



Немає більш шабельонової позиції в історії мистецтва, як лаяти мистецькі шабельони.

Послідовним висновком з цієї позиції було б лаяти стандартизацію продукції і обстоювати дрібне ремесло, рукоробні речі. Такий висновок і робить англійський письменник, філософ і проповідник Честертон. Він просто проти машин, він за таку машину, що допомогла б зруйнувати всі машини.

Тим часом усяке велике мистецтво, всяке мистецтво великих соціальних груп було шабельонове—інакше воно не могло б бути мистецтвом великих соціальних груп. Так, усяке так зване народне мистецтво—шабельонове, це не заваджає йому бути великим мистецтвом великих соціальних груп.

Шабельоновість фабричного продукту походить з двох причин. Поперше, цей продукт робиться так, щоб усякий міг його зробити на тій самій машині. Подруге цей продукт робиться так, щоб усякий міг його спожити.

Шабельоновість мистецького продукту походить з однієї причини. Мистецький продукт робиться так, щоб його міг спожити кожен член даної соціальної групи. Виробничими процесами соціальна група не цікавиться, лише процесом споживання мистецького продукту. „Масовість“ мистецького продукту однобічна: мистецький продукт має лише споживчу, а не виробничу масо-

вість. Цим пояснюється вороже ставлення до мистецького шабльону.

Насправді—тим часом, як маси жадібно споживають мистецький шабльон, жерці мистецтва палко засуджують цей шабльон. Замість того, щоб аналізувати його, вони його нищать. Замість того, щоб використати його, вони забороняють його аналізувати.

Тим часом ясно, що не так аналіза окремих творів мистецтва, а радше аналіза мистецького шабльону даної епохи дозволить судити про мистецькі потреби даної епохи. Марне то діло шукати соціальний еквівалент у десяткох рядках такого то автора. Але дуже корисна справа віднайти соціальний еквівалент шабльону даної кляси даної епохи. Згаданий автор буде судитись історією, а всякий шабльон уже єсть історія. Шабльон ясно показує, які споживчі вимоги ставила епоха до мистців. Інакше сказати — гонимий і зневажений шабльон мистецтва даної епохи — він же є с та н-да р д цієї епохи, він її п р а п о р, він її лъозунг. Мистецький шабльон є конкретний ідеал людей епохи. Шабльоновий роман показує, як хотіли б жити люди за його епохи, а історики літератури думають, що він показує тільки, як жили люди цієї епохи.

Так, але кожна епоха має не один шабльон, а дескілька. Це тому, що заожної епохи існують дескілька соціальних груп. Боротьба, що точиться поміж «соціальними» групами, туманно віддзеркалюється в боротьбі мистецьких шабльонів цих груп.

Жерці мистецтва—як найреакційніша кляса всякої епохи—заперечують популярний шабльон цієї епохи. Це значить, що вони обстоюють шабльон минулової епохи, шабльон реакційної кляси даної епохи.

Не доводиться шукати довго прикладів. Жерц мистецтва не тільки завжди заперечують нову техніку (залізниці, автомобілі, машини), вони не тільки завжди заперечують нову соціальну історію (ідеї Великої Французької Революції, марксизм, комунізм), вони запекло заперечують усюку нову техніку мистецтва (кіно, грамофон, механічне піяніно, сенсаційний роман, джаз). Вони фактично обстоюють старий мистецький шабльон вкупі з налиплим на нього світоглядом. Вони про око людське протестують проти всякого шабльону в мистецтві, але вони пронизливо репетують тільки проти нового шабльону.

У велику епоху, в якій ми живемо, за існування борються два головні прозаїчні шабльони: статичний і динамічний. Або вони ж з'являються у постаях: психологічний і дієвий. Або ж вони раптом випливають, як неорганізований і організований. Герої одного з них міркують, герої другого чинять. Герої одного аналізують, герої другого будують. Частини одного ідуть, як вівці, світ за очі, частини другого мчать, як вагони залізною путтю. Один подібний до скрипки, другий—до симфонічної оркестри. Один по суті індивідуалістичний, другий по суті колективістичний.

Ясне діло, не все воно таке просте. Є дві загальні тенденції, про них іде мова. Спробуймо подати приблизну схему статичного шабльону, як він часто проявляється тепер.

Цей шабльон, поперше, має понайбільше структуру біографічну. Події відбуваються так, як вони розповідаються, і розповідаються так, як відбуваються—у тій самій послідовності. Хіба що автор у дужках наводить, скажемо, дитинство героєве.

Далі він—індивідуалістичний. Герой власне один, а інші люди дієві стоять коло нього, немов

юрба статистів. Такий хоча б „Обломов“ Гончарова.

Драматизм такого роману перебуває в сфері особистої проблеми героя (проблеми найбільше психологічної). З якостей героя, з його характеру, з його соціального обличчя випливає певний конфлікт з оточенням. Цей конфлікт розростається в драму.

Лінія росту цього конфлікту пряма. Наростання іде в прибуvnій прогресі. Драматизм чим далі загострюється.

Розв'язки читач жде. Він угадує цю розв'язку з самого початку роману. Він не знає тільки, чи вона буде щаслива, чи нещаслива, він не знає тільки її знаку—чи буде вона зі знаком плюс, чи зі знаком мінус. Але дієві особи розв'язки, її конструкція читачеві приблизно відомі зараньше. Це така сама героєва колізія з оточенням.

Тож у такім романі звичаєм не буває загадок—лінія фабули пряма. Замість загадок фабули, тут бувають філософські проблеми. Читач не відгадує, а вирішає.

Ефектність і ефективність такого роману цілком залежать від актуальності для читача даного матеріялу. Основний гіпнотичний засіб ефектності тут—страх. Страх перед долею героя і неминучістю колізії. Цікавість, у власнім змісті цього слова, відсутня.

Лінії рухів дієвих людей у такому романі прямі, очевидні й умовні. Герой такого роману може піти на посаду, але цей герой не може поїхати в Америку. Він може вилетіти з посади, але він не може вилетіти на Марс. Він може плавати в філософічних міркуваннях, але він не може плавати в парусному човні на океані. Америка, Марс і океан одразу одтягли б читачеву увагу від пе-

режовування героєвих відчувань. Той віл може спокійно ремигати, що лежить у волівні, і тільки в цей час. Через те такий роман мусить бути статичним.

Не трудно побачити, що цей шановний шабльон—старий. Він старий не тільки тому, що ім, цим шабльоном, розповідав дід на колоді, не прикрашаючи своє оповідання нічим, окрім брехні. Він старий не тільки тому, що це є природна й первісна і найпростіша форма розповідання. І не тільки тому він старий, що він простий і нехитрий, як душа того дикуна, що колись його вигадав.

Він старий ще через те, що він статичний. Тільки та кляса, що не йде вже вгору, а лежить сама вгорі, на сіні, чекаючи поки її скинути, тільки така кляса може полюбляти статичний шабльон. Він старий ще й через те, що він спогляdalnyi—він воліє краще почувати, ніж діяти. Він старий, бо він боїться подорожувати і краще хоче жувати.

Найбільше цим шабльоном писали в Росії аж до недавнього часу. Там цей шабльон походження февдального. У російських же гімназіях нас навчали, що це єдина серйозна література, а вся цікава література—несерйозна.

Не так легко схарактеризувати молоді шабльони нашої епохи. Вони складніші, різноманітніші й конструктивно трудніші. Більшість з них походження буржуазного—з тієї пори, коли буржуазія ще йшла вгору. Але вже є спроби змінити буржуазно-революційний шабльон на пролетарсько-революційний. Нам зовсім не годяться тільки февдальні інструменти. Буржуазна техніка нам ще часто стає в потребі.

Головним чином доводиться зважати на три основні нові шабльони: детективний, науково-фан-

тастичний, географічно-травеллярний роман. Утопійні романи доцільніше розглядати нарізно: це мало не завжди сатиричні памфлети—в усякім разі це література наполовину соціологічна, а не белетристична.

Західноєвропейська й американська літератури продукують велике число динамічних романів. У нас Юрій Смолич перший ступив на цю путь. І зокрема він є перший піонер кримінального роману та кримінальної новелі.

В буржуазній літературі кримінальний роман з боку формального є використання сенсаційності смерти. Загадку скінченого життя він підмінює (і це зовсім законно для літератури) загадкою невикритого вбийці. З боку ідейного—кримінальний буржуазний роман рекламиує систему розшуку. Американська кримінальна література агітує за детективне бюро Пінкертона, але ж бюро Пінкертона є одночасне страйкбрехерське і карне бюро для страйкарів.

Прекраснодушні ліберали старої Росії пробували боротися з пінкертонівщиною, об'являючи, що це „несерйозна“ література. З таким самим успіхом можна боротися проти фашизму, об'являючи його несерйозною теорією.

Ясне діло, пінкертонівщина була дуже серйозна, просто загрозлива література. Її вплив був куди глибший у старій Росії, ніж вплив тургенівщини та гончаровщини, бо це була куди серйозніша література—її агітаційне значіння було (як на літературу) колосальне.

Єдиний спосіб боротися проти буржуазної кримінальної літератури, це створити свою кримінальну літературу. На цей шлях ступив Ю. Смолич у новелі „Мова мовчання“. Зміст її такий.

Слідчий винайшов прекрасний спосіб примушувати злочинця висловитись. Він мовчить. Він жде, щоб абсолютна м'яка мовчанка його кабінету примусила винуватця балакати.

І от немолода вже жінка, що сидить перед ним, починає балакати. Вона акушерка. Вона вбила тисячу п'ятсот тридцять сім дитячих життів. Але її приведено сюди не за це. Її приведено за убийство незнайомого їй чоловіка, що не хотів дозволити своїй жінці родити.

Трагедія її життя загострюється особистою трагедією. Вона пристрасно хотіла мати дитину і не могла її мати від свого чоловіка.

І хоч вона не хотіла казати раніше ні слова, вона все розповідає тепер слідчому.

У цій новелі художник надзвичайним способом поборов кримінальний шаблон. Заінтергованій новим методом слідства, читач з напружену цікавістю стежить за роботою цього методу. І от виявляється, що цей метод є не більше, як рямці глибокої особистої трагедії, що має сама величезне соціальне значіння. Художник використав і підкорив собі кримінальний шаблон. Він використав усю ефектність кримінального декору—і підпорядкував його соціальній ідеї.

Ще цікавіше вжитий той самий метод—ефектної, повної авантурних можливостей ситуації, що кінець-кінцем розв'язується, як соціальна драма в іншому романі цього автора, в „Фалшивій Мельпомені“. Але про це буде нижче, а зараз підійдемо до фабульного роману „Півтори людини“.

„Півтори людини“, це політично детективний роман, що зміг явитися тільки на радянському ґрунті. „Політичний злочинець“—ім'я почесне в дореволюційній Росії та в буржуазній Європі набуває зовсім іншого змісту в наших умовах.

У нас політичний злочинець—це не революціонер, не протестант, не бунтар, а контрреволюціонер, консерватор або шкідник. Отож і детекція його приєднає зовсім інакший характер. Те, що було героїчним у державі експлуататорів, стає нечистою справою в робітничій державі.

Але сама по собі детекція є надзвичайно ефектна й рухлива канва для оповідання.

У романі „Півтори людини“, отже, зав'язка знову зовсім типова для „роману таємниць“ Всі дієві люди, окрім оповідача подій, загадкові—над усіма серпанок непевності й неімовірності. Над усім панує настрій чекання грози, чекання удару.

І от, коли удар падає на оповідача подій,—йому розтрощено цеглою голову, у нього взято теку з секретними плянами будівлі,—читач плутається в здогадах і гіпотезах.

Але звикши до авантурного роману, досвідчений читач знає вже, де чекати контрреволюціонера. Він підозрілим оком поглядає на підозрілого радянського журналіста з фотокамерою. Він добре розуміє, що з цим журналістом щось не гаразд. І він не помиляється—тільки він усе ж таки помиляється. Журналіст і справді не журналіст, але він агент ДПУ.

Справжній же контрреволюціонер це є той — як воно ні дивно—хто одразу показується як контрреволюціонер. Під маскою напівбожевільного, наївного борщ-патріота і галуш-шовініста ховається спокійний, державного маштабу шкідник, що має зірвати будову Дніпрельстану.

Ми бачимо, як детективний шабльон знову трактовано зовсім по-новому. Мало того, що ідейна вартість Смоличевого детективу зовсім інакша, ніж тих детективів, що до них привичаєний читач, ще й сама форма таємниці зовсім інша.

Читач звик шукати вовка в овечій шкірі. Йому показують вовка — у вовчій шкірі, тільки дешо пошарпаній і явно з чужого плеча.

Це, прямо сказати, іронічне використання детективного шабельону показує глибоке розуміння читацької психології. Споживач детективного роману — людина хитра й досвідчена. Його на овечій шкірі не вловиш.

І от, коли з'являється вовк з вовчої ж таки шкіри, перед ними постає філософська проблема: вплив маски на психіку. Окроме того, що маска шкідника відводить підозріння від цього самого шкідника, ця маска для нього найприродніша й найзручніша. Вона щільно прилягає до рис його несимпатичної фізіономії. Вона не може його зрадити; коли б і одірвався якось од неї куточек, то крізь дірку виглядав би той самий колір. Проблема маски поставлена автором з цілком незвичайною для детективного роману глибиною.

Отже поза характерною для цього автора суто-агітаційною ідеєю, роман „Півтори людини“ примушує читача замислитися над проблемою конспіративної маски. Одночасно ця проблема становить найважливіший пункт зав'язки і, значить, зосереджує на собі увагу з самого початку й до кінця. Цей найбагатший динамічними можливостями вузол ховає в собі філософську проблему.

Конструктивність і ефективність цього прийому очевидні і разючі. Як і в новелі „Мова мовчання“, шабельон (детективний) трактований з майже іронічною оригінальністю.

Власне в тій самій філософській площині збудований роман Ю. Смолича „Фалшива Мельпомена“, що викликав такі суперечні оцінки й наробив стільки сенсацій в році 1928-му і 1929-му.

Показано петлюрівську організацію, що при наступі червоних вирішає законспіруватися театром. Вироблено плян роботи, призначено п'ятірки, організація сама становить щось на штиб повстанкому, але тим часом грає як театр місцевої народосвіти. Атмосфера перевантажена електрикою, напруження не слабне і читач жде вибуху.

І вибух стається—тільки не в формі загального повстання, а в формі брудного театрального скандалу. Організація непомітно для себе перетворилася на справжній провінціяльний театр.

Центр розв'язки перенесений з площини детективної в площину соціологічну. Знову під детективним декорумом ховається дія соціального значіння. І як завершення цієї конструктивної ідеї, роман кінчається символічним пострілом бутафорського сліпого набою.

Для того, щоб краще заховати розв'язку, автор наповнив початок роману—розмови дієвих осіб між себе—шовіністичною українською фразеологією. В ній лише подекуди обережно пущені такі нотки, що один з членів організації збирається служити в майбутній українській поліції—а коли України не буде, то... в царській поліції. Глухо звучить під гучними промовами пана отамана фалш і страх. У словах „батька“ Опанаса Трохимовича—

„От так, так, - повеселів Опанас Трохимович.— Ми закладемо сільсько-господарську комуну... на моїй землі. Ха-ха. Це ж саме те, що треба тим капосним більшовикам. Звичайно, підморгнув він, — тільки „про ворогове око“.. Як ворог піде,— підете й ви собі з моєї землі“.

Почувається огидний куркуль-скаред, що за голодного часу не хотів позичити товаришеві фунт борошна.

Та все ж таки шовіністичної, бутафорської, фальшивої фразеології так багато в початку ро-

ману, що він, цей початок, послужив за пробу для деяких „тепер радянських“ інтелігентів. Дехто з них спокусився та, забувши про звірячу фізіономію носителів бучних фраз, запалав симпатією до цих самих носителів і таким способом виявив своє справжнє обличчя. Такий випадок був на диспуті про „Фалшиву Мельпомену“

Дедалі дужче починають звучати з-під цієї тріскутої фразеології нотки зоологічногоegoїзму, хижакього власництва, експлуататорської психологии, мішанської самозакоханості і все розв'язується брудним скотинячим, провінціально-театральним скандалом.

Шовіністична організація подана в перебільшенному оперетковому пляні. Бували насправді й не такі, солідніші й небезпечніші, організації. „Фалшива Мельпомена“ розкривається вкінці, як сутоагітаційний роман.

Оперетковість, фалшива театральності шовіністичних організацій підкреслюється, акцентується театральною маскою організації. Позери, що вимахують картонним мечем законспіровуються акторами. Так ізнову фабульна розробка ховає в собі глибокий символічний зміст. Театральна реальність стає реальною театральністю.

Роман „Фалшива Мельпомена“ і фактурно міцніший від „Півтори людини“ Діялог дужкий і лаконічніший. Драматичні сцени на сцені драматичного театру напруженіші. Індивідуальна мова дієвих людей подекуди прямо майстерно зроблена. От приміром, промова галичанина Скорека:

„Він є перфектний, цей ентузіазм патріотизму в нашому колі. Але сі біймо витрачати його марно.—докінчував Скорек.—Ми воліємо сили свої положити за відчизну? — Евентуально! Наша сила в тому, що ми є організовані. Наша сила в тому, що ми є інтелігенція нашого народу. І перед

іншими ми маємо перевагу саме в нашій інтелігентності.. Ми не маємо права цим нехтувати і саме цим мусимо сі бороти".

А от, скажемо, для контрасту мова „батька“ Опанаса Трохимовича:

„Я мене, старого, до бою нездатного, лишіть уже, дітки, на поталу воріженськам. Нехай чорні круки склюють мое старе тіло,—докінчив він сумно.—Ставайте ж, беріть зброю, рятуйте матір-Україну“.

У „Фалшивій Мельпомені“ немає ні одного ландшафту. Авторська мова—мова розповіді,—проста й лаконічна. Роман зберігає всі ознаки суто-фабульного твору. У суто-фабульній конструкції мова не має самостійного місця. Вона є засіб — і тільки. Вона не лірична, емоціональність її умовна. Вона вільна від естетизму.

Третій роман Смолича „Господарство доктора Гальванеску“ починається ландшафтом. Змальовуються буджацькі степи, волоське населення, одежа, побут, їжа. От, скажемо, старий Йонеску частує Сахно й шофера Чіпаріу:

„Юнаки винесли велике рядно, простелили його на піску біля води і розклали на йому всі, які були, ласощі — бріндзу, малай, алевенджі плачінте, патлажене і парений, солодкий кипер...“

Цікаво порівняти оце й подібні місця роману „Господарство доктора Гальванеску“ з відповідними місцями бесарабських новел Коцюбинського. Волоські слова й інша колірлокальна оздоба цих новель Коцюбинського не мають ніякої ролі в фабульній структурі оповідання. Імовірність того чи іншого розвою дій нічого не виграє від них. Чи вони були б, чи іх не було б, читач однаково ставиться до подій, описуваних у новелі, як до можливих і імовірних. Вони тільки додають новелі ексотичності, виводять читача з кола набридлих йому звичних речей побутових.

Зовсім інакша задача отих „малаїв“ та „плачінте“ в романі „Господарство доктора Гальванеску“. Тут вони виступають, як документальні ознаки, їх рясно й густо насипано саме, щоб створити реалістичну декорацію для фантастичного роману. Саме їхня екзотичність, подана з умисною настирністю, заводить читача у коло етнографічної повісті, щоб якнайдовше він йняв віру фантастиці, яка буде далі.

Перший драматичний епізод такий: когось б'ють. Сахно й Чіпаріу кидаються рятувати хлопця. При чим тут господарство доктора Гальванеску?

Відповідь уражає читача своєю несподіваністю. Хлопця б'ють, щоб він не ходив по землі доктора Гальванеску. Так створюється навколо цих земель атмосфера містичного жаху. Далі події ідуть крешчендо, але таємниця доктора Гальванеску з'ясовується аж наприкінці роману. Зоставляється читачеві фалшива стежечка для здогадів — чужо-племінне походження слуг доктора. На цій стежці він залишається аж до самого кінця, бо фантастична метода Гальванеску ніяк не може сама спasti на думку.

Сама ця фантастична теорія ніяк не імовірна з наукового погляду. Вона не може придатися, як база для нових наукових досліджень (як утім не може придатися взагалі ні один науково фантастичний роман), більше того, ніхто не пойме їй віри, скінчивши читати роману. Але це, звичайна річ, абсолютно не важно. Честертон, правда, написав коротенько перед книгою „The Incredulity of Father Brown“, що „...history and ethnology are, for the story's sake, largely assumed...“, але взагалі немає потреби в таких застереженнях. Ледве чи хто всерйоз схоче будувати науково-дослідчу роботу на базі романного матеріялу.

Куди цікєвіша для нас символіка роману „Господарство доктора Гальванеску” — ідея доктора Гальванеску — працювати гальванізованими трупами людей, символізує собою основні ідеї капіталістської політики.

Гербет Велз показує нам під маскою марсіянського нападу імперіалістську експансію. Бразильські мураші, що ззіли екіпаж американської канонерки і літ через скільки „одкриють Європу”, може є символом американського ж капіталізму.

Ми не можемо рівняти Ю. Смолича до Велза. По точності роботи Велз куди вищий від нашого молодого письменника. Але філософське значіння агітаційних романів Смолича все ж таки не аби яке. Ні „Фалшивій Мельпомені”, ні „Господарству доктора Гальванеску” не можна одмовити в дуже елегантнім поєднанні структурного розвою з агітаційними символами. Я щодо розробки фабули, наш автор в усякім разі стоїть вище від Жюля Верна. Не дарма ж він починав з наслідування... Генрі.

В „Господарстві доктора Гальванеску” є одне фабульно слабе місце. Це оживлення Чіпаріу та Ионеску. Автор добре зробив, що дав перемогу Сахно. Цього вимагає читачева душа, настрахана господарством потворного доктора. Але це оживлення занадто уже легковажне. І не тому воно легковажне, що ще раз навантажує і без того не занадто переконливу наукову канву. Воно легковажне тому, що драматичне напруження зостається без жертви, і це підкопує віру в реальність того драматичного напруження. Треба було все ж таки помиритися на смерті двох другорядних дієвих осіб, вирятовуючи головного героя.

Правда, що автор, мотивуючи це оживлення подав науковий матеріал куди солідніше, ніж мотивуючи процес гальванізування.

Лишається точна формула крові. Треба знайти індивіда з точнісінко таким самим складом крові—вважайте, я підкреслюю—точнісінко таким самим складом крові, бо в даному разі, коли з організму виточено абсолютно всю кров групового дібору, як це робиться при звичайному прямому, чи непрямому переливанню крові, зовсім не досить. Груповий добір далеко не досконалій. Коли в організмові є, бодай трохи, рідної крові, доливання її за методою групового дібору задовольняє—незначні відбіги від повної тотожності хутко зникають. Одногрупні дози, може бути, не цілком тотожної крові, легко асимілюються і дають динамічний моноліт. Зовсім інша справа, коли в організмові не лишилося і краплі рідної крові. Відживлення організму можливе тоді тільки з умовою цілковитої індивідуальної, а не групової, тотожності крові. Тільки з такою умовою клітинам повертаються їхні моторні та животворчі функції та повне реагування на радіоактивність кров'яного обігу...” і т. д.

Щоправда, ми додержуємося того погляду, що ефективність наукової мотивації, а так само і всякої іншої мотивації в фабулі залежить не від її якості, а від її кількості. Відповідні рядки більшість читачів швиденько пробігає очима, щоб швидше знову дійти „до діла“ Та в даному разі автор не пошкодував ні місця, ні наукової термінології й очевидно задоволінить пересічного читача (який, скажемо, не збирається писати на роман рецензію). Отож головна конструктивна хиба цього епізоду не в якості мотивації, а в недостатній „результативності“ драматичних загроз, що наростили поволі в романі.

Пересічний читач науково-фантастичного роману перечитає „Господарство доктора Гальванеску“ з неменшою цікавістю, ніж будь-який роман Жюля Верна. Та коли йому заманеться глибшого добрati змісту в робочій системі румунського доктора, він убачить у ній гостру сатиру на найгірші сторони фордизму. Дальших шукаючи символічних паралелів, він наштовхнеться на

виймання мозку з робітників і заміну його радіо-приймачем. Сама гіперболічність наукової аргументації стає гіперболічністю сатири—крізь жульвернівський зовнішній реквізит виступає свіфтівська сатиристична казка. І це підіймає роман Ю. Смолича над усі подібні речі.

Коли порівняти два останні романи Ю. Смолича з книжкою його оповідань „Неділі й понеділки“, а також з романом „Останній Ейджевуд“, то видно, що автор велику перейшов і цікаву путь. Від примітивної агітації він перейшов до гострої сатири. Від „оповідань з несподіваним кінцем“ він дійшов до складних, сливе іронічних конструкцій. Самий той шабльон, з якого він виходив, привів його до заперечення, до іронічного трактування цього шабльону. В „Півтори людини“ контрреволюціонер ховається під маскою... контрреволюціонера. В „Фалшивій Мельпомені“ театральність реальности стає реальною театральністю. В „Господарстві доктора Гальванеску“ сама гіперболічність наукової фікції наштовхує читача на сатиричну ідею роману. Автор перемагає шабльон саме в тім місці, коли здається, що шабльон переміг його.

Цим, звичайно, не усувається і не знищується ефектність самого шабльону. Динамічний, авантурний шабльон використовується двояко. З одного боку, він не може не захоплювати читача, як усякий швидкий, *á tempo* рух, він примушує швидше битися серце. З другого боку, у читачевій психіці вже цей шабльон цілком уклався, як звичний шлях розвитку подій, і от автор грає на цьому, будуючи загадку наперекір цьому читацькому корелятові авантурного шабльону.

Ю. Смоличеві бракує теплого гумору і мова його суха. Але важко йому на цім дорікати. Він

з надзвичайною, залізною послідовністю веде читача своєю путтю. Мaska серйозності цілком у дусі його сатиричної символіки. Коли ми чуємо про Глевкого, що він хотів був служити у царській поліції, а став викладати мову на курсах українізації, то нам не смішно. Теплого гумору в цій ситуації немає. Сміятися тут немає з чого—більше хочеться плакати.

За нашої літературної моді, за наших ліричних романів, за наших розпливчастих неконструктивних епопей, набитих наївною агітацією, за нашої мемуарної маніри, Юрій Смолич виділяється, як міцна, оригінальна літературна постать. Замовчаний від критики, він знайшов проте свого читача і читач знайшов його. Характерно, що в конспекті української літератури навіть не згадано за цього найбільшого агітатора серед українських письменників.

„Мене нема“, так писав Смолич про себе в якійсь анкетці на сторінках ілюстрованого журналу. Так, Смоличеві не знайшloся місця в „Конспекті української літератури“, але він заняв не абияке місце в справжній революційній українській літературі. Дозвольмо собі закінчити словами самого автора, що ними він розповідає початок 4-го розділу „Фалшивої Мельпомени“

„Людське життя не можна розповісти. Оповідач—вірний раб старих, як світ законів логіки й граматики. Поки котиться людське буття з дня в другий, цілком підпорядковуючись усталеним нормам живлення, травлення, набуття й витрачування енергії та невмирущого перевтілення матерії—доти й закони логіки й граматики сприяють хистові оповідача. Але невспуша та химерна людська фантазія і невгомонний нахил—яко мога далі відрватись від природи—змусили людину

вигадати найблискучіше культурне явище й найреакційніше, як на мистецтво—фотографію. Її якраз пристосовано для того, щоб увічнювати непривку оболонку людини в усіх її прогресивних і регресивних процесах разом із предметами побутового ужитку та перемінною вічно молодою конструкцією матеріяльності культури на тлі підстаркуватої природи. Цим людство охоче компенсує себе за неможливість бути безсмертним. Але лишімо фотографію членам Робмису по секції фото і вдамося до більш досконалого, повного і різnobічного мистецтва—повістярства. Йому під час шастить обдурити закони логіки й граматики.

До цього спонукає нас сама історія, щоніяк не хоче миритися з закостенілими архаїзмами. До цього спонукають нас і вчинки персонажів, що подібно до всіх живих істот, абсолютно не зважають на прописні закони соціальної синтаксису, дужедивуючися потім, як побачить себе під тим чи іншим параграфом у шкільному підручнику, точної механіки суспільних взаємин. В такому випадкові люди за-для пристойності вдають, що вони себе не впізнали..

*M. Йогансен*