особливо сковувала його реалізм. Тимто творчість Левицького виглядає вужчою й обмеженою, ніж творчість другого романіста цієї ж епохи — Панаса Мирного.

Іван Манжура

М. Криворучко

Українське буржуазне літературознавство завжди на перший план в історії літератури висувало тих письменників, які ідилічними картинками, приємною фразеологією замовчували класові суперечності. Це приводило до фальсифікації не тільки творчості окремих письменників, а й загалом до спотворення історико-літературного процесу. Ті письменники, які різко підкреслювали соціальні суперечності свого часу, отже ті письменники, творчість яких має для нас велике пізнавальне значення, часто залишались маловивченими, недослідженими.

Це ставить перед нами надзвичайно важливе завдання: не тільки перевірити характеристику того чи іншого письменника (в чому ми вже маємо ряд досягнень), але й переглянути літературу „вшир“. При цьому ми, безперечно, знайдемо відтиснутих на задній план, навмисне „забутих“ письменників, які своєю творчістю обстоювали передові ідеї свого часу. Отже, пізнавальне значення творчості цих письменників набуває в наші часи великої ваги.

Одним із таких замовчених письменників в українській літературі є Іван Манжура.

Ім'я цього в усіх відношеннях інтересного автора зараз зовсім невідоме масовому читачеві. Замітки про нього можна знайти в старих енциклопедіях (стаття Сумцова в енциклопедії Брокгауза і Ефрона), які буквально вкладаються в кілька рядків. Декілька рядків присвячує Манжурі в своєму курсі й зубр українського націоналізму — Єфремов. Але й цими рядками він нав'язує творчості Манжури такі риси, яких у нього зовсім не було, які були йому органічно чужі. Єфремов пише, що Манжура — це співець степу, тихої господарської праці та хліборобського „хоч дрібного, але насущного клопоту“. Підкреслюємо, що, як буде видно далі, все це цілковита фальсифікація.

Радянське літературознавство до переоцінки творчості Манжури ще й досі, на великий жаль, не бралось. Цією статтею спробуємо хоч частково заповнити цю прогалину.

Щоб зрозуміти всі художні й ідейні особливості творчості Манжури, треба розглянути ті соціальні умови, в яких ця творчість розвивалася та розглянути постать автора.

Творчість Івана Манжури досягає найбільшої інтенсивності у 80-90 р.р. минулого сторіччя, в той час, коли автор тинявся без притулку по різних місцевостях тодішньої Катеринославщини. Цього моменту не можна ігнорувати, бо інтенсивний розвиток аграрного капіталу на півдні України приводить в цей час до цілого ряду надзвичайно важливих суспільних явищ, які мали вплив на творчість Манжури.

В. І. Ленін, у своїй роботі „Розвиток капіталізму в Росії“, на підставі багатьох цифрових матеріалів констатує, що південно-українські губернії на цей час стали головними центрами інтенсивного розвитку аграрного капіталу. Коли в 70 р.р. головним центром розвитку аграрного капіталу були прибалтійські країни, то в 90 р.р. центр переміщується сюди.

Великою кількістю цифрових даних Ленін ілюструє розшарування селянства на Херсонщині та Катеринославщині. З цифр, наведених у роботі, видно, що на цей час заможне селянство (приблизно $\frac{1}{5}$ частина всього селянства) зосереджує в своїх руках понад половину всіх засівів. До цього треба додати, що ці заможні господарства носять яскраво торговельний характер і сільськогосподарська продукція продукується в першу чергу на ринок. Заможна частина селянства інтенсивно машинізує своє господарство. З усього числа жаток і косарок, що були тоді в обігові, 92,8% перебувають у руках сільської буржуазії.

При цьому треба пам'ятати, що до капіталістичних форм ведення сільського господарства вдається не тільки куркульство, але пристосовуються і поміщицькі елементи.

Таке перетворення сільського господарства приводить до з'явлення великої кількості наймитів і заробітчан, які все частіше, за тих часів, стають образами художньої літератури (Тобілевич та інші).

Все ж треба пам'ятати, що ці заробітчани були неоднородною масою. Частина була постійних наймитів, які зовсім не мали власних засобів виробництва, а друга, і, очевидно, більша, частина була таких, які залишали своє дрібне господарство і йшли в найми тільки на певний час, або просто були поденними.

Становище цієї великої маси заробітчан і поденних було важке і безперспективне. Машини, які застосовувалися дедалі ширше й ширше, приводили до створення зайвими робочих рук, резервної армії. Ціни на робочі руки систематично знижувалися.

Виразником світогляду цих перших кадрів сільськогосподарськи

робітників, світогляду половинчастого, непослідовного і взагалі маловиразного, і був Іван Манжура, поет кінця XIX сторіччя.

Біографія Манжури не досліджена. Багато в ній є нез'ясованого, але все ж з певністю можна сказати, що життя його, це життя мандрівника-бурлаки, який жив де трапиться і як трапиться, але завжди близько стояв до згадуваного вище мандрівного, безпритульного люду.

Народився Іван Манжура в Харкові, 1851 року, в родині дрібного службовця. Батько його був людиною з хворобливими нахилами—пиячив, за що не раз втрачав посади і, зрозуміла річ, жодного виховання й освіти хлопцеві дати не міг. Коли хлопцеві було тільки п'ять років, умирає його мати і, власне, з цього часу й починається мандрівне життя І. Манжури, яке триває до самої смерті. Спочатку родичі беруть хлопця до себе, але батько забирає його назад. Тут він живе без жодного догляду, вештається де трапиться, і бувало не раз, що хлопець потрапляв до поліції, сидів там по кілька днів з різними злочинцями. „Був я у цей час і „непомнящим родства“, їв з арештанського котла, був і приймаком у якогось пожарного чи сторожа“, — пише сам Манжура про себе¹.

Таке жахливе життя приводить хлопчика до психіатричної лікарні: коли йому було десь біля 8 ми років, він потрапляє на Сабурову дачу (психіатрична лікарня в Харкові). На своє лихо він зустрічається й тут із своїм батьком і з цього часу вони вже вдвох починають блукати по різних місцевостях.

Через рік випадково в Білгороді хлопчика побачила „патронесса“ княгиня Волконська, яка віддала його в науку білгородському попові Курдюмову.

Але тут знову з'являється батько і, будиши незадоволеним з такого повороту справи, забирає сина і йде з ним знов у мандри. Він не зважає на прохання хлопця залишити його в Білгороді. Тоді десятирічний хлопець у м. Боромлі тікає від батька і шукає шляху на Білгород. Довгий і складний був цей шлях! Спочатку хлопець мандрує довгий час з чумаками; потім чумаки злякалися, щоб не вийшло з ним якогось клопоту і, показавши йому дорогу, покинули в степу. Далі хлопчик здібав прочан, які спочатку поводили його по різних „святих місцях“, поки, нарешті, спрямували до Білгорода.

І. Манжури йшов 13-й рік, коли вмер його батько, і він влаштувався вчитись на казенний кошт у харківській гімназії, а потім у ветеринарному інституті. Але ні першого, ні другого навчального закладу Манжура так і не закінчив. Хоч обставини, при яких він вибув з цих закладів, невідомі, все ж можна сказати, що сила звичок, набутих за такого жахливого дитинства, не дала змоги юнакові взятись за систематичне навчання.

¹ „Киевская старина“, 1893 рік, № 10, стаття Сумцова.

Подальше життя автора, починаючи з 19-ти річного віку, таксамо сповнене мандрівок, захоплень і розчарувань та нездійснених намірів. Десь у 1873 році катеринославський поміщик Василенко пропонує Манжурі посаду управителя свого маєтку. Манжура погоджується на цю пропозицію, не через те, що його приваблювала робота управителя, а тому, що він у цей час був під вражінням народницьких ідей, мріяв про близькість до народу, про збирання фольклорної поезії і т. інше. Справді, спочатку ця робота йде успішно. Велику кількість зібраних фольклорних матеріалів Манжура передає в „Юго-западный Отдел Российского Географического о-ва“. Манжура багато мандрує по селах Катеринославщини, має близькі стосунки з армією заробітчан-наймитів, про яку говорилося вище.

У 1875 році, коли спалахнуло на Балканах повстання проти турків, Манжура добровільцем іде боротись за „визволення слов'ян“. Але війна закінчилась нещасливо і покривджений та зневірений ентузіаст національно-визвольної війни повертається назад.

Манжура знову живе бурлакою-мандрівником, переходячи з однієї місцевості до другої, не спинаючись ніде на довгий час. Береться за різну роботу, але жодної не доводить до кінця. Так, наприклад, він був короткий час учителем, потім поштовим урядовцем. Нарешті, береться складати колекції комах Катеринославщини, але й цю роботу скоро облишив.

До всього цього треба додати важкий моральний стан автора. У своїх поезіях і листах він скаржиться на всесвіт, на неприязнь людей, впадає в меланхолію і, як каже сам, „гіркою (не сльозою) заливає горе“. Д. Щукін відзначає, що це й було причиною його передчасної смерті.

Шукаючи засобів до життя, Манжура, що не мав, як уже сказано, ні певного місця життя, ні певного заробітку, з 1884 року починає співробітничати в Катеринославських газетах. Спочатку він працює в „Екатеринославском листке“, потім у газеті „Днепр“. В цих газетах Манжура вміщає свої етнографічні записи й інші матеріали.

Друга половина 80 р.р., здається, є найкращим часом у житті поета. Завдяки публікації своїх етнографічних матеріалів, Манжура притягає до себе увагу тодішніх буржуазних фольклористів і особисто знайомиться з проф. Сумцовим та Потебнею. Зокрема останній поставився до Манжури дуже прихильно, всіма засобами й у всьому йому допомагав. Нарешті, в 1889 році, Потебня видає окремих збірничок поезій Манжури, які здебільшого були писані в другій половині 80-х років.

Слід відзначити не тільки особисту близькість Манжури до лібералів, а й деякий ідейний вплив їх на нього. Він включається в ліберальне „служіння народу“, видає навіть казки, писані для освіти народної. Ясна річ, що ці ліберальні заходи були чужі Манжурі і згадані твори („Лиха година“ та інші) жодного ні історичного, ні художнього значення не мали.

З 1891 року справи Манжури різко пішли на гірше. В листах він скаржиться, що творів його друкувати не дозволяють, а за писання селянам „прошеній“ поліція притягає до відповідальності, отже засобів до життя немає.

Не маючи заробітку, Манжура знову позбувається житла. У 1892 р. він знову „никає“ по чужих кутках, де й помер 1893 року.

Рідних Манжура майже не мав, а знайомі не турбувались, як і де живе автор, отже про нього скоро й забули. Тепер, здається, невідомо, де він і похований.

Такий незвичайний життєвий шлях цього, єдиного в своєму роді, письменника. Особиста і соціальна самотність Івана Манжури не випадкова. Він жив у той час, коли репрезентований ним суспільний прошарок був малочислений, не свідомий своїх завдань, і швидше інтуїтивно відчував своїх друзів і ворогів у соціальній боротьбі. Всі ці риси: хитання, половинчатість, непослідовність—ми й знаходимо в поезії Манжури.

Манжура, як видно із багатьох його віршів, не вважав себе професіональним літератором, принаймні він намагався стояти, і стояв, осторонь тодішніх українських літературних кіл. Зрештою, свою відчуженість від літературних кіл підкреслює й сам автор у деяких своїх віршах. В одному з них він пише:

Не треба мені тої слави людської,
Не треба і гордої їхньої хвали,—
Самі бо як сльози в нудоті тяжкої
Ці думи та співи мої поросли.

Безперечно, ці рядки мають велику вагу. В них автор підкреслює свою ворожість тогочасним літературним колам, ігнорування слави і хвали, що виходять від них. Одночасно автор підкреслює також справжній ґрунт своєї поезії, що вона постала з нудоти людської.

В інших своїх віршах автор сам себе рекомендує, як бурлаку „сірому“. Особливо характерний з цього погляду його вірш „Ми нуле“, присвячений Н. О. Синегуб, дочці одного дрібного катеринославського поміщика, в якого деякий час жив Манжура. На початку у вірші говориться про щасливі хвилини, які колись спільно довелося їм пережити, але близькість між бурлакою-мандрівником, що не мав жодного становища в суспільстві, і дочкою поміщика довго не могла тривати, і автор продовжує:

...Ми нулись щасливі години,
Судились з тобою нам різні країни,
І різна з тобою упала нам путь.
А може ми стрінемось?... Тільки к чому?
Бо скоро і гадки про мене сірому
Забудьки у серці твоїм поростуть..

В іншому вірші автор говорить про себе:

Нема сили, нема волі
Нема і не буде,
Бо ще змалку повиїли

Все чужії люди.
Не так люди в чужих хатах,
Як рідний той батько...

З погляду в'яснення соціального кредо автора значну вагу може мати і така ознака, як загальний тужливий колорит його поезій. У більшості його поезій читаємо про зневіру, розпач. Велика частина творів має трагічний, песимістичний колорит. У вірші „До товариша“ автор пише:

Первоцвіт наш зморожений,
Лихоліттям зубожений,
Нерозцвівся та й опав;
А надію спілющую,
В людей віру живуцую
В степу вітер розмахав...

Ясна річ, що цей трагізм, безперспективність мають глибокий соціальний ґрунт. Вони властиві авторові, бо це є світовідчуження пригноблених, пролетаризованих верств села на цьому етапі, верств які терплять гніт і експлуатацію, невдоволені з свого стану, але ще не бачать ні засобів, ні перспектив боротьби за краще своє майбутнє.

Манжуру в українській літературі можна вважати єдиним і своєрідним співцем сільськогосподарських робітників, заробітчан. Головні герої його поезії — це заробітчани, бурлаки, сірома, старці, покритки, безпритульні діти. Він дає широку картину життя і світовідчуження цього суспільного прошарку.

Безперечно, найбільша кількість віршів Манжури, — і до того ж найкращі з них — це ті, що показують заробітчан.

Серед поезій Манжури є ряд віршів з заголовком „Бурлака“. Ці вірші Манжури мають бадьорий, безжурний зміст:

Бреде бурлак степом рано, Наопащі свита; Його шапка стара, рвана Набакир ізбита.	„Нащо мені і оселя, Дружинонька мила?
Бреде бурлак, поспішає В заброди до моря, Та співає — степ лунає, Нема йому й горя.	Привіта мене і скеля, Порадить могила“.
„Нащо мені, каже, доля Готова із неба? Все добуде своя воля, Чого мені треба“.	Вітрець тихо ро:у ранню З травиці здіймає, Бурлаковому ж питанню Одвіту немає.

Але далеко не кожен і не завжди бурлак так бадьоро дивиться в майбутнє. Трагічні нотки ми відчуваємо вже у вірші „Старий музика“. Зовні вірш має веселий і, навіть, жартівливий характер, але це — сміх крізь сльози, бо показано тут одну з типових трагічних колізій в тогочасному селі.

Я шинкареві збіжжя все
Прогайнував на те, на се:
На горільчину, мед, вино

Бо щось гуляю вже давно.
Стара скрипиця та лучок
Ще й невеличкий струн пучок
Мені досталось; все пропив,
На весіллях що заробив...

Манжура подає також образ бурлачки-дівчини (вірш „Нечесна“). Але як відмінно цей образ подається у Нечуя-Левицького й у Манжури. У буржуазного письменника Нечуя, Васирина йде на заробітки на плантацію через те, що там надзвичайно весело, можна до схочу гратись з парубками, до того ж хитрий економ розважає заробітчан музикою. Зовсім інше і, безперечно, відповідніше історичній дійсності, освітлення аналогічних фактів бачимо у Манжури. „Нечесна“ Манжури — це сільська дівчина-сирота, над якою ще змалку знущануться багаті й ситі.

Мов билиночка в полі зів'яла—
Сиротиною ти ізросла
Тебе лишенько рано спіткало
І недоля лиха повила...

Ізросла ти, навчилась робити,
Та роботи ніхто не давав...

І от несподівано дівчина „впала в гріх“ і її піднімають на сміх:

І регочеться, пальцями тиче,
Головою на тебе кива,
А до себе ніхто не покличе,
Не питає: „А чим ти жива?
А чи ласкою мавш угрітій
Під негоду спокійний куток?
Чя ти їла сльозми неполятий
А хоч раз того хліба шматок?“

У творчості Манжура знайшов своє відображення процес пролетаризації села.

У своєму вірші „Старець“, про повне віряння обезземеленого селянина, Манжура говорить від першої особи. Повне віряння цього „старця“ — близькі й рідні Манжури. У вірші змальовуються переживання бездомного селянина, коли він повертається до свого села і бачить, що садиба його вже належить іншим.

...Підійшов я до свого подвір'я,
Щось гірке знов у серце вп'ялось;
Те ж воно і та ж на їм будівля,
Та нерідне вже над ним посіло щось.
Уже чужі його опанували,
Поміж ними рідного мені нема.

Не схотів я людям набиватись,
Ніч проплакав на рідненьких могилах,
Та й пішов з тих пір повне вірятись
Цілий вік я старцем по чужих кутках..

В інших творах, наприклад, у творі „Мати“, Манжура зворушливими словами описує страждання сиріт:

...Ростуть вони, мов на чужині,
Хиріють серцем в самотині...

Загалом, у своїй поезії Манжура показує всі групи того мандрівного, пролетаризованого кола людності, до якого він близько стояв протягом усього свого життя, жив його ілюзорними радощами, і сумував його глибокими жалями.

Ясна річ, що своєї лінії політичної боротьби на цьому етапі Манжура ще не мав. В його поезіях ми спостерігаємо багато скарг на соціальну несправедливість, але до боротьби проти цієї несправедливості автор не закликає. Він ще не бачив засобів боротьби за краще майбутнє, а може й не мав конкретного уявлення — за що, власне, слід боротись, тобто не мав позитивного ідеалу. Звідси ми часто зустрічаємо своєрідну ідеалізацію, романтизацію бурлацько-заробітчанського життя, життя різних бурлак, сіром, заробітчан-строкових. Навіть ідеалізацію життя люмпенського прошарку. Правда, в цьому оптимізмі можна відчутти глибокий песимізм, за зовнішньою радістю — глибокий розпач і свідомість безвихідності свого стану. В цьому плані чи не найпоказовіший є вірш „Босяцька пісня“:

Чого мені журитися,
Якая подоба?
А чи пан я, а чи дука
А чи хлібороба?

Чого мені журитися
Якої нетечі?
Що не чув я ізмалечку
Ласкової річі?

Чого мені журитися?
Того хіба ката,
Що я вік свій потираю
Вугли в чужих хатах?

Хіба ті побиватись
Хорошої вдачі,
Що насушник доставтись
Мені, як собаці?

Нехай ті важні,
Статешній люди,
Побиваються за більшим —
Мені й мого буде.

Нехай живуть пароньками,
Діток наживають;
Мені жабі весільної
В левадах співають.

Занудила самотина, —
Піду до шинкарки,
Та й засяду у порогах
З десятої чарки.

Так чого ж тут журитися,
Якого ще біса?..
Простягнуся десь, як пес той,
В морози під лісом.

У цьому вірші є мотиви, що виявлялися ще раніш у радикальній і революційній дрібнобуржуазній поезії Беранже і Бернса. Ми не змогли встановити, чи був Манжура знайомий з творчістю названих поетів; але можна вважати, що ці мотиви у Манжури з'явилися не в наслідок чисто літературних впливів, а народжені були соціальною ситуацією і в першу чергу наявністю в ті роки великої сили мандрівного, бездомного люду в південних районах України.

Чимдалі темніші й темніші фарби і трагічніші мотиви запановують у поезії Манжури. Безжурність і задержуватість його зникають, все частіше й частіше чути скарги на важку долю бур-

лацьку. У творі „Пісня“ описується, як з далеких заробітків вертається сіромаха додому:

В личаках в'язових,
У свитині драпій
Несу чорні брови
Я своїй коханій...

Малось заробити,
Та її забрати;

Довелось же літо
Ціле пропадати.

Трохи не загинув,
Ледве це чвалаю.
А що дома стрічу...
Сумно, як згадаю.

Нарешті, у вірші „Бурлакова могила“ змальовується похорон бурлаки, так часто оспівуваний у народній пісні:

Не кадили, не світили,
І дяки тоді не піли,
Як в неділеньку раненьку
Поховали бурлаченьки
Краї зеленого байраку
Товариша-небораку...

Загалом, у творчості Манжури знайшли своє відображення найважливіші моменти життя заробітчан. Такий широкий показ заробітчанства ми маємо вперше в українській літературі, коли не рахувати фольклору. Саме через це вірші, присвячені бурлацтву, ми вважаємо найголовнішою, найважливішою частиною творчості Манжури.

Слід відзначити ставлення Манжури до буржуазно-націоналістичної романтики. Зрозуміла річ, що Манжура не має ґрунтовної історичної ерудиції, проте в своєму вірші „Декому“, Манжура дав розгорнуту характеристику експлуаторської суті феодально-козацького ладу. Різко і чітко викриває він брехливість буржуазної поезії і науки про „золоті часи“, „волю, рівність і братерство“, які ніби були в минулому.

Ви хвалитесь гордо: колись Україна
Своїм господарством розкішно жила;
Що волі й братерства кохана дитина —
У славі всевітній вона ізросла.

Даремна балачка! Її господарство
В безодні кишені гетьманів текло,
А темне її, хоч і жваве, лицарство
Користі народній душі не дало.

Братерство ж славетне похило клонилось
Старшинській силенно-важкій б'улаві,
Або поза Уманню десь собі крилось
В бездольній у прах січовій голові.

А воля свята? Мов в'язень конала
У Турка, у Ляха, о боже, в своїх,
І вік пристановища, вбога, не мада,
Щоб діток, як люди, навчати малих.

А слава? То захистом волі прикрита
Хижацька грабіжка, пожежа війни,
Сльозами та кров'ю вона перелита...

Страмітесь хвалитись — нікчемні сини!

(Розрядка моя — М. К.)

Як бачимо, в цьому вірші Манжура різко викриває буржуазно-націоналістичну романтику. Отже, коли буржуазні літературознавці приховували творчість Манжури від трудящих мас і всіляко фальсифікували її, то вони діяли з свого погляду послідовно.

Найважливішими темами Манжури є показ заробітчан. Все ж автор часто не міг „відстроїтись“ від чужих впливів, не міг перебороти ліберального оточення.

Це положення треба твердо пам'ятати, бо інакше у творчості Манжури буде багато незрозумілого.

У віршах Манжури зустрічаємо цілий ряд поصات діячам ліберального кола, з якими авторові доводилося зустрічатися. Манжура пише один вірш „На зразок Я. Полонського“, переспівуючи епігона дворянського естетизму. В ряді випадків Манжура оспівує почуття власника-селянина (напр. вірш „Дума над нивою“), в інших випадках трапляються релігійні мотиви. Вірш „Ренегат“ побудований навіть на козацько-легендарному сюжеті, хоч в іншому вірші поет гостро засудив козакофільську романтику. І які слабкі ці вірші порівняно з попередніми! Читаючи їх, відразу бачиш, що це органічно не властиві авторові мотиви, що вони занесені з чужого поля.

Художня специфіка віршу Манжури визначається його тематикою. Коли взяти його наслідування російським естетам, то найчастіше тут знаходимо лексику і віршові розміри, які були властиві Фету, Тютчеву, Полонському та іншим.

Все ж ці мотиви і розміри не є органічною властивістю автора. Літературні прийоми основної частини його творів запозичені з фольклорної поезії. Автор відображає життя широких мас народу літературними засобами, створеними самим народом. Мова Манжури, його лексика, тропи, — взяті з пісень. Епітети його: „темний луг“, „рясний цвіт“, „щасливі дні“, „зів'яла билінка“. Автор часто вживає пестливих і зменшувальних слів: „барвіночок“, „василечки“, „доріженька“, „зіронька“ і інш. Метафори автора також узяті з фольклору:

Судилось з тобою нам різні країни,
І різна з тобою у п а л а нам путь...

або:

Тільки вовки сіроманці
Труп почувши уранці
У байраці вили т я ж к о...

Синтаксичні прийоми автора теж запозичені з фольклору. В ряді випадків вірш, як і народна пісня, починається риторичним вигуком чи звертанням:

Ой здорова, калинонько, чому така ти,
Що за тебе в темнім лузі крашу не знайти?...

або:

Ой зв'язала дівчинонька рутв'яний вінок...
Закрасила головоньку, пішла у танок...

Народна пісня здебільшого складена в хореїчному розмірі. Манжура теж, змальовуючи життя заробітчан, пише хореєм:

Не хрещатим барвіночком,
Не запашним василечком
Життя наше процвіло...

Манжура запозичає також з народної поезії дактилічну риму, яка в фольклорі найчастіше застосовується в пестливих зворотах:

Щоб свекор та як батенько,
Свекрівонька як матінка
До мене були...

Або:

Первоцвіт наш зморожений,
Лихоліттям зубожений —
Не розвився та й опав...

Твори Манжури, які відповідали переживанням тодішнього трудячого сільського люду, знаходили серед цього люду живий відгук. Доказом цього може бути хоч би й те, що його вірш „Бурлака“ („Та вже весна“) поширюється як народна пісня. Це тим знаменніше, що вірші Манжури були видані ще в 1889 році у Петербурзі.

Як ми намагалися встановити, творчість Манжури розкриває перед нами один із надзвичайно важливих процесів, той процес, який Ленін називає „раскрестьянивание“ селянства. Ця творчість показує нам типові положення і образи 80-90 р.р. У цілому ряді випадків творчість Манжури показує такі сторони цього процесу, які ні до нього, ні після нього в українській літературі не висвітлювались. Отже, його творчість має велике пізнавальне значення. Це говорить за те, що творчості Манжури треба відвести певне місце в історії української літератури, зокрема у наших вишівських курсах. Невідкладним завданням є також видання вибраних творів Манжури, які так старанно приховувались буржуазно-націоналістичним літературознавством.¹

¹ Від редакції: Стаття тов. Криворучка далеко не вичерпує питання про вивчення творчості і місце в історії української літератури такого цікавого й своєрідного українського поета 80-90 рр. минулого століття, яким був Іван Манжура. Наші літературознавці мають ще чимало попрацювати, щоб повнити цю прогалину. Просимо товаришів, які працюють, або будуть працювати над вивченням спадщини І. Манжури, надсилати свої роботи для вміщення в журналі.

Театр

Академія акторської майстерності

Семен Гец

Червень 1936 року увійде в мистецький літопис столиці України, як одна з найяскравіших сторінок. Один із найкращих театрів не тільки СРСР, але й усього світу, протягом цілого місяця знайомив українських трудящих з своїми досягненнями. І кількість вистав (біля 70), і репертуар (12 п'єс), і склад виконавців, — усе це дало змогу ознайомитись досить повно з творчим обличчям МХАТ'у. Коли сюди додати ще гастролі двох інших визначних московських театрів — ім. Вс. Мейерхольда і ім. Євг. Вахтангова, то в Київського глядача складається досить повне уявлення про три основні радянські театральні системи.

В цю поїздку МХАТ включив майже все те, що він має тепер у своєму репертуарі.

Київ бачив майже весь численний акторський колектив МХАТ'у (біля 300 чоловік), за винятком лише трьох виконавців: народного артиста республіки Л. Леонідова, засл. діяча мистецтв А. Вишневецького й засл. арт. В. Баталова, стан здоров'я яких не дозволив їм взяти участь у гастролях. Усі три покоління одного з старіших творчих організмів, на чолі з корифеями світової сцени — народними артистами республіки: орденоносцем В. І Качаловим, І. М. Москвіним, О. Л. Кніппер-Чеховою, М. М. Тархановим поставили перед нами в усьому блиску своєї майстерності.

Репертуар гастрольної поїздки дуже різноманітний і цікавий. По ньому можна було прослідкувати основні віхи творчого шляху МХАТ'у за 38 років його розвитку, починаючи від першого спектакля, що дав початок славі театру — „Царя Феодора Іоанновича“ А. Толстого (1898 рік) і кінчаючи п'єсою талановитого українського радянського драматурга О. Корнійчука — „Платон Кречет“ (1935 рік).

ГОРЬКИЙ і МХАТ

Особливо добре репрезентований був на гастролях цикл, присвячений горьківській творчості: „На дне“ (1902 рік), „Враги“ (1935 рік) інсценування „В людях“ — на матеріалі горьківських автобіографічних повістей і оповідань (1934 рік).

18 червня — в цей скорботний день втрати великого пролетарського письменника, — погляди київлян звернулись до найкращого втілювача горьківських п'єс — до театру, який заслужено носить ім'я „буревісника революції“ МХАТ стимулював розвиток Горького, як драматурга. Він був прекрасним здійснювачем на театрі задумів великого письменника. МХАТ щільно пов'язав свою творчу долю з геніальним майстром слова, викоханим трудовим народом. Горький, поряд з Чеховим — основні драматурги, що формували до революції творче обличчя МХАТ'у. Не випадково цей театр носить почесне ім'я Горького.

Кожний горьківський спектакль у МХАТ'і — це велика подія.

В 1902 році, на світанку своєї діяльності, МХАТ поставив перші п'єси Горького — „Мещане“ і „На дне“. Пристрасна революційна проповідь „буревісника революції“, втілена в сценічних образах передового театру, викликала резонанс по всій країні, що стогнала під царським гнітом. Гаряча підтримка демократичного глядача, цькування чорносотенної преси, утиски царської цензури і жандармів супроводили ці спектаклі, які являють собою найкращі сторінки історії МХАТ'у.

Ставлячи п'єсу „На дне“, МХАТ намагався точно відтворити людей і події, в ній відображені. І коли почались репетиції вся трупа відвідувала ночліжки Хитрового ринку, знайомила з їх мешканцями. Театр дістав навіть справжнє лахміття ночліжників, щоб з фотографічною точністю показати їх на сцені. Так, певний натуралізм характерний для цього спектакля. Але це не головне. Важливе те, що МХАТ правильно зрозумів революційно-опозиційний струмінь „На дне“ і, з властивою йому щирістю, прагнув правдиво донести його до глядача.

„Заколоти і революція, що народжувалась, принесли на сцену театру ряд п'єс, які відображали громадсько-політичний настрій, невдоволення, протест, мрії про героя, що сміливо говорить правду“¹ — ось що згадує про цей етап у житті МХАТ'у К. С. Станіславський. І цим героєм, що сміливо казав правду художнім словом, був Горький з його п'єсами „Мещане“ й „На дне“. Ось чому Станіславський вважає О. М. Горького „головним зачинателем і творцем громадсько-політичної лінії в нашому театрі“.

МХАТ запалився правдою горьківського твору, зажив думками і почуттями п'єси. І в наслідок — створено одну з найбільш хвилюючих вистав у дореволюційній історії російського театру.

¹ К. Станіславський „Моя жизнь в искусстве“, II вид., стр. 432.

В цьому слід шукати, передусім, причину того, що „На дне“ у МХАТі витримала іспит часу, викликаючи гарячий відгук у глядача протягом понад трьох десятиків років.

Ми спускаємося разом з великим художником у вогкі і смердючі ями ночліжки. Ми знайомимося з світом колишніх людей, так званих „покидів суспільства“: тут і злодії, і шулери, і п'яниці, і повії — люди, з яких капіталізм висмоктав останні соки і кинув, як непотрібне лахміття, на смітник. І ось ми бачимо на сцені МХАТ'у, як живих, цих свідків сумного минулого. Придивимося до їх вимучених, озвірілих, виснажених у тяжкій боротьбі за існування облич, прислухаємося до їх слів — і багато, багато стане для нас зрозумілим.

Що привело їх сюди, в ночліжку, які почуття керують ними? Тут є зовсім озвірілі люди, як от власник ночліжки Костильов і його розбещена дружина Василина. Тут є люди, що не витримували жалюгідного животіння і кінчали з життям, як от алкоголік Актор. Тут є й мерзотні „утішители“, що кладуть „пластирі на болячки“, в особі мандрівника Луки. Але більшістю героїв п'єси керує інше почуття — почуття протесту, прагнення будьщо вирватися з затклого „дна“. І правильно визначив Станіславський суть п'єси, лінію поведінки основних її дійових осіб:

— „Воля за всяку ціну!“

Саме цією думкою пронизали Станіславський і Немірович-Данченко всю виставу „На дне“.

Але і в процесі готування „На дне“, і в усі дореволюційні роки її постанови МХАТ уявляв собі це прагнення до волі якось туманно, абстрактно-романтично. Це виявилось, насамперед, у тому, що центральною віссю спектакля, основною його фігурою був подорожній Лука, філософія якого була опоетизована, подана в позитивному вигляді.

Наша соціалістична доба благотворно вплинула і на МХАТ у цілому, і на спектакль „На дне“. Театр поступово став звільнятися від деяких натуралістичних перебільшень. Ідея вистави стала дедалі більш конкретною, реалістично поглиблюючи п'єсу.

Роль Луки виконує один з кращих майстрів радянського театру — народний артист І. М. Москвін — ось уже тридцять чотири роки, з першого дня постанови п'єси. Яка глибока, багатогранна, дійсно класична гра! Ось у кого треба вчитися всьому поколінню радянських акторів!

Коли порівняти, як тлумачив роль Луки чудовий артист Іван Михайлович Москвін раніше і тепер, побачимо, що зростання його світогляду відбилося і на образі Луки. Образ Луки тепер став ще більш художньо цільним, яскравим, і в той же час суть образу і його функція в спектаклі стали іншими.

Як грав Луку Москвін хоча б вісім років тому, коли в останній раз бачили ми його в цій ролі? І тоді в ньому була та художня простота, яка є ознакою великого таланту. Але артист дуже оте-

плав образ. У його грі було багато ліричного, зворушливо-душевного. Входяв цей привабливий старець з торбою та з казанком за плечима і як цілющий бальзам розливався по ночліжці. Того заспокоїть, того підбадьорить ласкавим словом, закрие сні вмираючому, помирить тих, що сперечаються. Загалом, як каже про Луку Сатіна, він давав „м'якушку для беззубих“.

Пішов цей „примиритель“ — і всі ночліжники згадують про нього, як про „лікаря-цілителя“. Велика душевність, вкладена Москвіним в образ Луки, зогрівала не тільки мешканців „дна“, але й глядачів спектакля.

Ключ до розкриття образу Луки і постановниками і артистами був узятий спочатку невірно. Адже Лука зовсім не позитивна фігура. Його проповідь заспокоєння і примиренства наскрізь фальшива. А такі миротворці, що заглажували гострі суперечності буржуазного суспільства, — небезпечніші, ніж лихварі на людських злиднях Костильови, або поліцаї Медведьови.

Сам О. М. Горький в одній із своїх статей, видрукованій три роки тому, так характеризує Луку:

— „Найдорогоцінніше для них (для таких, як Лука — С. Г.) — саме цей спокій, ця стада рівновага почуттів і думок. Потім для них дуже дорога своя торба свій власний чайник і казанок варити харч. Казанок і чайник вони воліють мідні. Утішители цього роду — найрозумніші, найобізнаніші й найкрасномовніші. Вони ж, тому, й найшкідливіші. Саме таким утішителем повинен був бути Лука в п'єсі „На дне“, але я, як видно, не зумів зробити його таким“.¹

Це — один із зразків надзвичайної тактовності, зворушливої делікатності, з якою Олексій Максимович завжди оцінював тлумачення театрами його п'єс. Безперечно, справа тут не в авторі, а саме в тлумаченні образу Луки, бо в тексті п'єси, в словах Пепла й особливо Сатіна викривається справжня суть Луки.

Чутливий артист Москвін зважив на вказівки драматурга й раз, не виходячи з рамок образу Луки, дає йому зовсім інше правильне тлумачення. І тут артистові допомогла друга сторона його таланту — лукавий гумор. Легенькою посмішкою, підморгуванням примруженого ока, ледве помітним порухом брів Москвін розкриває лицемір'я примиренської брехні Луки, шкідливість його „жаління“, в якому, перш за все, відчувається неповага до людини.

На допомогу Москвіну приходять і другий талановитий виконавець спектакля — заслужений артист В. Л. Ершов, що грає Сатіна. Нам довелося бачити в цій ролі К. С. Станіславського. Треба сказати що Ершов добре продовжує славні традиції керівника МХАТ'у в розкритті цього образу. Тепер ще більше, ніж раніш, театр підкреслює позитивні риси Сатіна, опозиційне його ставлення до ладу насильства і пригноблення.

¹ „Драматургія“, 1-й збірник, стаття М. Горького „О пьесах“, стр. 21.

— Я розумію старика... Так! Він брехав!.. Але це з жалю до вас, чорт вас забери! Є багато людей, які брешуть із жалю до ближнього... Я знаю, я читав: красиво, натхненно, зворушливо брешуть!.. Є брехня втішна, брехня примиряюча... Брехня виправдує той тягар, який роздавив руку робітника... і обвинувачує умираючих з голоду... Я знаю брехню. Хто слабкий душею... й хто живе чужими соками,— тим брехня потрібна... одних вона підтримує. інші прикриваються нею... А хто сам собі хазяїн... хто незалежний і не зазирає чужого, навіщо йому брехня? Брехня — релігія рабів і хазяїв... Правда — бог вільної людини!

В цих словах Сатіна вкладена думка самого Горького, його ставлення до Луки. Артист Ершов прекрасно розкриває цей монолог Сатіна й цим дає потрібне звучання всьому спектаклю. А подальші слова чудового монолога Сатіна, що на них т. Ершов робить найбільший акцент:

„Людина — це звучить гордо“, — з великою впливовою силою доносять до глядача ідею „На дне“.

Який могутній резонанс викликають ці слова тепер, коли сталінське піклування про людей є основою всього життя країни соціалізму!

І в цьому високому почутті справжнього гуманізму, в цій незламній боротьбі зі повернення людині й людськості високих їх прав, потоптаних класом неробів-експлуататорів. — величезна цінність п'єси Горького й прекрасної постанови її у МХАТ'і.

Наші гості привезли „На дне“ у виключному ансамблі. Крім старих виконавців — народного артиста І. М. Москвіна (Лука), засл. артистів Ф. В. Шевченко (Василина), В. Л. Ершова (Сатін), в Києві показали свою велику майстерність засл. арт. А. І. Чебан (татарин), засл. арт. В. М. Попова (Наташа) та інші.

У МХАТ'і п'єса зазвучала, передусім, як п'єса оптимістична, життєстверджуюча і в цьому найбільша заслуга театру.

Коли „На дне“ — найбільша перемога МХАТ'у на світанку його існування, то такою ж великою перемогою на останньому етапі творчого шляху Художників є постава другої п'єси Горького „Враги“.

У „Врагах“, що їх Горький написав 1906 року, маємо вже не романтичний бунт проти експлуататорського ладу, а чітку і ясну постановку питання про рішучу класову боротьбу з капіталістичним суспільством. Вперше в російській драматургії фабрикантові були протипоставлені робітники, як непримиренні класові вороги, як могильники всього капіталістичного суспільства.

Власник заводу Михайло Скроботов витискує всі соки з робітників. Коли останні вимагають звільнити майстра, що знущається з них, Скроботов „в ажютажі“ б'є робітника в живіт. Робітник Акімов убиває хазяїна. Вся робітнича маса бере це вбивство на себе.

„Ми по честі, — каже старий Левшін, — вашого вбили, нашим платимо... А якщо одному не піти, багатьох потрівожать“.

Левшін умовляє молодого робітника Рябцова взяти провину на себе. Рябцов без довгих вагань іде на це:

— Добре. Чого ж? Я один, мені й слід. Тільки протитиво, що за таку кров. ~~Тільки протитиво, що за таку~~
Левшін: За товаришів, а не за кров.

Боротьба пролетарів — масова боротьба. Психологія цієї боротьби — психологія маси. Художники буржуазії протиставляли героя натовпу. Художник пролетаріату Горький яскраво показав у „Врагах“, що кожний пролетар міцний тільки тоді, коли його енергія помножена на енергію таких, як він сам. І це добре сформульовано у п'єсі в словах Ягодіна — одного з рядових учасників страйку: „Соединимся, окружим, тиснем, и готово“.

Г. В. Плеханов написав свого часу хибну в деяких своїх тезах статтю про „Враги“ Горького. Але його порівняння „Врагов“ з Шіллеровим „Вільгельмом Теллем“ дуже влучне.

Центральний герой Шіллерової п'єси високо стоїть над „натовпом“. Даремно вмовляє його Штрауфахер: „Ми могли б багато зробити, коли б тримались укупі“. Телль непохитний: „Під час катастрофи легше рятуватися одному“.

Штрауфахер заявляє Теллеві, що він відвертається від спільної справи. Що до цього Теллю? — „Кожний може впевнено розраховувати тільки на себе“, — відповідає він.

І справді, у „Вільгельмі Теллі“ — весь наголос на особі, у „Врагах“ — на масі, кожний член якої яскраво індивідуальний і в той же час органічний член колективу.

В колективному почутті солідарності — запорука успіху революційної боротьби трудящих. Така ідея „Врагов“ Горького.

Реакційна зграя зустріла цю п'єсу лютою ненавистю. Царська цензура заборонила її, й тільки велика Жовтнева революція дала змогу побачити „Враги“ широкому глядачеві. Тепер „Враги“ посідають найпочесніше місце в репертуарі театрів СРСР.

Велика заслуга МХАТ'у в тому, що основну ідею п'єси він зумів розкрити в яскравих художніх образах.

Робітники в п'єсі Горького накреслені одним-двома штрихами. Але талановитий театр своєю проникливою майстерністю спромігся саме робітників поставити на перше місце в спектаклі. Як опукло ліпить образ робітника Левшіна арт. А. Грібов, як вичерпно розкриває він психологію цього старика, що прийшов на фабрику з села! Левшін ще не в рядах партії, але інстинктивно, напівсвідомо він уже недалеко від активної революційної боротьби.

А як сильно грає молодий артист Г. Кольцов робітника Рябцова, що спокійно й просто бере на себе провину товариша! Передати величезну внутрішню силу двома-трьома словами, одним поглядом, це — значна майстерність!

Впевненими штрихами малює Надю, небогу фабриканта, яка почуває правоту робітників, засл. артистка республіки В. Д. Бендіна. Її ширі, палкі слова протесту проти знущань над робітниками, мов електричним струмом проймають увесь зал глядачів. І коли сприймаєш прекрасний образ дівчини, що рве з своїм буржуазним

класом, щоб перейти до табору пролетаріату, мимоволі згадуєш ту кращу частину дореволюційної дрібнобуржуазної інтелігенції, яка потім у шерегах пролетаріату боролась за повалення капіталістичного ладу.

Значна частина п'єси присвячена відображенню середовища фабрикантів і їх родин. І тут яскраво відбилась тонка спостережливість Горького, його вміння давати влучні характеристики й типові узагальнення. І тут прекрасна система акторської гри МХАТу дала свої чудові наслідки, особливо, коли врахувати, що глядач мав можливість дивитись гру кращих майстрів театру—народних артистів республіки В. І. Качалова, Л. О. Кніппер-Чехової, М. М. Тарханова і заслужених артистів А. Тарасової та Н. Хмельова.

Який убивчий сатиричний малюнок буржуа дає В. Качалов! В його відшліфованій грі—надзвичайна глибина характеристики і соціального узагальнення. Важко уявити собі яскравіший тип ліберала.

— Я не зла людина, я завжди готовий допомогти вам, я бажаю добра,—каже фабрикант Захар Бардін робітникові Левшину. І коли той кидає йому їдку репліку: „хто собі зла бажає?—Бардін знижує плечима:

— Ви не розумієте, дивні ви люди.

Але глядач прекрасно зрозумів справжню суть цих базікань буржуа про „гуманізм“, бо великий художник сцени Качалов зумів кожне слово, кожний свій жест наситити гострими реалістичними фарбами.

Розгубленість перед пролетарським наступом, слиняв'сть, наївне белькотання про „культуру“,—які це гострі мазки, що створюють у цілому художній портрет ліберала і лібералізму, як явища. Подивіться, як Бардін-Качалов безпомічно протирає окуляри, коли його компаньйон ставить перед ним ультиматум: протягом півгодини відповісти на страйк робітників, і як в кінці спектакля цей ліберал спокійно дивиться через ці ж золоті окуляри, сховавшись за гардину, на розправу жандармерії з робітниками.

О, ці м'якотілі ліберали, коли справа доходила до рішучих класових сутичок, знаходили в собі сили допомогти реакції душити революційний рух!

А якими легкими, ажурними фарбами викриває О. Л. Кніппер-Чехова мерзенну суть соратника фабриканта ліберала—його вірної дружини Поліни. Які дружні оплески викликає у глядача тонкий гумор, з яким артистка подає слова Поліни:

— Закордоном соціалізм на своєму місці і діє відкрито. А в нас, у Росії, його нашіптують робітникам за рогу, зовсім не розуміючи, що в монархічній державі це не до речі. Нам потрібна констатудія, а зовсім не це...

Економними і в той же час гострими засобами розкриває Н. П. Хмельов образ царського прокурора.

Один, наприклад, сценічний прийом: повільне висмокування цигарки Миколою Скроботовим під час допиту, розкриває його характер не менше, ніж дальші ієзуїтські засоби цього прокурора вирвати визнання у робітників.

А. К. Тарасова лінивими рухами, позуванням і замилюванням собою добре підкреслює те, що зв'язує Тетяну ще з буржуазним класом. Проте інші, позитивні риси Тетяни: її критичне ставлення до свого класу, поступове переконування в правоті робітників,—показані артисткою не досить рельєфно. Шкода. Бо саме ці риси є провідними в характері Тетяни. Тільки через них можна зрозуміти заключні її слова про робітників: „Ці люди переможуть“.

З винятковою яскравістю показав МХАТ останню, заключну сцену допиту робітників, коли вони міцно згуртувались перед лицем класових ворогів-фабрикантів і їх охоронців-жандармів:

— „Викиньте його,—кричать прокурор, щоб затулити рота старому робітникові Левшину, який кидає пристрасні революційні слова.

— Нас не викинеш, ні!—кидає йому Левшін.—Досить шпурляти, пожили ми в темряві беззаконня, досить! Тепер самі загорілися—не погасиш!

Не погас смолоскип революційної боротьби, піднесений робітниками Левшніми і Сінцовими в жорстокі роки реакції. Трудящі скинули капіталістичний лад Скроботових і Бардіних. І тепер, у радісні дні перемоги соціалізму, один з найкращих театрів світу—МХАТ на весь голос співає пісню про „сувору простоту робітничого героїзму“.

„Враги“ в МХАТі—чудова школа політичного і художнього виховання молодого радянського покоління. Такий яскравий показ історичного минулого трудящих дає велику наснагу, загартовує для боротьби з класовими ворогами.

Відзначаючи 65-річчя з дня народження великого письменника, Московський Художній театр поставив п'єсу „В людях“. Це—інсценування зроблене П. Сухотіним на матеріалі горьківських творів.

Всяке інсценування, як би дбайливо воно не було зроблене, в кращому випадку дає лише часткове уявлення про прозаїчний твір, але рідко передає його цільність і своєрідність. Найкращий доказ—інсценування МХАТ'ом „Мертвих душ“ Гоголя і „Піквікського клубу“ Дікенса, які поступаються перед романами.

Порівняний успіх (хоч і не цілковитий) інсценування П. Сухотіна—в тому, що тут за основу взяті окремі оповідання і новели Горького і дуже дбайливо, майже в недоторканому вигляді перенесені на сцену. В інсценування ввійшли: „Страсті-мордасті“, „Двадцять шість і одна“, „Коновалов“, „Дитинство“, „В людях“ і інші автобіографічні твори Горького. Всіх їх об'єднує образ Олексія (арт. С. Г. Яров), в особі якого театр показав самого письменника, не тільки спостерігача, але й безпосереднього учасника подій, про які йде мова в цих творах. І іншим, уже режисерським, прийомом (поставник засл. арт. М. Н. Кедров) всі ці окремі епізоди пов'язані.

ні в одне ціле. Це — ніби безжурна, „разухабистая“ і водночас своєю протяжністю дещо сумна пісня — символ невідрадного міщанського життя, яка, закінчуючи пролог „у Фролихи“, переносить нас до „родини Кашіриних“, а звідти до „крендельної Семенова“. І дійсно, відчуваєш, що кожна сценічна новела начебто органічно впливає з попередньої і розвиває її.

Художній театр виходив безпосередньо з самих оповідань, лубовно засвоюючи не тільки їх зміст, а й усю оригінальність горьківського стилю. І ось, дивлячись спектакль, вдруге відчуваемо велику художню насолоду, пережиту при читанні горьківської прози. Дивлячись „В людях“ на сцені МХАТ'у, забуваєш, що ти в театрі, а начебто перед тобою горьківські книги. Перегортаєш сторінки одна за одною. Розкриваються непомітно ці сторінки, і перед тобою оживають герої чудесних горьківських оповідань, наповнюються кров'ю і плоттю, стають перед тобою, як живі.

Піднеслася завіса. І перед нами — одне з кращих горьківських оповідань — „Страсті-мордасті“. Олексій у темній і брудній коморці Фролихи. Він сидить біля безногого Льоньки, у якого — тонке, надмірно серйозне обличчя (засл. арт. В. Бендіна), розглядає його коробочки з жучками й згадує своє власне, таке ж безрадісне дитинство. А разом з ним і глядач уже в 2-й картині — коло ліжка тоді ще маленького самого Альоші (арт. Є. Морес), який задумливими, сумними очима спостерігає скандали, лайки, бійки злого діда і його сварливих синів. Сам Альошка зазнав чимало побоїв від діда, на думку якого, потиличники — найкращий виховний метод:

— Від своїх не сором, ось від чужих — це інша справа.

Тяжке дитинство дісталось на долю народного письменника. І ця сценічна картина начебто ввібрала в себе велику хвилюючу повість Горького — „Дитинство“.

Далі в спектаклі показаний один з важливих етапів зрілості письменника, коли він, як „гаряче залізо в розпечених углях“, вбирав у себе гострі, жагучі враження від темних, „буденно-страшних“ років дореволюційної Росії.

„Передо мною вихором крутились люди оголено-жадібні, люди грубих інстинктів, — і мені подобалась їхня злість на життя, подобалось глузливо-вороже ставлення до всього в світі і безтурботне до самих себе. Все, що я безпосередньо пережив, тягло мене до цих людей, викликаючи бажання погрузнути в їхнє середовище“

— так згадував потім Олексій Максимович цей етап у своїй автобіографії.

На цьому етапі свого життя, до якого відносяться твори: „Двадцять шість і одна“, „Коновалов“, „Хазяїн“ Горький змінив уже десятки професій, почав близько сходитись з підпільними революційними гуртками. Горький працював тоді в крендельній пекарні

казанського купця Семенова. 4-та і 6-та картини спектакля й присвячені тому, що бачив і вистраждав тоді письменник.

У вогкому підвалі „живі машини“ місили тісто, роблячи кренделі і сушки. Чотирнадцять годин тяжкої одноманітної праці, в бруді, напівтьмі, без сонця, без радості. Тут же на столах і спали, щоб о п'ятій годині ранку знову братися за виснажливу працю. Краплини поту падали в тісто, і пекарі не доторкувалися до кренделів, так вони були огидні їм.

Таке обридле життя зробило їх усіх похмурими, злостивими, суворо мовчазними. І тільки протяжна, жаліслива пісня іноді переривала це мовчання.

Всіх пекарів об'єднувала ненависть до хазяїна, який висмоктывав усі соки. Коли зникла гладка постать Семенова, навздогін неслася відчайдушна лайка. І ось тут, на нарах, при слабкому миготінні лампи, майбутній письменник читав своїм товаришам про Стеньку Разіна, натхненно говорив про боротьбу за краще, вільне майбутнє.

„Чорт зна, що я казав цим людям, але звичайно все, що могло дати їм надію на можливість більш легкого й усвідомленого життя“ — згадує Горький.

Намагання Олексія організувати страйк не мали успіху, натрапивши на затурканість і недружність крендельників. Але думки, посіяні Олексієм, дали в майбутньому свою жатву. Вони відкрили очі цим затурканим людям. Вони викликали в них жадобу до боротьби і звільнення.

Правдиво, хвилююче показали МХАТ'івці все це в спектаклі, не розповідаючи, а показуючи, відтворили вони перед нами становище робітничого класу Росії наприкінці XIX і на початку XX сторіччя.

Єдина картина, що випадає з цільного й реалістично-глибокого інсценування, це 5-та — у Нікіфоровича, де П. Сухотін свавільно поводиться з текстом автора, чомусь передаючи до уст дружини городового те, що відноситься до зовсім іншого персонажу — Коновалова. Ця, 5-та картина здається взагалі чужерідним тілом у спектаклі.

У „В людях“ грає переважно молодь театру. Яка талановита молодь! Кожен з артистів, що грають пекарів, зумів з двох-трьох слів тексту зробити живі фігури.

З виконавців у спектаклі особливо висуваються А. Монахова і засл. арт. В. Бендіна. Не можна забути, створене А. Монаховою, виснажене, спалюване обличчя Фролихи, яка продає своє тіло, щоб прогледувати безногого сина. А її хвилююча пісня править начебто за епіграму до всіх картин кошмарного минулого, що проходять у спектаклі:

Прийдуть Страсті-Мордасті,
Приведуть до нас напасті,
Приведуть вони напасті,
Та й порвуть серце на часті.
Ой біди, ой біди!
Нам сховатися куди?!

А Льонька? Який зворушливий образ скривдженої злиденністю дитини дає В. Бендіна! Коли її Льонька вимовляє сороміцькі слова—стілки в них дитячої безпосередності, наївності, що руки глядача—не тільки Олексія—тягнуться, щоб приголубити дитину, вирвати її з бруду, злиднів.

І, нарешті, про найбільшу акторську вдачу спектакля, про гру народного артиста М. М. Тарханова в ролі хазяїна крендельної. З першої ж появи цього жирного хижака, що пересувається, не поспішаючи, цього павука, який повільно висмоктує свої жертви—глядач проймається ненавистю до нього. Тарханов створює виключно виразний портрет, узагальнюючий тип експлуататора.

„Ми навперебій, один перед одним, сказали йому, що хазяїн наш—пройда, шахрай, лиходій і мучитель—усе, що можна й треба було сказати про хазяїна, але не можна написати тут“,—

так характеризує Семенова сам Горький у „Двадцять шість і одна“. Все, „що можна сказати про Семенова“, всю ненависть до нього його жертв-пролетарів, все це з потрясаючою впливою силою втілив М. М. Тарханов на сцені. Образ Семенова займе почесне місце в галереї образів, створених МХАТ'ом.

Образ Олексія (Горького) вийшов у виставі недосить багатограним. Це треба віднести не стільки на рахунок актора С. Ярова, скільки на схематичність цього відповідального образу в тексті інсценування. Можливо цьому перешкоджала велика скромність Горького і небажання його бачити себе на належному, центральному місці в спектаклі. Тепер, після смерті великого письменника, МХАТ'ові треба особливу увагу звернути на образ Олексія в „В людях“ і відтворити його на сцені в усій його моці і зворушливій привабливості. Для цього, на нашу думку, треба ґрунтовно переробити, поглибити образ Олексія і в самому інсценуванні.

І друге наше побажання: хотілось би, щоб МХАТ продовжив вдалий почин і надалі інсценував ряд інших автобіографічних творів Горького, бо в них закладений величезний пізнавальний матеріал, який нам треба вивчати не тільки по самих творах письменника, а й сприймати в яскравих сценічних образах.

ЧЕХОВ І МХАТ

МХАТ—це, перш за все, театр автора. В складній побудові МХАТ'івського спектакля провідне місце завжди посідав драматург. І яка б майстерна не була режисерська праця Станіславського та Неміровича-Данченка, якими б талановитими не були його актори,

яке б цікаве оформлення не давав художник,—все це підпорядковувалось ідеї драматургічного твору.

Сам репертуар МХАТ'у зумовлював, насамперед, і його творче обличчя. І коли Островський визначив на багато років весь шлях Малого театру, то таку ж роль у МХАТ'і відіграли Чехов і Горький.

На спектаклях „Враги“, „На дне“, „В людях“ ми показали значення Грького в житті МХАТ'у. Не меншу роль відіграв у ньому й Чехов.

Після яскравого втілення чеховської „Чайки“, яка була провалена в Александрінському театрі, МХАТ висунувся на передові позиції в дореволюційному російському театрі. Постановкою „Дяди Вани“, „Трех сестер“, „Вишневого сада“ МХАТ сприяв зростанню Чехова, як драматурга. Чехов і МХАТ—це нерозривне ціле.

„Сучасний театр,—каже Трепльов Соріну в „Чайке“—це рутинна, заборони. Коли піднімається завіса і при вечірньому освітленні, в кімнаті з трьома стінами, ці великі таланти, жреці святого мистецтва змальовують, як люди їдять, п'ють, кохають, ходять, носять свої піджаки; коли з вульгарних картин і фраз намагаються вивести мораль—мораль маленьку, приступну, корисну в хатньому житку; коли в тисячах варіацій мені подають все одне й те ж,—то я біжу, біжу, як Мопасан тікав од Ейфелевої башти, що тиснула йому на мозок своєю пошлістю“...

Можна ще сперечатися з приводу того, чи був Трепльов прообразом самого Чехова. Безперечно лише одне—в цей монолог Трепльова письменник вклав власне обурення з приводу театральної рутини, з приводу сценічної фальші, з приводу драматургічної „дешевки“ Рижкових, Крилових, Арцибашевих, що заповнили наприкінці ХІХ і на початку ХХ сторіччя російську сцену. Чехов палко мріяв про новий театр, про творчі шукання на сцені. На репліку Соріна в тій же „Чайке“—„Без театру не можна“,—Трепльов відповідає: „Нові форми потрібні, а коли їх нема, то краще нічого не треба“.

Так, Чехов усю свою літературну діяльність присвятив шуканню нових форм не тільки в белетристиці (майстерність невеличкого оповідання), а й у драмі. Ці нові драматичні форми, як ніхто інший, прекрасно відчув і талановито реалізував Московський Художній Театр.

Недарма МХАТ пройшов перший етап своєї творчості в основному, під знаком Чехова. Тут були глибокі соціальні причини: р, утворений Станіславським, і драматургія, створена Чеховим, зародилися і розвивалися значний час в одних і тих же умовах—в умовах темряви царату, коли певна частина дрібнобуржуазної інтелігенції, розчарувавшись у „хождінні в народ“, вибилася з колії, замкнулася у власну шкаралупу, почала нудьгувати, витончено колупатися в своєму „я“. І Чехов, і МХАТ прекрасно передали психологію цього сірого „безвременья“, настрої пасивних, поз-

бавлених будьякої мети в житті „зайвих людей“, про яких влучно сказав В. В. Воровський: „основна психологічна риса зайвих людей це розлад свідомості й волі“.

Всі ці „Дяди Вани“, всі ці Астрови, Соні, всі ці „Три сестри“, всі ці Іванови можуть лише пасивно мріяти про життя світле, прекрасне, витончене, про „небо в алмазах“, але дійова енергія в них паралізована, вони нудно тягнуть лямку нидіння.

— Я вмираю від сорому, думаючи, що я—здорова, сильна людина,—перетворився в зайву людину. Це обурює мою гордість, сором гнітять мене і я страждаю,—

ці слова Іванова можна було б віднести до всіх героїв чеховських п'єс.

Половинчастість, роздвоєність, постійна гризота сумління, роз'їдаючий скепсис і постійне ниття, ниття—ось що характерне для „зайвих людей“, ціла галерея яких проходить і через оповідання Чехова і, особливо, через його п'єси. Такий зміст драматургії мусив породити і шукання відповідних сценічних форм його висловлення. Те нове, що вніс Чехов у драматургію, можна було б сформулювати двома словами: „Драматургія настрою“.

Таким „театром настрою“, відповідним драматургії Чехова, і був за дореволюційних часів МХАТ.

„Вишневый сад“—найлюбиміша п'єса МХАТ'у. „Люблю в ній кожне слово, кожну репліку, кожну кому“—писав постановник „Вишневого сада“ К. С. Станіславський. Ось чому з такою величезною нетерплячістю чекав на цей спектакль глядач столиці України. Цей інтерес ще збільшився, коли дізналися, що серед учасників є перші виконавці „Вишневого сада“—народні артисти республіки О. Л. Кніппер-Чехова й І. М. Москвін. Адже для Ольги Леонардівни Кніппер Чехов написав одну з центральних ролей—Раневської, аде для Івана Михайловича Москвіна Чехов переробив роль Епіходова. І те, що відбувалося 10 червня 1936 року на сцені театру ім. Франка, було виключним святом.

Дехто вважає, що „Вишневый сад“ втратив уже значення для наших днів. Елегічний сум, поезія в'янення—як сполучити це з нашим бурхливим, життєстверджуючим життям? Так, переживання Раневської й Гаєва,—похоронний реквієм класу паразитів, які ухили з історичної арени, вже не звучать сьогодні.

Але повноцінна людина соціалістичної доби тягнеться до знань, вона хоче глибоко вивчити минуле й такі прекрасні класичні твори, як „Вишневый сад“ дають для цього величезний матеріал. Правдивий художник, при всій своїй буржуазній обмеженості, надзвичайно яскраво відобразив у своїй творчості останні конвульсії вмираючого дворянства і „нагромадження“ російської буржуазії. „Вишневый сад“—такий чудовий художньо-історичний документ, повз якого пройти ніяк не можна.

„Вишневый сад“—остання п'єса Чехова, написана ним незадовго до смерті, була спробою дещо відійти від звичайної форми його драматургії. Чехов хотів дати мажорний, оптимістичний тон усій п'єсі, внести сюди комедійний струмінь. „Вийшла у мене не драма, а комедія, подекуди навіть фарс“,—писав він по закінченні п'єси М. Ліліній.

Чехов з глибокою правдивістю показав усю нікчемність „животіння“ дворянства, що його витискують із насиджених місць, але як справжній художник, він побачив, що буржуазія, яка приходить на зміну цьому дворянству, також успадкувала від свого попередника риси апатії теж у майбутньому „зайвої людини“. Симпатії Чехова явно на стороні демократичних шарів, репрезентованих у „Вишневом саде“ Аньою й Трофімовим, з їх мріями про здорове майбутнє.

Чехов хотів в особі Трофімова дати образ революціонера, але цей образ, як виявилось—недороблений. Можливо це сталося через побоювання, що в ролі є місця, „які може покреслити цензура“. Про це можна говорити на основі листа до О. Л. Кніппер-Чехової: „Адже Трофімов увесь час у засланні, його весь час виганяють з університету, а як зобразити ці штуки?“ Так чи так, початковий задум Чехова показати в Трофімові революціонера—мало вдался.

К. С. Станіславський не погодився з Чеховим щодо комедійного жанру його п'єси. Він поставив „Вишневый сад“ так само, як і інші його п'єси, в лірико-драматичному плані. Суперечлива структура „Вишневого сада“ дає матеріал для різних трактовок. Цим і пояснюються спроби інших театрів (студія Сімонова в Москві, Харківський театр російської драми) дати „Вишневый сад“ у комедійному розрізі.

У виставі МХАТ'у збереглися ще рештки натуралізму, характерного для дореволюційного МХАТ'у (наслідування співу птахів, густий туман у фіналі другого акту, справжні скирти сіна на сцені тощо). Як відомо, це надмірне захоплення натуралістичними деталями не подобалось Чехову, який сказав якимось, жартуючи, Станіславському:

„Послушайте, я напишу нову п'єсу і вона буде починатися так: „Як чудесно, як тихо. Не чути ані птахів, ні собак, ні вовуль, ні совь, ні солов'я, ні годинників, ні дзвіночків і жодного цвіркуна“,—Звичайно, камінець кидався в мій город“,—згадує К. С. Станіславський.

В останніх спектаклях МХАТ намагається відійти від цього натуралізму. Та він привіз „Вишневый сад“ цілком таким, яким він ішов 32 роки тому. І добре зробив. Нашого глядача цікавить не тільки сьогоднішній МХАТ, а і весь минулий його творчий шлях, в якому були хиби, але було й багато цінного. І одною з найцінніших рис у стилі МХАТ'у й раніше були м'які акварельні фарби. В цьому МХАТ'івці—майже неперевершені майстри. В цьому спектаклі і за-

раз ми можемо ознайомитися з м'якими левітановськими тонами в оформленні В. Сімова.

Це тонке й ніжне мистецтво акварелі характерне не тільки для оформлення небіжчика В. Сімова, а й для акторської гри більшості учасників спектакля.

Ось Ольга Леонардівна Кніппер—вірна подруга великого письменника, що створила найкращі образи в його п'єсах. Яка безмірно тонка гра, яке проникнення в суть образу!

Коли п'єса тільки писалась, Чехов у листі до Л. Кніппер так накреслив образ Раневської: „розумна, дуже добра, неуважна, до всіх лащить, завжди посмішка на обличчі“. Як прекрасно здійснила на сцені ці вказівки драматурга артистка.

Ось Раневська приїжджає до садиби, згадуючи про все прожитте життя, про дитинство, коли дворянство жило ще ситим, спокійним життям. Раневська-Кніппер ніжно торкається до меблі, стає на коліна перед столиком—свідком її безтурботного минулого, лащить столітню „вельмишановну шафу“.

Садиба—напередодні продажу з торгів. Та нікчемна, пасивна Раневська, як і раніш, безпечна: вона віддає останню монету... переохому. О, ця манірна „добрість“! В тому рухові, з яким Кніппер-Раневська дає гроші, відчувається показний жест апатичної бариньки, що пасивно чекає кінця.

І остання, безмовна сценка. Садиба вже продана, треба залишати її назавжди. Раневська мовчки припала до крісла. У ці кілька хвилин велика артистка вкладає складну гаму почуттів, великий зміст. І дивлячись на її гру, згадуєш блискучу характеристику Раневської, що її дав В. Г. Короленко: „дворянська крикливиця, ні до чого не здатна“.

32 роки грає цей класичний чеховський образ Ольга Леонардівна. Яка нев'януча свіжість фарб, які цікаві нюанси в кожному моменті ролі... Один, приміром, легкий рух руки і перед нами образ метелика, що літає. Пасивність, покірне чекання кінця і разом з тим велика невгамовність почувань—це складне поєднання рис Раневської прекрасно передано артисткою. І тільки сприймаючи її гру, розумієш характеристику Раневської драматургом:

„Я ніколи не хотів зробити Раневську приборканою Приборкати таку жінку може тільки одна смерть“.

— писав Чехов О. Л. Кніппер ще під час шліфування своєї п'єси.

І ось другий яскравий образ вірного пса паразитичного класу—Фірса. Образ, що його створює Михайло Михайлович Тарханов у цьому спектаклі, можна порівняти лише з завершеним скульптурним твором.

В садибі—останній бал, що нагадує швидше панахиду, ніж весілля. Сумними очима дивиться на мляво танцюючі пари Фірс—Тарханов.

„Раніш у нас на балах танцювали генерали, барони, адмірали, а тепер послаємо за поштовим чиновником і начальником станції, та й ті неохоче йдуть“.

І за кілька хвилин, коли блискучий майстер Тарханов вимовляє ці слова, перед очима глядача наче воскресають гнізда дворянського класу, що дійшов повного краху.

Нарешті остання, заключна сцена:

Поїхали мешканці садиби. Забиті віконниці. Здалека чутно, як падають вирубувані дерева. В пустинному, напівтемному залі, серед лахміття й зваленої меблі, ледве пересуваючись, з'являється покинутий усіма, нікому непотрібний Фірс. Він падає в крісло і буркоче, майже пошепки:

— Життя от пройшло, наче й не жив... Я полежу. Силоньки в тебе нема, нічого не залишилось, нічого... Ех, ти.. недотепа.

Ці останні слова чудовий художник Тарханов викарбовує з такою виразною силою, що звучать вони як яскравий символ всього прогнилого ладу, поваленого народом.

Неперевершений образ створив Іван Михайлович Москвін з другорядної наче б то ролі Епіходова. Ще недавно цей геніальний актор потрясав серця філософською глибиною в образі подорожного Луки в „На дне“, викликав бурю захоплені в історичному портреті царя Феодора (про нього нижче), сьогодні ж, у „Вишневом саду“ він збуджує невгамовний сміх у комедійній ролі порожнього й чваньковитого конторника, який виконує „серцеушипливі“ романси на гітарі і козирає десь чуваним і незрозумілим йому прізвисьмом Бокля, щоб „освіченість показати“.

Який різнобарвний, справді невичерпний талант у цього корифея світового театру! Розумієш, чому так любив Москвіна Чехов. Коли А. П. Чехов працював над „Вишневим садом“, він писав В. І. Неміровичу-Данченку: „Москвін був би чудеснішим Яшею“. Станіславський радив дати цьому акторові роль Епіходова: „Епіходов, коли хоче Москвін, то так і бути. Вийде прекрасний Епіходов“,—відповів Чехов. І драматург не помилився. Ось уже тридцять два роки, як найталановитіший майстер зачаровує глядача смішним своїм Епіходовим, надаючи в ньому синтез міщанської нікчемності.

Із другого й третього покоління МХАТ'івців, що беруть участь в цьому класичному спектаклі, хочеться відзначити: засл. арт. А. О. Степанову (Аня), засл. арт. Б. Г. Добронравова (Лопакін), засл. арт. М. Н. Кедрова (Сімеонов-Піщік), А. Н. Грібова (Яша).

„Аня насамперед дитина, весела до кінця, що не знає життя і ні разу не плаче, крім другої дії, де у неї тільки сльози на очах“.

Ця характеристика Чехова дуже вдало реалізована А. О. Степановою для одного з небагатьох позитивних образів „Вишневого саду“, в якому Чехов хотів показати обриси того покоління, що йде на зміну „зайвим людям“.

Трактовка Б. Г. Добронравовим відповідальної ролі Лопакіна викликає в деякого зауваження, що артист не розкрив хижачької

породи купців Лопакіних, які скуповували маєтки Раневських, безжалісно вирубували їх „вишневі сади“. Але ж цих хижацьких рис Лопакіна не думав показувати й сам Чехов. Ось що він писав про Лопакіна О. Л. Кніппер: „Лопакіна треба грати не крикуну, не треба, щоб це обов'язково був купець. Це м'яка людина“. Можливе, звичайно, й інше трактування Лопакіна, виходячи із функції його в п'єсі,—це інша річ. Але Добронравов намагається йти за автором.

„Вишневі сад“ — значна віха в творчому путі МХАТ'у і показ цього спектакля в Києві дуже багато дав глядачеві для вивчення драматургії Чехова і сценічного її втілення.

СТОРИНКА ІСТОРІЇ

Після Горьківського циклу й Чеховської постанови, одним із значніших моментів перебування МХАТ'у в Києві був показ першої праці Художників, що нею 38 років тому вони почали славне своє життя. Мова йде про „Царя Феодора Иоанновича“.

14 жовтня 1898 року вперше відкрив свою завісу Московський Художній театр. Відкрив „Царем Феодором Иоанновичем“. Отже, цьому спектаклю — біля чотирьох десятків років. Це — рідкий випадок в історії театру, коли вистава живе стільки років. І буде ще довгі роки жити, бо МХАТ любовно береже цей спогад про день свого народження. Та й не тільки сам МХАТ. Спектакль цей — важливий етап у розвитку всього російського театру. Його ніяк не можна розглядати як музейно-археологічну рідкість, бо це — справжній твір мистецтва, а справжнє мистецтво ніколи не вкривається архівним порохом.

„...Настав день відкриття. Ми всі — учасники справи — добре розуміли, що наше майбутнє, наша доля ставились на карту. Або ми в цей вечір пройдемо ворота мистецтва, або вони закриються перед нашим носом“...¹

Щоб підбадьорити акторів, К. Станіславський пішов у танець:

„Я танцював, підспівуючи, вигукуючи підбадьорюючі фрази, з блідим, смертельним обличчям, із зляканими очима, переривчастим диханням і конвульсійними рухами...“²

Вистава пройшла з винятковим успіхом. Почались жваві дебати навколо методів нового театру. Новий, свіжий струмінь сколихнув застигле театральне болото...

Незадовго до відкриття МХАТ'у, до Москви приїжджала трупа герцога Мейнінгенського з режисером Кронеком. Стиль „мейнінгенців“ — історична витриманість спектакля, струнка ансамблевість, продумана в усіх деталях зовнішня форма вистави — був підхоплений засновниками МХАТ'у. Ці принципи були покладені в основу першої їхньої прем'єри — „Царь Феодор Иоаннович“.

¹ К. Станіславський „Моя жизнь в искусстве“, II изд., стр. 350

² Там же, стор. 351

Не випадково саме ця п'єса була обрана Станіславським і Немировичем-Данченком для декларації своїх мистецьких принципів. Сам автор „Царя Феодора“ мріяв про історично-точне відтворення його п'єси, про дисципліну на сцені, про ансамбль тощо. І ось протягом багатьох місяців іде серйозне готування до вистави. Виїжджає ціла експедиція театру до старовинних російських міст — Ярославля, Ростова (Ярославського), Троїце-Сергієва... І зараз, через 38 років, почуваш у спектаклі тіні цієї феодальної старовини, чуєш давони, бачиш тускле освітлення палат тощо.

Керівники МХАТ'у, прагнучи найточніше відтворити добу, скуповували хатню обстанову, середньовічний одяг, взуття, копалися в склепах старовинних монастирів. Такого методу готування вистави російський театр до того не знав.

Отже, „Царь Феодор“ був яскравою декларацією натуралізму на сцені. Декорації В. Сімова з надзвичайною дбайливістю реставрували добу, актори одягнені були в справжні історичні костюми.

„Царем Феодором“ почалася історично-побутова лінія Художників. Вона характерна рішучою боротьбою з „ боярсько-театральним шаблоном старих російських п'єс“ та засвоєнням акторами зовнішньої характерності доби, стилю п'єси і самих історичних образів. За МХАТ'ом міцно ствердилась тоді репутація натуралістичного побутового театру, театру музейних деталей. У цьому було прагнення до своєрідної зовнішньої театральної правдивості, яка на першому етапі була позитивним явищем, як боротьба з ремісницькою рутинністю, ходульною штампованістю спектаклів навіть таких театрів як Малий, або Александрінський.

Та одна „зовнішня правдивість“, археологічна точність перших історичних вистав МХАТ'у теж могла, врешті, перетворитися в другий штамп, штамп натуралізму, коли б керівники театру не прагнули до іншого, більш суттєвого — до внутрішньої виправданості акторської гри, до „правди художніх переживань“.

Це вдалося не відразу. Багато років потрібно було колективу МХАТ, поки він засвоїв суть того „душевного“ (психологічного) реалізму, що його декларували засновники МХАТ'у.

І ось, через 38 років дивимося ми в Києві „Царя Феодора“. З захопленням сприймаємо виставу. Але тягне нас до неї не археологічна точність декорацій і костюмів, не те, що так вразило московських глядачів 38 років тому. Мабуть до зовнішнього вигляду цього спектакля глядач тепер взагалі мало придивляється. Нас цікавить у спектаклі інше — свіжість акторської гри, начебто спектакль створений не більш, як рік тому. Нас цікавить тонка, прониклива ліпка історичних образів, складне їх психологічне мерехтливо, велике почуття доби та її людей.

Трагедія А. К. Толстого, при всій майстерності її архітектоніки й гострого віршованого тексту, одверто кажучи, читається важкувато. Бо надмірна тенденційність автора („Загальне враження

від Феодора не повинно бути іншим, як співчутливе¹⁾, його неприхована ідеалізація історії з позицій монархізму, так випинають у трагедії, що знижують її літературну цінність.

Зовсім інше враження від спектаклю. Не переробляючи тексту автора (МХАТ лише відмовився від першої сцени в будинку князя Івана Шуйського і від сцени біля берегів Яузи, й то виключно з міркувань розтягнутості вистави), не змінюючи жодної фрази, театр зумів все ж дати зовсім інше освітлення характерам і ситуаціям п'єси.

Ніяк не можна погодитись з думкою, що МХАТ, навіть 38 років тому, цілком поділяв ідейну концепцію А. К. Толстого. Він і тоді дав інше тлумачення центральних образів з погляду опозиційної до феодалізму ліберальної буржуазії, яка зацікавлена була в конституційному обмеженні деспотичного самодержав'я. Ось чому й тоді І. М. Москвін, по суті, художньо узагальнював обмеженість Феодора, ілюструючи цим те, що царське „единоначалля“ себе не виправдовує.

Ішли роки. МХАТ, як чутливий мистецький організм, все більше наближався до передових революційних течій дожовтневої Росії. Про це свідчить, переконливіш за все інше, його близькість до „буревісника революції“ М. Горького. Останні ж 10 років МХАТ все ближче, все органічніше пов'язав себе з долею радянського трудового народу. І це почувается зараз наочно на спектаклі в цілому і на грі Івана Михайловича Москвіна зокрема. Артист надзвичайно глибоко викриває риси Феодора, накреслені в літературному образі А. Толстого: фізичну слабкість Феодора, розумову його обмеженість, лінь, неспроможність займатися державними справами, зовнішню заклопотаність, пристрасність до постійного примирення ворожих груп.

Вказівки А. К. Толстого про Феодора: „Прийоми його несміливі, вигляд сором'язливий, голос і погляд надзвичайно сумирні, за великого бажання здаватись твердим і рішучим“²⁾ з скрупульозною характерністю передані артистом. Москвін не відмовляється від таких людських рис Феодора, як кохання його до Ірини, як любов до І. Шуйського, як сердечність, щире страждання від сварки Годунова з Шуйським. Та водночас артист показує, що душевна м'якість Феодора, як людини, ніяк не виправдовує його обмеженості, як державної особи. І сприймаючи образ Феодора, що його подає зі сцени Москвін, сьогоденній радянській глядаччу почуває жахливість не тільки того факту, що такі, як Феодор, були на чолі держави, а й жахливість самого монархічного ладу. Актор реалістично глибоко викриває образ, приділяє увагу в першу чергу не окремим рисам характеру Феодора, як людини, а подає збірний

¹ Полное собрание сочинений гр. А. К. Толстого, изд. А. Ф. Маркса т. II, 1907, стр. 572

² Там же, стор. 576

тип монарха. Саме так глядач сприймає його гру. І ще важлива риса з грі Москвіна: особисту його привабливість як артиста, глядач відрізняє від суті самого образу, що його він втілює.

У Києві в ролі Феодора виступив і інший артист—Н. Хмельов—талановитий представник нової МХАТ'івської генерації. Було б неправильно порівнювати гру двох артистів, бо діапазон талантів у них різний. До того ж Хмельов всього півроку грає Феодора. Нас цікавить лише те, що в трактуванні Н. Хмельовим образу Феодора, при низці спільних моментів з Москвіним, є й щось нове, свіже. Відштовхуючись від контурів образу, створеного Москвіним, образу, що пройшов складну еволюцію за три десятки років, Н. Хмельов вносить у нього ряд нових, свіжих рисочок, послідовно продовжуючи творчу думку І. М. Москвіна.

Феодор у Хмельова—далеко не пасивна фігура, це—людина певних пристрасностей. Страждання від неможливості розв'язати суперечності свого характеру й оточення, набуває в нього гостро хворобливих приступів, які досягають кульмінації в останній сцені біля Архангельського собору. Кров Грозного пробуджується в ньому і він, з піною в роті, люто кидається на Годунова, вимагаючи послати за Шуйським.

— Не во время ты вздумал
Перечить мне! Советы все и думы
Я слушать рад, но только слушать их,
Не слушаться...

Жестом, що не терпить суперечок, Феодор пропонує Туреніну негайно звільнити Шуйського. Туренін, переступаючи з ноги на ногу, повідомляє цареві, що Шуйський помер. З повними крові очима хапає Феодор-Хмельов Туреніна за комір:

Ты удавил его!
Убийда! Зверь!

Кілька хвилин лютує в істерії Феодор-Хмельов. А коли з грамоти гінця дізнається він про задушення й Дмитрія, руки його безсило звисають, очі блякнуть. Феодор спирається на двері собору й вже не рухаючись, байдуже реагує на повідомлення про набіг ханів. Самотність обмеженої людини, що стоїть біля влади, показана тут Хмельовим у всій своїй неприхованій жахливості.

І в останніх словах Феодора, під завісу:— „Боже боже, за що поставил ты царем?!“—чутно не тільки „пароксизм страждання“, а й усвідомлення Феодором історичної приреченості царату.

Друга свіжа фарба знайдена Хмельовим—це лицемір'я Феодора. Він зовсім не такий душевний, релігійно-екзальтований, як здається. Він тільки грає у „христіанську смиренність“, в ангельську „доброту“, в святу „великодушність“. Це дуже тонко показано Хмельовим у сцені, коли, дізнавшись про чолобитну Шуйського з приводу розлучення царя з Іриною, Феодор знаходить влучний випадок зняти з себе машкару „благородства“ та „всепрощення“ і з вогником задоволення в очах поспішає прикласти печатку до

указу про арешт Шуйського: далі ґрати у великодушність нема чого, а є гарний привід позбавитись бунтівливого боярина.

Гра І. М. Москвіна і Н. М. Хмельова доводить, що МХАТ'івські актори не спиняються на знайдених контурах образів, а поступово, з року в рік, поглиблюють їх, шукають нових, свіжих фарб. І з роками ці образи не блякнуть, а набувають нового, яскравішого забарвлення.

На дуже високому рівні виконання засл. арт. В. Єршовим ролі Бориса Годунова, у якій він не поступається першому виконавцю цієї ролі — засл. діячу мистецтв А. Вишневському.

Постійна цілеспрямованість Годунова, гнучкість його тактики, витриманість, уміння за зовнішньою смиренністю приховати стійкість, розуміння своєї влади над царем, велику силу волі, — все це в цільній сукупності показано В. Єршовим. Другому виконавцеві ролі Годунова під час київських гастролів, арт. М. П. Болдуману, при розумінні суті образу, не вистачає могутності сценічних засобів і переконливості малюнку В. Єршова.

З великою майстерністю веде роль цариці Ірини засл. арт. Ф. Шевченко. Жіночість, розум, м'якість, витриманість, — до цих рис, що їх дав автор, Ф. Шевченко дуже вміло додає: хитрість Ірини, її стратегічний талант, вміння підтримувати престиж брата. Більшість цих рис губиться в невиразному виконанні цієї ж ролі засл. арт. В. Тихомировою.

Влучна кличка, дана А. К. Толстим Луп-Клешньову — „мошенник с перехватом“, що робить одну „плутню“ з допомогою іншої, попередньої „плутні“, знаходить гостре сценічне втілення в цікавій грі арт. С. Бліннікова, який викриває, як за брутальним цинізмом цього боярина, заховується „цілий механізм казnodійства“.

Сваха Волохова — того ж поля ягода, що і Луп-Клешньов, тільки дещо примітивніша:

На все пригодна руки,
Гадальщица, лікарка, сваха, сводня,
Усердна к богу, с чортом не в разладе.

Ця характеристика Волохової, дана їй Луп-Клешньовим, блискуче відтворена в соковитій грі засл. арт. А. Зуєвої, яка відзначається до того ще музичною насиченістю інтонацій. Її майстерність щодо цього в спектаклі можна порівняти лише з народними артистами Москвіним і Тархановим та засл. артистами Єршовим і Хмельовим.

М. М. Тарханов блиснув у виставі надзвичайно живописним виконанням епізодичної ролі старого купця Богдана Курюкова, — могикана удільної Русі, коли князі прислухалися ще до віча. Темпераментність Курюкова, що пробивається крізь його фізичну кволість, балакучість, спроможність „заговорити“ навіть царя, — дуже дотепно підкреслені М. М. Тархановим, який, також як і дублер його в цій ролі, арт. В. П. Істрін, непогано наслідує традиції померлого великого майстра МХАТ'у — А. Артема.

„Царь Феодор Иоаннович“ заслужено користувався великою увагою й успіхом у київського глядача.. Так, це сторінка історії і в широкому розумінні, і в сценічному зокрема. І як сторінка історії МХАТ'у, як живий свідок дня його народження, вистава ця залишає більше вражіння, ніж сама п'єса А. К. Толстого, який ідеалістичним лакуванням прагнув девчому підфарбувати неприязливу історичну правду про російських царів.

(Закінчення в № 9)

Огляди і бібліографія

Юрій Смолич. „Наші тайни“. Роман.

Держлітвидав. К., 1936. стор. 512.

П. Л.

В ряді кількох романів і повістей, що з'явилися у нас останнім часом, „Наші тайни“ Юрія Смолича становлять значне явище тематичним обсягом, ідейним спрямуванням, художніми властивостями.

Роман „Наші тайни“ належить до „викривальної“ літератури: він викриває муштрову систему старої гімназії (за царських часів) з її бюрократизмом, деспотизмом і столастичним навчанням; він викриває туман казенного патріотизму, в який закутано було жах імперіалістичної війни; він викриває націоналістичну романтику українофільських кіл поміщництва; він показує збудження і зростання революційної свідомості серед гімназійної молоді й селянства.

Роман „Наші тайни“ охоплює досить широкий матеріал. В ньому показано життя і гімназистів, і шкільного начальства, і військових кіл, і, частково, солдатів, і селянства, і поміщництва, і робітництва. В центрі— стара гімназія, її учні, начальство.

В „Наших тайнах“ читач знайде енциклопедію гімназійного життя. Правила поведінки, тобто система утисків і знущань над найменшим проявом елементарної волі і самостійності, безглузда жорстокість, деспотизм і самодурство начальства, що доводить учнів до самогубства, — все це змальовано автором з висхідною

повнотою і реалістичною правдивістю в деталях і в характері подій та людей.

Взявши в основу показу гімназистів футбольну команду з одинадцяти чоловіків, Ю. Смолич зумів дати цілу галерею індивідуально обрисованих постатей з особливими звичками, нахилами, властивостями і політичними уподобаннями.

Філософа Макара, що не розлучається ніде а книжками, ви не сплутаєте з „Дон-Жуаном“ Кульчицьким, а монархіста-патріота Воропаєва завжди можна відрізнити від ліво-настрогового Шаї Піркеса. Завжди допитливий Зілов і сором'язливий Сербин різко відрізняються від хазяйського сина Репетюка. Кожен з них належить до певної соціальної верстви і має свої політичні нахили. Це особливо виявляється після революції 1917 року, коли єдина до того група товаришів розпадається і кожен член її стає членом іншого політичного угруповання.

Патріотичний чад міцно отруює а самого початку юнацькі душі. Офіцерські погони, георгіївські хрести, подвиги, не дають їм спокою, вони мріють про втечу на фронт і героїчні вчинки.

„Серця наші холодули, голови палали. Прекрасні батальні образи буйно вирували в наших уявах. Бої.

Стрілянина Вогонь. Дим. Кров. Смерть. „Улани є пестрыми значками, драгуны є конскими хвостами...“ і ми попереду, на конях, із закривавленими шаблями в руках. Ми мчимо, кричимо і трощимо ворога. Ворог подоланий. Він біжить. Ми перемаємо. Ми герої“ (стор. 12).

Цей патріотичний дурман поволі розвіюється в міру того, як юнаки стикаються з реальним життям. Першим заходом до витверзання їх була допомога пораненим, привезеним з фронту в тил. Їх героїчний запал значно підупав, коли вони побачили замість переможного воїна на коні із шаблею в руках, звичайного сірого солдата в смердючому, брудному вагоні, в передсмертних корчах, в судстві холодних трупів. І ще дуже були збентежені юні патріоти, коли побачили смертельно пораненого Жайворонка, свого улюбленого товариша, який добровільцем пішов на фронт. Перетворення ж імперіалістичної війни в війну громадянську остаточно викриває смисл, значення і руйнівні сили цього грандіозного нищення народів.

Два способи уживає автор, щоб розвіяти патріотично-монархічний чад. Поперше—реалістично-об'єктивно подані картини жорстокості, нищення людини людиною, приклади інтернаціональної єдності і т. д.; все це руйнує рожево-романтичне уявлення гімназистів про війну і героїзм. По-друге, іронічне ставлення автора до своїх героїв підкреслює потребу критичного до них ставлення і критичного сприйняття їх поглядів та піднесених переживань.

В засобі іронії виявляється не тільки ідейне ставлення автора до своїх героїв, а й особливості жанру даного твору. Автор одштовхується від пригодницького жанру, майстром якого він зарекомендував себе у багатьох попередніх творах; але він не переходить до психологічного роману.

Переживання своїх персонажів Ю. Смолич обмежує кількома скупими

рисами зовнішніх реакцій, що мають пародійний характер:

„Під грудьми, там, у цій такій таємничій, чутливій западині між ребрами, у кожного щось немов би тремтіло, вило і лячно завмирало“ (стор. 37).

Це пародіювання психології, ігнорування її, іноді приводить автора замість функції іронічного ставлення, до натуралістичних збочень. Епізоди, де малюється жах війни (прибуття ешелонів з пораненими, зустріч з умираючим Жайворонком), побудовані на підкреслюванні зовнішніх, огидних деталей і фізичних страждань. В даному разі між способом малювати воєнні жахи у Смолича і в Ремарка та Жана Жюно ніяких розходжень нема.

Характеристика шкільного начальства, особливо директора, прозваного Мопсом, побудована на зовнішньо-фізіологічних одворотних властивостях його, підкреслених фонетичними рисами його „косноязычія“. Жодних даних про внутрішнє, моральне обличчя цього цербера ми не маємо, крім однієї риси—жорстокості.

Нарешті, явно натуралістичними є жанрові сцени знайомства гімназистів з селянками, і епізод зруйнування високого ідеалу любові в одного з гімназистів. Там дано такі деталі цього епізоду, без яких можна було б обійтись.

Доводиться ще раз вказувати на ці хибні сторони тому, що Ю. Смолич, після попередньої редакції свого роману (в журналі „Радянська література“) майже нічого не змінив, видаючи роман окремою книгою. Можливо заходами редактора влучно викинуто кілька рядків хибного патетичного коментування, до якого вдався був автор, закінчуючи епізод „гріхопадіння“ гімназиста з сестрою жадибницею („Справжня любов“).

Загалом роман „Наші тайни“ становить щодо жанрової його природи певний перехідний етап у шуканнях автора

Юрій Мокрієв. „Союз відважних“. Лірична комедія.

Держлітвидав. 1936 р. 2-е видання.

Ф. Я.

Радянська література не раз уже ставила перед читачем, перед критикою проблеми героїзму, всебічного розвитку всіх рис душі нової людини, нарешті, проблеми оптимізму.

Ці проблеми знову ставить п'єса Ю. Мокрієва. Драматург вміло зосередив волю і прагнення всіх дійових осіб навколо різних питань спорту, фізкультури. Фізкультурниця Оля Волошина прагне підвестись до найвищих щаблів майстерності й героїзму, перевершити рекорд стрибка з парашутом, поставлений пілотом Кіріном. Старий Олін батько Дементій Павлович із зворушливою наполегливістю займається спортом. Своєрідним спортсменом показує себе і літній інженер Бобров. Кінець-кінцем, втягуються до спортивних інтересів спочатку зовсім байдужа до фізкультури Оліна сестра — Юля і навіть мати — Марія Петровна. Внучка старих Волошиних, донька парашутиста, що загинув кілька років тому, вносить багато ліризму своїм теплим ставленням до пам'яті героя-батька, своїм захопленням живими героями — членами „Союзу відважних“.

Показано в комедії й негативний тип спортсмена — розкладеного й самозакоханого „рекордсмена“ футболіста Вадима Чорного.

Усе зосереджено навколо фізкультурних інтересів. А найвища їх точка — стрибок Олі Волошиної.

Автор живо й легко розгортає дію своєї ліричної комедії, пересипаної рядом вдаливих, дотепних ситуацій.

Але перш, ніж дати оцінку комедії, треба серйозно поговорити про основні проблеми, поставлені в ній про героїзм і про радянський оптимізм.

Чи повинен був автор, навіть у комедії, глибоко розкрити ґрунт, що породжує масовий героїзм у Радянській країні? Чи треба було вказати не тільки на фізкультурні, а й на цілий ряд соціальних, виробничих і

культурних процесів та інтересів своїх героїв? Безперечно, треба було.

А що ми знаємо про героїв комедії крім того, як вони ставляться до фізкультури? Майже нічого. Навіть факти про захоплення старого Дементія Павловича й інших робітників філософією, зокрема Сократом, подані настільки відірвано, ізольовано від процесу культурного зростання трудящих країни, що й вони виглядають якось нетипово, ніби просто дотепний комедійний хід, ніби своєрідний курйоз!

Що ми знаємо про виробничу працю Дементія Павловича? Власне кажучи, один тільки факт — його розправу з велосипедистами, що поспували, переїхавши, його виробниче приладдя. Протягом усієї комедії Дементій Павлович боїться — і цілком справедливо — покарання за свій дуже своєрідний спосіб „охорони“ соціалістичної власності.

Особливо дивна розв'язка: ті самі люди, яким старий Волошин пошкодив велосипед і намагався їх побити, приходять до нього з метою... нагородити його за найкращий рекорд бігу під час цієї не дуже веселої пригоди! Розв'язка неймовірна, нелогічна, непотрібна ні з якого погляду! Ця правда, вона комічна. Але не треба думати, що комізм у комедії виправдує собою все!

У Ю. Мокрієва є своєрідна небезпека — все зводиться тільки до фізкультури, до фізкультурних рекордів. Якщо так, то в чому тоді принципова відміна між негативним типом рекордсмена — Вадимом і позитивними героями?

Вадима Чорного автор не показав у дії, як негативний тип спортсмена. Його характеризувано іншою лінією: як розбещеного хлопця, спокусника жінок. Та й цю сторону поведінки Чорного автор подає дуже легкими штрихами, ніби наспіх. Його залишили до Юлі паралізуються надто просто. Автор вводить тільки для одної сцени,

зовсім зайвий у композиції комедії, персонаж офіціантки, яку, як виявляється, вже обдурив колись Вадим. Ця діячина попереджає Юлю. Юля одразу, без найменшого вагання, міняє своє ставлення до Вадима. Конфлікт розв'язується спрощено. Виникає питання: чи треба було взагалі показувати взаємини Юлі і Вадима?

Отут до речі поставити питання про радянський оптимізм. На нашу думку, радянський драматург, навіть у комедії, не повинен обминати суперечності і труднощі життя. Сила радянського оптимізму полягає в їх успішному подоланні, а не в ігноруванні. У комедії ж Ю. Мокрієва виявляється тенденція ігнорувати труднощі. Це стосується не тільки до взаємин Юлі з Вадимом, а й до головного сюжетного вузла: стрибка Олі.

Автор створив зовсім некомедійну зав'язку. В родині Волошиних загинув кілька років тому старший син-парашутист. Його пам'ять свято шанує вся родина. Різні члени родини виявляють свою пошану по-різному. Стара мати боїться навіть подумати про те, щоб хтось з членів її родини стрибав з парашутом. Оля таємно від родини стає парашутисткою й готується до рекордного стрибка. Мати довідується про цю Оліну таємницю.

Я не хочу накидати можливе розв'язання конфлікту. Але ясно, що конфлікт — зовсім не комедійний, що переживання матері — справа дуже серйозна.

Що ж робить автор? Він уперто знижує переживання матері. Це виявляється в тому, що мати, хвилюючись, щоразу просить води. Комедійний засіб! Це підкреслено материними афоризмами:

„Хай лікарі вислуховують не тільки ваші серця, а й серця тих, хто вас породив!“ або „Ти через нього компрес кладеш, а воно ще й глузує з тебе!“.

Незрозуміла поведінка батька, який під час справжнього драматичного конфлікту між дружиною і дочкою, весь час тільки жартує.

Не зовсім зрозуміла й поведінка пілота Кіріна. Цю людину, що могла б стати основною позитивною постаттю твору, автор часом робить своєрідним резонером. Приклад: Оля хвилюється, чому Кіріна допомагає їй перекрити його ж такі рекорд. Але Кіріна це не хвилює. Він резонно відповідає: „Олю... мій рекорд належить моїй країні. Коли він буде ще кращий — я буду тільки радий“.

Відповідь дуже резонна, логічна. Але чи справді радянський герой повинен так легко уступати першість, мотивуючи тим, що і його переможець — теж радянський герой?

Припустимо, однак, що Кіріна легко уступає першість самі Олі, бо кохав її, бо хоче, щоб його кохана була видатним героєм. Але й це не так. Лізнавшись, що Оля дала слово матері не стрибати з літака, Кіріна робить дуже логічний висновок:

„Ну й прекрасної Чого ж ти так хвилюєшся? Не плагнеш ти... плагнуть другі!“.

Правильно! Але Кіріна в свою несподівану логікою перестає бути живою людиною й обертається на резонера.

Є в комедії Ю. Мокрієва й композиційні хиби. Так, для пошвавлення дії, вводяться й зовсім несподівані та незв'язані з основною сюжетною лінією епізоди: наприклад, виявляється, що Абуяна Смик — син інженера Боброва.

Усе свідчить про те, що автор добре володіє технікою драматичного твору, зокрема комедії. Легкість і дотепність діалогу, живий розвиток дії, колоритність окремих образів — усе це позитивні риси комедії.

Але в комедії „Союз відважних“ ці риси не пов'язані з глибоким розв'язанням поставлених серйозних проблем. Проблеми героїзму, радянського патріотизму й зокрема радянського оптимізму автор поставив поверхово, спрощено. Це — основна хиба в роботі Ю. Мокрієва, яку авторові треба глибоко продумати, щоб уникнути її надалі.

І. Сенченко. „Чорна брама“

Держлітвидав, 1936 рік.

О. Кочкін

Твори на історичні теми, особливо історичні романи та повісті в нашого читача користуються великою популярністю. Варто лише пригадати успіх „Петра I“ А. Толстого. Але попит на історичну тематику значно більший, ніж пропозиції радянських письменників. Українська радянська література теж не може похвалитися успіхом на цьому фронті, хоч останнього часу й з'являються книги на зразок „Людоловів“ З. Тулуб. До кожної нової книжки на історичну тему ми несимо підходити з особливою увагою, відзначити її досягнення і хиби.

Перед нами саме така книга — „Чорна брама“ Ів Сенченка.

Дія „Чорної брами“ відбувається в XI сторіччі у Франції. Автор бере історичні факти й у художній формі викладає їх читачеві. Із середньовічної хроніки XI стор. письменник перед початком повісті наводить такий факт:

„1017 р. в місті Орлеані викрито брутальну, несамовиту ересь... Вони заперечували триєдність і єдність божества. Далі вони стверджували, що земля і небо, як ми їх бачимо, існували завжди без того, щоб бути створеними будьким. Так брехали ці найбезглуздіші з еретиків подібно псам і тільки в одному були схожі на послідовників епікурейської ереси: вони також вважали, що не буде ніякої відплати тим, хто віддається насолодам пристрастей. Всі переконання христیان про чеснотність і правду, про вічну винагороду за труди земні вони відкидали...“

Звичайна історія, яка часто траплялась у ті часи і про яку з таким обуренням писали літописці середньовічних хронік. Радянський письменник, відкинувши суб'єктивізм літописця, використавши всі інші допоміжні джерела, застосувавши одночасно метод вченого і художника, мусить показати ці факти об'єктивно, виділити провідне в історії, показати в плоті живих образів.

Відомо, що дворянські й буржуазні письменники звертали головну увагу на особисте життя героїв, а великі суспільні рухи в кращому разі служили лише фоном для опису історії приватної особи. Колись великий російський критик В. Г. Бєлінський писав про це так:

„Роман отказывается от изложения исторических фактов и берет их только в связи с частным событием, составляющим их содержание; но через это он разоблачает перед нами внутреннюю сторону, изнанку, так сказать, исторических фактов, вводит нас в кабинет и спальню исторического лица, делает нас свидетелями его домашнего быта, его семейных тайн, показывает его нам только в парадном историческом мундире, но и в халате с колпаком.“

Так воно в дійсності й було: історичні факти брались лише в зв'язку з приватними подіями.

Але чи радянський письменник може слідувати за цим принципом? Не варто й доводити, що не може. Деякі радянські письменники так „в'язують“ особисте життя героїв з історичним фоном, що в книзі часто маємо два самостійних сюжети: окремо сюжет героїв і окремо сюжет історичних подій.

На нашу думку книга тов. Сенченка почасти так і побудована. Вище ми наводили витяг з середньовічної хроніки. Матеріал цієї хроніки й служить головним матеріалом книги. Але як викладає його письменник?

Книга має 158 сторінок. На перших 100 сторінках (дві третини!) розповідаються пригоди, зв'язані з крадіжкою скарбів лихваря Васе, а потім уже йде мало пов'язана з цим історія орлеанської ереси.

Звичайно, історія ереси дуже цікавий і характерний матеріал для доби XI сторіччя і не даремно письменник хотів показати її радянському читачеві, але в процесі обробки сюжету годовна тема опинилась на задньому

плані. Вся перспектива картини змінюється, губиться ясність, утворюється зайва перенасиченість книги матеріалом

Але може історія з скарбами лихваря Васе цікава сама по собі? Може вона передає колорит, час цієї доби? Нам здається, що й це припущення (його не завжди можна робити) слід відхилити.

В орлеанського лихваря Васе барон Радульф, за допомогою молодого аристократа Гуго, викрав скарби і забив його (останній пішов на цей злочин заради жінки). Про це дізнається граф Арно де Вош'є. Він бажає відняти ці скарби в барона. Барон, тікаючи від графа, ховається в монастирі. Починається облога монастиря, в якій бере участь багато народу. Ченці й барон не здаються. Тоді будують спеціальну пересувну башту й беруть монастир приступом. Але барон через таємний хід рятується. Знову починаються переслідування. Решті барона доглять і він залишає одну десятю багатств собі, а дев'ять десятих віддає графові.

Чи варто було цьому матеріалові відводити дві третини книги? На нашу думку — ні! При чому вся розповідь іде надзвичайно швидко, а деякі місця викликають сумніви щодо правдивості. Сумнівне, наприклад, таке місце: всі ганяються за скарбами Васе після того, як їх викрав барон Радульф. Для цього ведуть облогу монастиря, роблять спеціальну башту, вбивають масу людей. Звичайно, такі факти сваволі були за середньовіччя. Але чи не легше графові було зазіхати на ці скарби, коли вони були в беззахисного лихваря Васе? Про багатства Васе й до того часу знали всі.

Сумнівні місця не можуть рухати сюжет.

Надзвичайно цікава історія з ересю орлеанських ремісників. Тут ми маємо зародки матеріалістичного світогляду, який веде початок ще від античного матеріалізму. Орлеанські ремісники, не розуміючи ще розвитку історичних подій, все ж передбачали що їхня діяльність лише початок, що вони з'являються лише слабким фундаментом, а ясний день відродження — попереду. Ця тема мусить цікавити особливо радянського письменника. Але

Сенченко обмежився лише переказом поглядів ремісників (на декількох сторінках у вигляді трактату) та художньою картиною загибелі на священному кострі.

Велике значення в таких творах мають характеристики дійових осіб. Характери історичного твору — це частина історичних подій. Сенченко майстерно подає короткі характеристики, які потім ув'язуються з подіями. Ось, наприклад, граф Арно де Вош'є:

„Це була благородна людина в кращому значенні цього слова, але, як і всі благородні смертні він над усе в житті любив різати, вбивати і палити. До того ж пристрасть його до багатства, а також до золота, так заволоділа його увагою, що він не вважав той день за день, коли йому не щастило стягти комусь голову, або виврати серце“ (27 стор.).

В такому дусі подані характери й інших дійових осіб. Сатира й гумор роблять ці характеристики ще більш яскравими.

Та іноді Сенченко повторює свої характеристики, наділяючи ними різних осіб. Ось, приміром, про одного героя:

„За п'ятдесят років свого життя він прочитав сорок вісім сторінок рукописма; поїв і зазнав блаженства від обіймів шестисот семидесяти чотирьох жінок; забив власною рукою шістнадцятеро ведмедів, п'ять вепрів, сто дев'яносто вісім селян, одинадцять рицарів, чотирьох єпископів та згноїв у тюрмі одного короля і п'ятсот вісімнадцять ближніх“ (23 стор.).

А поруч про іншого героя:

„За допомогою своїх здібностей, меча та інших чеснот, він одібрав незайманість у ста трьох дівчаток, спокусив на таємні втіхи стільки ж недоторканих молодих, спроторив на шляхи, з яких нема повороту, вісімнадцять здоханих блазнів, в яке число не входять двадцять сім купців і три сарадини“ (46 стор.).

Такі характеристики при повторенні гублять своє значення, стають одноманітними

Але не зважаючи на ці недоліки, письменник майстерно змальовує обстановку, події, особи. В цьому йому допомагає жвава, точна, багата на деталі мова. Правда, і тут зустрічаємо

огріхи. В одному місці читаємо про коваля Віпона, що на нього найхав вертївець і віл: „не встиг навіть скрикнути, покотився на дорогу із розкряним черепом“ (14 стор.), а через дві сторінки коваль з „розкряним чере-

пом“ вже ожив і бере участь у подіях. Це огріхи дрібні, але для такого письменника як Сенченко, неприпустимі.

Не зважаючи на все це, книга читавється з інтересом.

Я. Курек. „Грипп свирепствує в Направі“

Гослитиздат, Ленинград, стр. 358. Переклад з польської І. Беккера

Д. Годьберг

Подібно до того, як з окремих кадрів створюється фільм, і в творі Я. Курека з окремих, і іноді на перший погляд мало пов'язаних між собою епізодів, створюється надзвичайно повна і виразна картина становища сучасного польського містечка й села.

Я. Курек належить до молодшої генерації польських письменників, його ім'я стало широко відомим тільки з виходом третьої його книги — повісті „Грип лютує в Направі“, — яка глибоко відображає життя й побут польського селянства. Автор повісті, безперечно, прекрасний спостерігач і знавець сучасної польської провінції, — охоплює своїм твором різні верстви населення. Перед читачем проходять численні, реалістично подані, образи селян і сільської інтелігенції.

Простою мовою розповідає автор про події. Ніде не обурюючись, нікого не обвинувачуючи, починає письменник свою повість, і, в жодному місці не протестуючи, подає жакливі події.

„Вже з квітня село почало голодувати. Де-не-де ще працюють у селян жорна, перемелюючи жито на борошно для великодних пампушок; ну, а в білняхків, малоземельних і безземельних, тобто майже в усьому населенні Направи, зовсім їсти нічого. Восени селяни, щоб відкупитися від судових

виконавців, продавали зерно по вісім злотих за міру; тепер, напередодні жнив, за ту ж саму міру зерна, щоб прохарчуватися, вони змушені самі платити по двадцять злотих“.

Такий тон звичайної констатації фактів витримано протягом усієї повісті. Для підкреслення жалючого стану селян, Курек, після кожного наведеного факту, після кожного жалючого епізоду, в кількох словах режюмує сказане, бажуючи, очевидно, цими надзвичайно песимістичними підсумками виявити своє ставлення до відображуваних подій. Так, розповідаючи про крайні злидні польського селянства, про те, що „четверта частина населення ніколи не їздила залізницею; половина населення ніколи в житті не пила ні кофе, ні чаю, а три чверті населення не було за межами свого села далі десяти кілометрів; ніхто з них не знає смаку цукру і лише деякі дозволяють собі раз на рік таку розкіш, як крихітка сахарину“, — Курек чи то із зневагою, чи то із здивуванням констатує:

„Кінь давно ядох би від такого життя, а людина ось витримує“. „Самі вони (селяни — Д. Г.) живуть як єбаки, харчуючись „бовтанкою“ й кислим хлібом. Хліб цей важким камінням лягає в шлунок на багато годин“.

Але з розгортанням дії читач бачить, як дедалі погіршується становище, як починається і поширюється

страшний голод, звідки й алегорична назва всієї повісті, де під словами „грип лютує в Направі“, треба розуміти „голод лютує в Направі“. На це в досить виразні натяки в самому тексті повісті.

Саме життя села подано з крайньою простотою. Курек по своїй природі реаліст. Він точно описує географічне положення місця, де відбувається дія повісті, детально і правдиво передає вчинки своїх персонажів і навіть точно називає дату дії — 1934 рік.

Злиденне життя села підкреслюється і відображенням пейзажу, і змалюванням зовнішнього вигляду всього села і внутрішнім виглядом убогих селянських хат. Як реаліст, Курек не скупий на факти, і наводить їх у повісті надзвичайно багато. Ці факти, навіть коли вони часом дані у вигляді звичайного переліку, органічно пов'язані з вчинками і життям дійових осіб і з усім розгортанням подій.

Перед очима читача постає село в темряві, бо в його мешканців немає грошей на придбання газу. Цей вигляд села, даний у повісті короткими, але виразними штрихами, залишає надзвичайно гнітюче враження. Враження це посилюється епізодами вогняного паломництва, яке полягає в тому, що в одній хаті запалюють вогонь, а сусіди ровносять його на трісках по всіх хатах. Ці вогники, що блимають у темряві, говорять про „заможність“ польського селянства. Про це саме свідчать і такі факти як купівля сірників не коробками, а наштуку, при чому кожний сірник розщеплюють на кілька частин, щоб можна було використати його кілька разів. Також по кілька разів використовується мильна вода, яку хазяйки позичають одна одній. Навіть сіль є предметом розкоші. Ось „у Гвіджа вже другий тиждень стоїть горщик з солоною водою, в якому вже багато разів варили картоплю. Видати цю коштовну рідину не можна, в ній ще раз варитиметься картопля“.

Особливо трагічне становище звимку, коли виходять усі запаси від урожаю і до всіх турбот додаються ще турботи про одяг і паливо. Влітку можна ще якось прикриватися лантухом, ходити босим. А взимку? Діти залишають школи, дорослі виходять

з хати по черзі, бо на всю родину влише одна пара черевиків.

Весь цей голод і холод породжують надзвичайну смертність і ця голодна смерть лютує в Направі. При читанні повісті, під Направою читач розуміє всю країну, настільки узагальнено події. Характерно, що майже всі герої повісті Курека вмирають і дійових осіб з докладно розкритими характеристиками, дуже мало або, вірніше, зовсім нема.

Велику увагу приділяє письменник становищу польської інтелігенції, роблячи особливий наголос на безперспективності молоді, що закінчує вищі навчальні заклади. Всі ці вчителі, лікарі, магістри філософії в повісті Курека виглядають людьми безвільними, невдатними до боротьби, людьми стомленими від життя. Устами одного з своїх найбільш догматичних героїв — адвоката Коробовського, Курек песимістично виголошує:

„Немає в Польщі радості і не буде її“.

Як близько це до відомої книги Селіна „Подорож на край ночі“. І хіба такі рядки, що проходять через увесь твір Курека, не близькі до лейтмотиву твору Селіна, який істерично скрикує: „Світ замкнуло! Ми дійшли до свого краю!“

Слід за Селіном Курек пише:

„Разом з падінням цін на продукти і сировину впала ціна і крові, і людської праці. Настало велике приниження людини. Нічого не зробиш.“

Або такі афоризми: „Для шахраїв світ равжди відкрито навстіж“. „Життя — це судильні невдачі. Єдине, що вдається нам — це смерть“.

В самому стилі Курека є надзвичайно багато спільного з Селіном: Курек не поділяє розповіді на розділи, а намагається все розповісти, як то кажуть, за одним духом. У творі Курека, так само, як і в творі Селіна, насамперед виступає зневага до людей, до всього людського. А головне, що споріднює обох — це надзвичайний песимізм, безвихідь.

Як і Селін, Курек не шукає шляхів виходу з тупику. Він радий тікати від безробіття, а не боротися з причиною, що породжує його. Після багатьох розділів Курек безнадійно зауважує: „Нічого не поробиш“, мовляв

так в, так і буде. Характерно, що, уникаючи показу класової боротьби, Курек не дав жодного образу поміщика. Зрозуміло, що через цей песимізм, нездатність до боротьби і навіть втечу від неї, твір Курека не можна назвати революційним, так само, як і автора його не можна вважати революційним письменником. Сучасне літературне оточення Курека свідчить

про те, що він наближається до фашизму.

Проте, хоч твір Курека — це обмежений буржуазний реалізм, він являє великий інтерес для радянського читача. Наш читач знайде в творі повну картину становища польського селянства, відкине песимізм Курека і побачить дійсний шлях, яким повинні йти трудящі.

ЗМІСТ

КРИТИКА

<i>Н. Рудик</i> — „Жан Крістоф“ Ромен Роллана	3
<i>С. Адельгейм</i> — Образи народного повстання	20
<i>М. Мітірцький</i> — Від „Греблі“ до „Агломерату“	30
<i>М. Дмитрівська</i> — За повноцінну дитячу книжку	44

ТЕОРІЯ І ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Ф. Якубовський</i> — Горький і Чехов	53
<i>Л. Підгайний</i> — Франко і Золя	60
<i>М. Гайовий</i> — Іван Семенович Нечуй-Левицький	69
<i>М. Криворучко</i> — Іван Манжура	87

ТЕАТР

<i>С. Гец</i> — Академія акторської майстерності	98
--	----

ОГЛЯДИ І БІБЛІОГРАФІЯ

<i>П. Л.</i> — Юрій Смолич. „Наші тайни“ Роман	120
<i>Ф. Я.</i> — Юрій Мокрієв. „Союз відважних“. Лірична комедія	122
<i>О. Кочкін</i> — І. Сенченко. „Чорна брама“	124
<i>Д. Гольдберг</i> — Я. Курек. „Грипп свирепствує в Направе“	126

НБ ПНУС



282607

Відповідальний редактор С. Шупак
Заступник редактора А. Головка
Видає Держлітвидав