

935 8
Н75-

МИОГАНСЕН

ЯК
БУДУЄТЬСЯ
ОПОВІДАННЯ

КНИГОСПЛКА

+

КОРОТКИЙ ПАСПОРТ КНИГИ

БД Шифр Рб 8 и 75 Інв. № и 129580

Автор Сіогансен А. Г.

Назва Ідеї буддистської етології
аналіз продовольств Західків.

Місце, рік видання Х., 1928

Кіл-ть стор. 144, [15] с.

-"- окр. листів

-"- ілюстрацій

-"- карт

-"- схем

Том _____ частина _____ вип. _____

Конволют

Примітка:

*130233
Г.І.К.Ч.В.*

КРИТИКА Й ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

МАЙК ЙОГАНСЕН

ЯК БУДУЄТЬСЯ
ОПОВІДАННЯ

АНАЛІЗА ПРОЗОВИХ ЗРАЗКІВ

КНИГОСПІЛКА

[806]

Упріт. № 1671 Харків
Зам. 1723 Тариф 3.000
Літ-друкарня
«КНИГОСПІЛКИ»
Харків, Нетеч.
наб., 14
1928

Державна
Республіканська
БІБЛІОТЕКА УРСР
ім. КПРС

ПЕРЕДНЕ СЛОВО

Оця книжка є власне практичний порадник молодим прозаїкам. Друга частина її трудніша й треба до неї братися, прочитавши першу.

У першій частині я попереду знайомлю молодого новеліста з поглядом на мистецтво, котрий я маю слабість уважати за єдино-марксистський, більше того за єдино-правдивий. Тим часом у мене зовсім немає цитат з ватажків марксистської думки. Ворожий усякій релігії я не вважав за потрібне виловлювати випадкові сенченці про мистецтво, що вихоплювалися спорадично з вуст вождів, зайнятих по вуха іншими, важнішими справами, справедливо зваживши, що нічого цікавого я в тих сенченцях не знайду. Я гадаю, що це наше щастя, що Маркс, Енгельс і Ленін мало цікавилися теорією мистецтва, бо коли б дорогоцінний час їхнього думання витрачався б на таку другорядну справу, вони очевидно, не встигли б повершити того, що вони повершили.

Уважний читач спостереже, що, не зважаючи на зовнішню схожість моєї схеми з теоріями футуристів, між ними є одна радикальна різниця. Вони виголошували смерть старого мистецтва, щоб запровадити нове. Навпаки, Левідов виголошував смерть мистецтва, щоб знову протаскати старе мистецтво. Я ж ніякот

смерти не виголошую, а намагаюся поставити мистецтво на його місце. Не моя вина, коли це, належне йому, місце таке незавидне.

Я цілком свідомий того як мене цькуватимуть за першу частину першої статті. Я готовий перенести це цькування, аби поширити марксистський погляд на мистецтво серед молодих письменників.

M. I.

ЯК ЗРОБИТИСЯ НОВЕЛІСТОМ

На жаль я не історик літератури і не літературний критик.

Кажу на жаль, бо, бувши б критиком, чи істориком літератури, я міг би починати таку собі книжку просто з мосту якими-небудь заялозеними цитатами, в спокійній певності, що мій ранг і наукова степінь досить оборонять мене від нападів некваліфікованих баламутів. Я спокійно міг би аналізувати літературні явища, для мене всі вони були б рівноцінні і однаково цікаві. З однаковим ентузіазмом я студіював би нотатки, зроблені на полях біблії Гулаком-Артемовським, ложку, якою Тарас Шевченко їв кашу з салдатського казана, його халяву і вірші поета Гадзінського, чи заяву Сосюри про вихід з Вапліте. Всі літератори й твори їхні були б переді мною рівні, як перед саваофом, але я зробив би їх нерівними перед людьми. Задзвак і тих, що багато про себе думають я обізвав би нахабами і дурнями, а просвітян і нищих духом звеличив би у серйозних письменників. Я шамраїв би щось невиразне про таланти й плювачив би на серйозних майстрів, словом, сказати, душа моя мала б повну втіху і спокій у діях своїх.

Але не бувши, на жаль, ні критиком, ні істориком літератури, я повинен попереду набриднути читачеві усякими принциповими розмовами, бо не маю ні рангу,

ні звання, що дозволили б мені досхочу шамрити щось невиразне й дурне, а почуваю, що мушу попереду діговоритися з читачем про принципи, терміни, нарешті навіть про саме поняття літератури, ба й про саме поняття мистецтва. Ніякі трюки, ніяке підсування гnilого барахла замість свіжих ідей, мені, в силу відсутності рангу й звання професорського, очевидно не вдауться: нема чого, ясна річ, їх і пробувати.

Що таке мистецтво

Отже попереду дозвольте про мистецтво взагалі. Що таке є мистецтво? Багато томів написано про це, моря чорнил проллялися в ім'я цього, учителі словесности та професори естетики наказали не сім, а сімдесят раз сім кіп гречаної вовни і що б ні сказати тепер про мистецтво, яке б слово про нього ні приклади, його запевне десь одшукають і виголосять: „було вже й таке“.

Але в цім, можлива річ, великої потреби тепер немає. Той, хто ставить запитання, наполовину вже відповів на нього. Вся сила в умінні ставити запитання і в умінні заперечувати неправильні формули запитання.

Колись усі заспіль філософи сушили собі голови над гносеологією, теорією пізнання. Який стосунок поміж пізнаванням та його об'єктом, тим що пізнається взагалі? Наскільки людське пізнання правильне? Чи є в світі ще що-небудь окрім пізнання?

Минули десятиліття і проблема чистого пізнання зійшла з кону. Натомість народилася і розвивається нова проблема: проблема практичної вартості конкретного наукового пізнання в тій чи іншій сфері виробничого процесу. Простіше: не що таке пізнання, а яке технічне значіння цього пізнання? Як воно допомагає людям жити?

Півста літ тому проблема будування парової машини й проблема вжиття часточки „āu“ у грецькій прозаїчній мові були рівні перед богом і директором гімназії. Тепер вони не рівні: їхню нерівність у системі знань визначає нерівність їхнього значіння в продукційному процесі.

Роля мистецтва в виробничому суспільному процесі

Аналогічно до зміни в формулах проблеми пізнання, до заміни абстрактної теорії чистого пізнання на практичну методологію наукового пізнання, до заміни психології на рефлексологію, богословія на історію релігій, аналогічно до цих замін, що є пізнання? що є душа? що є бог? аналогічно до цього ми заперечуємо формулу: що є мистецтво, як основну, а висуваємо, як основну, другу формулу:— яка роль мистецтва у виробничому процесі? Усі головні визначення природи мистецтва,— метод пізнання“, „один з способів організації“, „прояв полової енергії“ і інші—ми відразу визнаємо за постановлені метафізично і скільки б правди не було в кожному з них зокрема, в цілому всяке з них неправдиве; *hinc illae lacrimae!* Звідси й слози, і суперечки, і відсутність однієї платформи навіть у марксистів. Усі ті визначення беруть на приціл якусь одну з секундарних, другорядних ознак мистецтва і сути явища не обхоплюють.

Отже для того, щоб визначити основну посутню ознаку мистецтва, як одної з надбудов, ми мусимо помарксистськи виходити не з метафізичних дефініцій, навіть не з історії мистецтва і його настання, а з ролі мистецтва в теперішньому суспільному виробничому процесі. Ця його роль може не показати нам, чим було мистецтво раніше, та мусить показати, що воно є зараз. Бо основна теза марксівської філософії, як

ми її розуміємо, є така: нам нецікаво і не завжди можливо знати що єсть A взагалі, нам цікаво знати і завжди можливо, яку ролю займає A в виробничому процесі зараз, у капіталістичному світі, і яку ролю A може відогравати в соціалістичному продукційному процесі негайно після революції.

**Мистецтво поміж
чаем і сельтер-
ською водою**

У протилежність геометрії, юриспруденції, навіть релігії, що всі вони в сучаснім капіталістичнім виробничім процесі відиграють роль організаційних надбудов, мистецтво прямого відношення до виробництва не має. Мистецтво є в капіталістичнім суспільстві один з гатунків розваги, один з факторів відпочинку від роботи.

Недоцільно сперечатися з цим. Можна, звичайно, знайти такі випадки, де мистецький твір мав пряму непосередню роль в виробничому процесі,—для того, щоб переконатися, що ці випадки... є винятки. Отже доводити цього твердження ми не будемо. Ми послухаємо, як його будуть спростовувати, а головне—як доведуть протилежне: що мистецтво має таке ж значіння у виробничому процесі, як, скажемо, тригонометрія. Натомість ми спробуємо довести, що таке саме значіння мистецтва і в нашій, соціалістичній спілці. Для цього ми просимо пролетарських і селянських письменників, забувши на хвилину, що мистецтво годує їх і одягає, стати на точку погляду пролетарів та селян і оцінити роль мистецтва в житті робітника та хлібороба у нашій країні. Ми просимо зважити, який фактор кардинальніший, дужчий, впливовіший у житті згаданих класів; скажемо, мистецтво чи горілка? Або ж мистецтво чи тютюн? Що має більшу масовість і що має більший, постійніший уплив на маси? Питання, що важ-

ніше: мистецтво чи їжа, ми не будемо навіть ставити, бо рівняти мистецтво до їжі, чи навіть давати мистецтву преферанс перед їжею можуть, ясне діло, тільки зостатні ідеалісти або шахраї від марксизму.

Таким чином, з'ясовується, що в наших умовах мистецтво міститься десь поміж мороженим та сельтерською водою що до ролі своєї в виробничому процесі.

Мистецтво після соціальної революції в Європі, наприклад Але і згодом, і після соціальної Революції усій Європі мистецтво не буде значним фактором у продукційному процесі. І то ось через віщо.

У протилежність богданівцям ми стверджуємо, що мистецтво аж ніяк не організує людей, а тільки дезорганізує. Що правда, шановний Олександр Олександрович уживав слово „організувати“ настільки широко, що від його первісного значення нічого не зсталося. Це слово зробилося в Богданова просто дієслівною звязкою („сorula“ в логіці). Ми ж беремо організування і дезорганізацію як два протилежних і зовсім зворотніх поняття. Так от мистецтво (поскольки зоно впливає взагалі) збурює емоціональну сферу й таким чином дезорганізує людину, як логічну машину. Мистецтво заміняє мисль на почуття, розрахунок на афект,—а це ми можемо з повним правом назвати дезорганізацією (коли, звичайно, не гратися словами).

Мистецтво дезорганізує людей Отже, коли не гратися словами і не взивати збурення емоцій „організацією дезорганізації“, мистецтво дезорганізує людину. Де ж може придатися пролетаріятові отака дезорганізаційна штучка?

Ясно, що тільки в критичний момент, у самий момент революції. Мистецтво, створене вищими класами (пригноблені класи не мають змоги утворювати

розвинене мистецтво, а тільки консервують старе). може придатися як невеликий дезорганізаційний мотив проти тих самих класів. Саме цим і пояснюється, що ліві мистці в Росії (і в Німеччині і Франції) стали бути на бік соціальної революції,—маючи, однак, читачів і глядачів тільки серед вищих класів. Вони відограли свою роль, розкладаючи ці класи—падіння феодалізма і буржуазії було точкою піднесення лівого мистецтва. Тепер же, під час будівничої роботи, справжнє мистецтво стало непотрібне, воно тільки заважало б і ось з під матраца на подушку вилазять усякі АХХР'и, АХЧУ, напостовці, та інші фальсифікатори.

Поезія і лімонад Таким чином, хоч мистецтво ще й зараз має стосунки до полового життя людини і поруч з галстуками, букетами і цукерками допомагає, приміром, хлопцеві, здійснювати ідею своєї мультиплікації (просто кажучи, розплодження), хоч воно і являється, правда в мікроскопічній дозі, джерелом пізнання (і те джерело є смердюче та каламутне), хоч воно і відограє невелику дезорганізаційну роль, корисну в момент революції, але то все є акциденції, а субстанція, суть мистецтва то є розвага. Соціальна вартість мистецтва дорівнюється приблизно вартості мороженого й сельтерської води літом та гарячого чаю взимі. Соціальна виробнича функція мистецтва така, як каруселі чи невинної гри; словом—це один із способів відпочивати. Читач уже бачить, що ми збираємося процитувати Державина:

«Поэзия тебе любезна
Приятна, сладостна, полезна,
Как летом вкусный лимонад».

Так це і є найближче визначення мистецтва, яке є взагалі в науці. Пора вже спростувати марксистам

порівняння мистецтва з корисними виробництвами. Поражає чесно й широко вказати на роль мистецтва в виробничому процесі.

Мистецтво—метод пізнання

Ми вже спростували фікцію організаційного значіння мистецтва. Роздивімось плеханівську теорію мистецтва, як методу пізнання (сучасності).

По при всій нашій любові й повазі до Плехановз, як філософа, ми мусимо сказати: кантіянські ухили його в поглядах на мистецтво не мають нічого спільного з марксизмом. Не можна, правда, брати плеханівських статтів про мистецтво всерйоз. Отакі міркування: «мистецтво є метод пізнання, через мистецтво ми пізнаємо життя—і що ж ми бачимо, любі товаришочки: скрізь одні класи пригноблюють другі», мали для Плеханова величезні практично цензурні вигоди. При такій постановці справи він міг трактувати соціальні проблеми так би мовити на музейному матеріалі, викривати експлоатацію трудящих... розглядаючи картини голандської школи, так би мовити під димовою завісою.

Оці вигоди для нас не існують. Усякому вільно писати про соціальні проблеми в марксівському дусі, більше того, це не тільки вільно, а й вигідно. Голандські картини тепер тут ні до чого, тільки заважають.

Справді, який з мистецтва метод пізнання?¹ Як узяти найбільш прогресивне з мистецтв—літературу,— то й вона пасе задніх на пару десятиліть і дуже, дуже

¹ Я не заперечую, що мистецькі твори минулих часів становлять матеріял для пізнання, хоч і дуже непевний. Та це нічого не значить. Все на світі є матеріал!

рідко іде в ногу з віком, з його знанням¹. Зрівняти тільки Пушкіна з декабристами! Зрівняти якого-небудь Гавптмана з Марксом! Тільки в початку двадцятого століття являються белетристичні твори, що дорошли до марксівської концепції (Винниченко, почасти Горкий).

Одя фікція, мистецтва, як методи пізнання, поширювана з сфери історичної на сучасність, попсувала тисячі юнаків і дівчат тургенівською любов'ю, надсонівською філософією і тому подібним сміттям. До речі цікаво зрівняти як учителів, як оте „джерело пізнання“, Надсона з сучасним йому Леніном!

Значіння мистецтва як матеріалу для пізнання в виробничому процесі суто негативне, назадницьке². Не дарма ж романтизм—типове назадництво—є найдужче мистецтво. На щастя і його сила мікроскопічна.

¹ Пояснюється це дуже просто. Письменники, як такі, не дурніші і не реакційніші від інших людей. Та справа в тім, що всю увагу і все творче напруження мистця займають проблеми ПОДАЧІ матеріалу, а не ВИНАЙДЕННЯ його. Коли політика цікавить ЗМІСТ подій, письменника цікавить їхня ФОРМА. Письменник через те і бере тільки ходячі, вже винайдені кимсь ідеї, і цо вся енергія і увага його скеровані на ПОДАЧУ, на художню трактацію цих ідей.

Було б дуже дивно, коли б справжні, добрі письменники одночасно встигали б випереджати фахівців іншої справи у цій іншій справі. Це було б так само дивно, як коли б інженери робили винаходи в медицині, а вчителі латинської мови в машинобудівництві...

² Мистецькі твори звичайно ж корисні, як МАТЕРІЯЛ пізнання історичного, там, де бракує інших даних. Та для нових часів вони начисто втратили своє значіння. Наш у епоху будуть колись досліджувати по газетах. Коли (дуже давно) всі надбудови становили один комплекс, мистецтво було важливим фактором. Ще сто років тому воно важило дещо більше, ніж зараз, а тепер це дрібна деталь на фасаді виробничого процесу громади.

**Мистецтво як
прояв полової
енергії**

На щастя тут шкода від мистецтва мінімальна. Не будь отої фікції мистецтва—пізнання, то воно майже не шкодило б у половині житті!. Та й так широкі маси зосталися поза впливом тургенівської любови—вона псувала тільки інтелігентів. Правильно, що мистецтво є прояв полової енергії, але такий, що багато про нього розводиться не варт.

Фікція колосальності мистецтва

Значення мистецтва?

Звідки ж береться й якими силами держиться поширенна фікція про колосальне, піднебесне, божественне зна-

Походить ця фікція з стародавніх часів і базується на каламбурі. Ми звикли звивати, скажемо, Іліяду мистецьким твором. Тим часом Іліада ще релігійна книга, підручник звичаїв, кодекс юриспруденції, медичний порадник і курс старо-грецької історії. З усіх причин ми взвиваємо іноді у весь комплекс ідеологічних надбудов у недиференційованому вигляді мистецтвом. З таким самим правом ми могли б назвати Біблію, що за середньовіччя була таким універсальним порадником,—мистецьким твором. Та, щоб не грatisя словами, мусимо сказати, що то є недиференційований комплекс мистецтва, релігії, права, фізики, астрономії, медицини і етнографії.

Оце саме походження мистецтва з недиференційованого комплексу всіх ідеологічних надбудов і утворило фікцію його колосальності. Усі інші надбудови, розмежувавши, прибрали собі виробничі, ділові функції, а мистецтву залишилася сама назва „Kunst, art,“ мистецтво, „искусство“—все це значить „уміння“. Невідомо тільки чого саме.

Хто підтримув цю фікцію

Таке походження фікції колосальності мистецтва. Узурпована від цілого корисного комплексу назва підтримувала цю фікцію. Саме через те, що мистецтво не має ніякої корисної ролі у виробництві, воно, так би мовити, залишилося репрезентувати ввесь комплекс, от як зараз петлюрівські посли „репрезентують“ Україну в усіх державах.

Підтримують цю фікцію жерці від мистецтва, архіреї від критики, мітрополіти від історії літератури, ієромонахи від естетики і архимандрити від теорії мистецтва. Підтримують, бо голод – не тітка.

Зовсім кур'озних форм набирає ця фікція, коли вона твориться в платформі організаційного значіння мистецтва. Шукають удень з вогнем „організуючих“ творів і з сумом переконуються, що тих, що „організують“, ніхто не читає, а ті, що читаються, тільки „дезорганізують“. Счиняється лемент і скрігіт зубовний і наївне здивовання, що всі таланти неначе злигалися писати „дезорганізуючі речі“.

Отак плакав колись учитель словесности, що немає в руській літературі „положительных“ типів, та й годі. Невже ж таки їх не було на території бувшої Росії? Чого ж їх не було в літературі?

Блазні в ролі ділових людей

Оця фікція колосального значіння мистецтва офіціяльно існує по всіх європейських країнах і на жаль живе ще і в нас. Правда, що ця теорія існує більше про око людське, щось на штиб офіцерської платні, якої вистачає тільки на еполети, бо грошей на мистецтво витрачається дуже мало¹, але все ж таки вона дає корпо-

¹ Порівняти хоча б число мистецьких шкіл з усікими іншими.

рації мистців змогу триматися гордовито, мати амбіції на карбованець і почувати себе не блазнями, а ніби рівноправними учасниками виробничого процесу. Треба сказати, що в капіталістичних країнах, які-небудь, припустимо, попи в сто раз важнішу роблять справу від мистців. Попи – це прекрасно організовані наглядачі. Мистці ж – дезорганізатори по самій природі своїй – раз-у-раз зраджують інтереси роботодавців і частенько дурно їдять свій юдин хліб.

Мистецтво для мистецтва

З усього сказаного ясно, що мистецтво нам майже ні до чого. Повстає підозріння, що автор хоче проповідувати „мистецтво для мистецтва“. Правда, трохи чуднувато виходить. З одного боку отака писаревщина, а з другого мистецтво для мистецтва. Поспішаю заспокоїти тих товаришів, що вже настовбурчили вуха. Я ні в якім разі не збираюсь обстоювати так ізване „мистецтво для мистецтва“. Посамперед оця формула по-при всій своїй глибокодумності і філософічній красі є логічний *nonsense* (безглуздя). Може існувати тільки (суб'єктивно) „мистецтво – для мистця“, і то з двох поглядів: або як завдання його потреби в творчості, або як джерело прибутків, що дає мистцеві змогу набувати обіди, вино, тютюн і послуги проституток. Об'єктивно ж мистецтво буває тільки для публіки, для людей, а не „для мистецтва“.

У нас дуже довго і дуже курйозно доводили на сторінках преси, що „мистецтва для мистецтва“ бути не може, що мистецтво завжди має якийсь „соціальний еквівалент“ (до речі дуже красивий але й дуже плутаний термін). Простіше і економніше було одну хвилинку подумати про зміст формули „мистецтво для мистецтва“.

Так от, ясне діло, мистецтво є фактор соціального життя і має своє місце у виробничому процесі (соціологічний еквівалент). Ми бачили, що це місце перебуває десь у сфері содових вод і лімонадів. Ясна річ також, що дане мистецтво споживають переважно дані класи а не всі (знову той самий „соціологічний еквівалент“). Але, як ми вже бачили, шкода від мистецтва настільки невелика і дезорганізація, яку воно зчиняє у виробничому процесі, настільки малопомітна (у порівнянні, скажемо, з дезорганізацією що спричиняє горілка), що ця шкода майже врівноважується позитивним значенням мистецтва (розвага у час відпочинку від роботи). Аналіза того, чи дане мистецтво організує пролетаріат чи ні й на яку суму, а коли ні, то через віщо—діло пусте (див. вище про „організаційне“ значення мистецтва.¹

Два могутніх фактори відживили останніми часами мистецтво і надали йому деякої сили—радіо та кіно. Наука, політика, право не так квапилися захопити ці засоби, бувши певними своєї сили й ваги і без того. Мистецтво ж, задихаючись без ринків, ухопилося за антени та екрани і знову стало на якийсь час масовим, конкуруючи навіть з тютюном.

У звязку з цим шкода від нього дещо зростає, але, бувши взагалі меншою за тютюнову та горілчану, не стає загрозлива для господарства і народного здоров'я.

¹ Щоб зформувати коротко, повторимо: позитивне значення (революційне значення) мистецтва не в тому, що воно організує пролетаріат, а в тому, що воно дезорганізує буржуазію, передусім буржуазну інтелігенцію. Організувати мистецтво не може взагалі.

20/3/2018

Мистецтво молодий новеліст

Для чого все знати молодому авторові оповідань? Може в нього є вже своя, куди благородніша філософія мистецтва—він зовсім не просив філософії, він хоче знати, як будується оповідання. Він зостається при тій думці, що мистецтво—це щось високе... святе... так не схоже на земні діла й ремесла... таке чисте... кришталеве, як спів соловейка в місячну ніч під зоряним небом.

Коли так, то мені з ним не подорозі. Хай тоді йде в науку до істориків літератури, а для мене чесність і ясність—найдорожче. Мистецтво є ремесло, не таке почесне, правда, як шахтарство та слюсарство, але все ж таки воно може бути цілком чесним і поважним ремеслом без шахрайства і попівства. Як у всякий справі головне тут—робота. Мистецький „геній“ на $\frac{4}{5}$ складається з роботи і на $\frac{1}{5}$ з хисту. Хто ж хоче не працювати, а „натхненно писати“ одразу, як мене недавно порадив один хоч і маститий, але дурний письменник, той хай забирається к... історикам літератури. Там натхнення дуже в моді, а знання, культурності й роботи з людей не правлять.

Мабуть, що є й такі пристойні письменники, що працюють отак не з'ясувавши собі природи мистецтва і його ролі, а тільки почуваючи Ілюхом. Та куди вигідніше одразу все вияснити—така засада дасть глибшого, оригінальнішого письменника.

Що таке література

Насамперед треба застерегти, що слово „література“ має два значіння.

Одне—белетристика, художня література і друге—всяке друковане слово. Звичайна річ: медичні розвідки, газетні статті, написи на парканах, візитові картки і статті Гадзінського—все це література, та це не художня література. Як що ви зустрінете когось,

хто почне вам доводити, що все це явища одного порядку, то знайте, що ви маєте діло з фокусником і фармазонщиком і стережіться: він в одну секунду вам доведе, що акушер теж художник, а агроном теж композитор і тоді розберіться.

Література (белетристика) це є мистецтво слова. Слово ж є передумова і всієї наукової діяльності людини. Саме це і призводить до плутанини понять. Ріжниця між ними та, що література це „вигадка“ („fiction“, як кажуть англійці, розрізнячи „fictitious“ і „scientific“ літературу).

Слово Словом література користується у троякий спосіб: або як звуковим словом, або як словом-образом, або як словом-терміном. Як їх розрізняти, про це буде трохи нижче. Наукова думка, користується словом тільки як словом-терміном. Пісня, навпаки, ставить слово у звуковий музичний ряд. Таким робом місце літератури поміж музикою й науковою думкою буде таке:

Музика

Звукове слово
(Слово-образ)

Символ

Композиційний мотив

Композиційна конструкція

Абстрактна (філософська) ідея
(Мораль)

Наукова думка (логіка)

Вершечком своїм цей ряд зіходить з музикою (на підставі чого я раніше переоцінював близькість поезії до чистої музики), корінцем своїм він зіткається з публіцистикою і популярною науковістю, на підставі

чого дехто плутає белетристику з медичною, або політconomією). Той, хто шукає в белетристиці „ідеї“ потрапив не в ті двері — хай стукає до науки, той, хто в прозі вбачає головне „звуковий жест“ (як часом опоязівці), теж правильно аналізувати речі не зможе.

Поезія тепер відрізняється від прози трьома моментами: 1) римою, 2) метром (розміром), 3) мовою (стилем). Коли кому охота заплутувати справу, користуючись переходовими сферами поміж гатунками ремесла, він, звичайно, може вказати, що є твори, які виходять під заголовком „Поезії“ або „Сорок поем“, але не мають ні рими, ні розміру, ні будь-якого стилю. Та, ясне діло, папір усе стерпить — ми-ж говоримо про типові ознаки мистецтва нашого часу, бо скажемо в стародавніх германців не було рим, а були алітерації, а в римлян поезія різнилася від прози штучними наголосами.

Буває, що проза користується поетичною мовою (стилем) і почести метром. Це так звані „вірші в прозі“ — себ-то текст не досить організований ритмічно і звуково, щоб бути віршем, і не досить організований фабульно, щоб бути прозою. Являються оці виливки в наслідок великих ліричних потуг при недостатній поетичній потенції автора (порівн. вірші в прозі Тургенєва, а також „Чуден Днепр“ Гоголя, його ландшафти, у Коцюбинського „Хо“). На превеликий жаль отаке можна часто читати в наших молодих письменників. З погляду композиційного це просто нестриманість, істерична розперезаність, кисіль, не звязаний ні формами прози, ні формами поезії. Єдина вказівка, яку тут може дати порадник, це осторігатися віршів у прозі і або ж довести діло до вірша, або ж (коли це можна) організувати даний матеріял у новелу.

**Поетичний та
прозайчний язык
взагалі**

Поетична мова різничається від прозайчної словником і складнею. Через більшу концентрованість, випнутість слова в поезії, у ній добір слів куди важніший, ніж у прозі¹. Насамперед поетична мова вживаває інших слів, ніж проза. Утворюючи нову поетичну мову в українській літературі, Семенко заводив русизми, а Йогансен і Хвильовий розкопували діялекти. Поезія мало користується, словом-терміном і то, як на глум. трактує його як звукове. Порівн. у Хвильового:

„Мандарини із Мальти везуть”.

Були б „апельсини” – була б не Мальта, а може якась Абісінія.

Спробую показати різницю між словом-образом і звуковим словом на рядкові з свого вірша.

„І Див свінув і день
Озвався в дубі”.

Тут в „дубі” є звукове слово і народилося від слів „Див” та „день”. Але далі „світ вечірніх злив—Проллявся з сонця-дуба”. „З сонця-дуба” є вже слово-образ, хоч і родилося воно від „в дубі”—слова звукового. А в реченні „ясени, берези, клени, дуби” дуби є слово-термін.

Це є основна словесна відміна поезії від прози; звукове слово в прозі так мало потрібне, як слово-термін у поезії; словом же образом користуються обидва мистецтва. Але й самі кадри слів неоднакові у поезії й у прозі. Поезія більше тяжить до архаїчних слів, до високого штилю. Англійська мова має цілком відокре-

¹ Див. у Колріджа „Проза—слова в найкращому для них порядкові, поезія—найкращі слова в найкращому порядкові“ („Table Talk“ 1827)

млену низку поетичних слів, частина з них вимовляється в поезії інакше, ніж у прозі. Німецька поетична мова мала дієслівні форми до недавнього часу не такі, як проза. Українська поетична мова не полюбляє дієіменників на „ть“ і стягнених форм III-ої особи „співа, балака“ Тільки дуже вироблена рима й дуже цікаві метри дозволяють нам уважати речі Маяковського за поезію—та багато людей ще й досі через його розмовний язик колоквіялізми) не відчувають віршів у його речах.

Прозайчна і поетична складня

Проза розставляє слова так, як того вимагає композиція, а поезія—як того править розмір. Оця штучність поетичної складні (без якої не обходиться і Маяковський—у римах) подекуди (у „віршах у прозі“ головне) заноситься і в прозу. Там ця складня справляє дуже ідіотське враження. Ніколи не пишіть прозою так:

„І побачив він море сліз і крові. І в морі тим...“

Отак можна писати тільки на глум, сміючись, наприклад у фейлетонах, чи в гумористичних місцях оповідань.

Мова і стиль у прозі

Хоч і не так як для поета, але і для прозайка володіти язиком і стилем—основне діло. Що це значить?

Це значить уміти знаходити словесні засоби в кожному конкретному випадкові. Це значить уміти писати то гарною, то негарною, то „чистою“, то „нечистою“ мовою, це значить володіти всіма, а не деякими мовними засобами даного язика.

Насамперед кожна новела має стільки мов, скільки є в ній дійових осіб+1. Ця 1 є автор. Дійові особи балакають усікими мовами в залежності від потреб фабули, розвитку дії і їхньої власної типізації. Смішно буде, коли в вас дядько буде балакати як бухгалтер, а

революціонер, як семінарист, а тим часом у молодих письменників це часто буває. Ще гірше, коли дядько буде балакати, як агроном з популярної брошюри, а революціонер, як агітаційна листівка.

Але про це ледве чи варт довго розводитися, це бо очевидно і по всіх книжках стоїть на чільнім місці. Куди цікавіша справа з мовою авторською, з отим:—1.

1

У добрій прозі не тільки всяка дійова особа, але всяка річ має свій діялект, усякий відтінок настрою має свій словник. Дієві особи балакають в оповіданні, а за речі та інше балакає автор. Він же виступає у проміжні моменти, організуючи рух в оповіданні. Авторський текст можна назвати ремаркою, а в оповіданні ця ремарка займає більше місця, ніж розмови дійових осіб та їхні думки.

Було б величезною помилкою думати, що як тільки автор уявив собі слово, він уже може говорити, як псалтир або дешевий збірник анекдотів, або вчитель словесности. Отут саме найбільше треба такту і засобів мовних. Одного стилю і тут немає і не може бути. Всякі звички чи рецепти „правильної мови“ треба рішучо покинути.

Як же вивчитися мови настільки, щоб бути добрым новелістом?

Ледве чи це питання правильно сформульовано. Кожен письменник одночасно є творець мальовничих засобів, отже і творець мови. Треба знати мову досить, щоб мати змогу її утворювати. Для цього треба студіювати мову добрих письменників, треба любити словники й копатися в них, мати книжечку і записувати там усяке метке слово, сказане при нагоді, аналізувати вражіння від суто словесних комбінацій і робити нові комбінації на загадані собі попереду ефекти.

Підручника мови для прозаїка не існує. Прозаїк повинен знати елементарну граматику, трішки знатися мусить на складні—та не настільки, щоб повірити в її абсолютність, і головне читати авторів і словник.

Одну мовну аналізу, доконечно потрібну в писанні оповідань, новеліст повинен проробити цілком самостійно, бо ні один підручник не каже про це ні слова.

З деяких причин мова наших установ, професорів, книжок, документів придбала своєрідні риси отакого собі розрощення, махрового буяння. Аналізувати самі причини я не маю тут змоги. Уплив старої російської офіціяльної мови, розрахованої на те, щоб маси її не розуміли, наслідування „вищим“ класам, пишання незрозумілими словами, бажання виявити свою неймовірну освіченість були складали частину отих самих причин.

А от їхні наслідки:

....Робітникам видано спеціальні окуляри для попередження можливого пошкодження очей, що тут трапляється“.

Знову ж я не маю можливості показувати число порожніх слів у тім реченні й доводити його абсолютну непристойність. Хай сам читач зробить це для себе. Отака мова панує в наших зовнішніх зносинах і вона годиться не інакше, як узята в гумористичному плані. Новеліст повинен проаналізувати оцю мову. Він повинен знайти в ній всі порожні горіхи й осторігатися цих свищів у роботі. Шукати зразків такої мови довго не доведеться. Діловодство, газета, усякий підручник, навіть, на лихо наше, популярну, для селянина роблену, книжку писано такою мовою.

Уникаючи „свищів“, новеліст повинен боятися і „алгебри“—формул настільки абстрактних, що читач за

ними собі нічого не уявляє. Отакі „скорочення“ відограють у оповіданні ту ж саму роль, що написи в кінокартині: їх повинно бути обмаль. Легко сказати: „минуло 15 років“, але кожен автор знає, як важко рішистися написати таке речення в короткім оповіданні.

Добрий прозаїк з поганою мовою

в прозі, хоча й не так, як у поезії, мова є не тільки засіб, а й тема. Сказати, що прозаїк пише поганою мовою, значить засудити його як прозаїка.

Ось чому не можна сказати, що, приміром, Винниченко писав поганою мовою. Винниченко один з найбільших наших письменників... отже мова його одна з найкращих.

Це нічого, що в нас панує тезис: „у Винниченка погана мова“. Правда, старий не заглядав у Курилиху з тієї причини, що курилишина книжка ще не вийшла в світ, але Винниченко прекрасно володів мовними засобами і ефект їх на нас був завжди сильний і неминучий. Кожна дійова особа у Винниченка має виразну сковиту свою мову. (Я виключаю звідси „Рівновагу“, переложену слабенькою письменницею Н. Романович з російської мови). Коли б ви могли писати хоч уполовину так, як Винниченко, ви були б прекрасним письменником. Письменники, пишуть не екзерсиси для школ соцвіху.

Уваги до сучасної літературної української мови

От як що читач почуває, що ви не вмієте висловити того, що хотите, то значить „мова“ ваша погана, хоча б і була вона складена на 100% за Курилихою.

Оця сама книжка Курилихи, сильне прислужившись для канцелярій та для курсів українізації росіян,

чималу зробила шкоду для письменників, ба й для публіцистів. Справа в тім, що ця книжка має три основних хиби і по-перше вона не розрізняє стилів. Вона виходить з абсолютно неправдивої засади, що українська літературна мова має один стиль — професорсько-канцелярський.

По-друге ця книжка подає раз-у-раз непровірені, фанатичні, обскурантні рецепти. Вона, приміром, пробує обкарнати українську мову, викидаючи релятивні займенники „який“ та „котрий“. Вона, не моргнувши оком, виправляє всю українську літературну мову на ніким не ухвалений, на око зліплений узірець.

По-третє, вона об'являє інтернаціональне добро, вирази спільні всім європейським мовам за русизми. „Тим не менше“ в Курилихи „русизм“ „Не зважаючи“ — теж „русизм“.

І все ж таки подаючи поряд із тим корисні рецепти для стандартизації мови канцелярій, книжка ця має рацію як підручник діловодної стилістики. Та заголовок: „сучасної літературної“ уже попсуває мову багатьом молодим прозаїкам і псує ще й далі. Запам'ятайте, що це підручник для бухгалтерів, а не для письменників.

Le style c'est
l'homme. Стиль—
то людина. Бюф.
фон 1753

тоді, коли виробиться своя манера прозаїчного письма
Та все ж одну вказівку можна дати відразу.

Поновлення в
мові +1 («остра-
ненне»)

Даючи розмови дійових осіб, автор

служить простим, прямим фонографом
справжньої (чи вигаданої) реальности —

хіба що перекладає з одної мови на
другу. Та що тільки автор вийшов за межі отих розмов

(і думок), він запливає в сферу непрямої передачі. Йому доводиться описувати словами, звуково-графічними одиницями, скажемо, фарби, не артикульовані звуки, емоції, рослини, то-що.

Отже коли при фонографічній передачі ефект залежав головне від передаваного матеріалу і тільки в малій мірі від передачі, то поза розмовним (драматичним) матеріялом, ефект у колосальній мірі залежить від способу і вміlosti передачі. Почасти через це багато читачів читають тільки розмови, інстинктивно шукаючи непосередній, а не тричі зрефлектований, віддзеркалений матеріал.

Отож коли при подачі розмов треба було мати „мовне“ вухо, то при подачі іншого матеріалу треба виявити мовну винахідливість.

Слова-терміни, уживані нами повсякчас у буденному житті, вже не дають нам яскравих образів, а відразу складаються в тенденційні комбінації.

Коли скажемо в мене в голові заходить така думка: в свято цигарок не купиш, треба купити заздалегідь, бо не буде чого курити, то в цім реченні слова-терміни „цигарки“ та „курити“ образів у мене не викликають, аявляються так сказати „алгебраїчними знаками“

Цей факт—дуже вигідний для науки—часто стає на перешкоді оповідачеві, коли він хоче викликати конкретну уяву—образ якоїсь речі.

Для цього в оповідача є два засоби: один—це порівняння; другий це—поновлення (остранение).

Порівняння (образна мова)—спосіб прекрасно відомий з підручників словесності і я на нім не спинятымусь. Поновлення ж (остранение) вимагає пояснень. Припустім я хочу подати процес куріння так, щоб він по новому був представ перед читачем. „Порубане

листя, пожовкле листя нікоціяни старанно загорнуто в тонесенький папір, заклеєно і вправлено в бурштинову дудочку. Чоловік бере ту дудочку межи зуби й запалює посічене листя сірником. Іде дим, обволікає чоловіка, він ковтає його—навколо пливе чудний химерний аромат“.

Така незвична подача речі завжди її конкретизує і робить яскравішою¹.

Отже поновлення є спроба подати річ у новому аспекті, нарочите нерозуміння загальновживаних слів для того, щоб аналізуючи їх наново, викликати яскравий образ даної речі в уяві читача. Поновлення може виглядати як наївність, але завжди воно підвищує враження свіжості. Поновлення може стати навіть за основу цілої речі або може придатися лише в деталях, але ніколи не слід забувати за цей трюк, поруч з образним письмом. Закінчуєчи цей розділець нагадаємо ще раз: хто без цікавости читає словники, з того не буде доброго письменника.

Темперамент, інтелект і біо- графія новеліста

Досі ми обговорювали справу стилю і мови прозаїка—те, в чім він повинен мати вправність таку ж, як і поет, тільки з іншим підходом. Бувають у літературі епохи, де мовну вправність прозаїка ставиться над усе. В такі епохи література не створює інтернаціональних дібр, тільки речі для свого внутрішнього національного вжитку. Така епоха для української літератури була в другій половині минулого сторіччя, а в російській літературі знову знов (удруге чи втретє) настала зараз. Буває проза, де окрім мови власне нічого більше немає. Така, приміром, проза Бабеля. Це великий крок наперед проти Достоєвського що до-

¹ Про поновлення дуже хороше є в книжці В. Шкловського „Теорія прози“.

багацтва мови і такий самий відступ назад що-до фабульності, динаміки дії.

Ми вважаємо, що така тенденція для української літератури зараз не на часі. Ми і без того слабуємо на мовну гіпертрофію й фабульну анемію. З другого боку певності в своїх силах у нас вистачає. Для того, щоб нам вибитись на „велику“ літературу, нам не вистачає серйозного відношення до фабульної розробки. Статичну прозу дуже люблять вчителі словесності (для диктантів), але читачі її не полюблюють.

Отже ми переходимо від справ мовних та стилістичних до справ фабульної розробки. І ось тут доводиться зробити медичний огляд кандидатові в новелісти.

Професія прозаїка багато чим трудніша від професії ліричного поета. Самої мовної вправності тут ніяк не досить. Треба ще багато інших даних.

Насамперед прозаїк повинен бути спокійною, акуратною людиною і мати великий запас терпіння. Суб'єкти істеричні, похапливі й слабовільні можуть бути (часто-густо бувають) хорошими поетами, та прозаїків з них не буде. Коли хтось остигає до свого твору після першого вечора, то хай він краще й не береться писати прозою—nehай складає договір на поему.

Далі, для прозаїка потрібний у значній собі дозі... розум. В історії літератури досить найдеться прикладів, що дурненькі таки люди робилися доволі відомими поетами¹, чи там критиками², або істориками літератури

¹ Можливо, що ніхто не може бути поетом, чи навіть мати втіху від поезії без деякої незддоровості розуму (*Unsoundness of mind*). Маколей (*Essays on Milton*¹).

² You know, who the critics are? The men, who have failed in literature and art. Disraeli (Ви знаєте, хто критики? Люди, що не мали успіху в літературі та в мистецтві. Дізраелі).

(в останнім випадкові це навіть *somme il faut*)—але про-
зайк повинен бути розумний. З дурня прозаїка не буде,
хай вже краще прямо вчиться на історика літератури.

По-третє прозаїк повинен мати чималий життєвий досвід. Поет і без такого досвіду може мати успіх, бо лірика—це так би мовити інтимний стосунок поміж автором і читачем—я би сказав щось на штиб фізичної любові, вимагає тільки темпераментної індивідуальності з боку поета (та ще уміння писати вірші). Лірика, то найсексуальніша частина літератури; суто інтелектуальний багаж автора тут великої ролі не відограє. Навпаки прозаїк повинен мати що розповідати своїм читачам. Коли лірика подібна до любовної пригоди, то новела нагадує радше комерційний контракт, за яким автор обов'язується розповісти щось цікаве, а читач погоджується цьому повірити й узяти все за реальність, принаймні на час читання. Отже, щоб скласти такий контракт, треба мати чим торгувати. Систематично розповідати самого себе, як то роблять ліричні поети, в прозі не можна, в прозі це можна зробити тільки один раз.

Таким чином, ми дійшли до того, що треба щось мати до розповідання. Ця справа має собі назву: тема.

Тематика Знову насамперед слід спростувати поширювану письменниками версію, ніби для оповідання потрібні тільки перо, папір та нахнення. Цього замало навіть для вірша—і там, щоб почати, треба мати ліричну тему (звуковий мотив), а для оповідання і потому. Отак-о сісти й просто з мосту написати оповідання з нічого не можна. Цю єресь поширюють оті, за тичинівським чудесним виразом, „продажні нахненці”, жерці мистецтва всіх категорій. Але так

само поширюють теорію натхнення несвідомі люди, затьмарюючи тим процес творення речей. Що, правда, нервове піднесення, гра темпераменту потрібна і для прозаїка та—без майстерного підготовання теми, воно матиме наслідком натхнення половину, в найкращім же випадкові—пляшку горілки.

Отже треба вибрати собі тему для новели. За роман я сей час не говоритиму, роман написати і важче і легше, ніж оповідання, це зовсім інакша справа.

Найкращі теми для новели це ті події, що автор сам їх пережив, або дуже гостро відчув. Саме через це і вигідно, щоб новеліст мав великий життєвий досвід. У статті про тургенівське оповідання „Касьян с Красивою Мечи“ я подаю коротко вказівки на кардинальні теми, ті що їх читачі вважають за серйозні та цікаві. Хоч і сказано було, що декан Джоната́н Свіфт спрімігся б файно написати хоч і про „держак до щітки“ (*broomstick*), та сказала це одна деканова коханка продругу деканову коханку. Отже про око людське можна взяти й „держак до щітки“ за тему, та тільки це буде або символ, або облямівка, а не сама тема.

З тези „пережиті теми“ виходить, що бувши книжковим гробаком (*bookworm*), ніяк не можна братися за оповідання з робітничого життя, а приїхавши вчора з хутора, не варт розробляти міські теми.

Для українського новеліста справа ще утруднюється мовним моментом: реальне місто і фабрика, особливо на Лівобережжі, розмовляють не тою мовою, якою писав Борис Грінченко, отже перед прозаїком стоїть трудне й делікатне завдання передати нюанси і характер цієї реальної мови, зостаючися по змозі у рамцих літературного язика, але й виходячи з них при потребі. Це добре умів робити Винниченко, колись один

з найперших пролетарських письменників. За це ж саме його так не люблять історики літератури і вчителі слова-весности, пускаючи поговір про його „погану“ мову.

Вибираючи тему, треба вміти її розміряти. Є теми завеликі для оповідання, такі, що зробили б річ дуже сухою і схематичною, коли б їх утиснути в рамці однієї новели. Навпаки деякі теми самі по собі ще не достатні для оповідання, не можуть становити сюжета новели. Одна молода письменниця розповідала мені, що має написати оповідання. На запит, чи вона вже евітувала сюжет, вона одповіла, що сюжет уже готовий і треба тільки взятися до писання.

Який же був той сюжет? Ось який: селянський хлопець хоче вступити до комсомолу, а батько не пускає.

Так от це ще не сюжет. Це ще й не тема.

Самої цієї ситуації не досить для новели. Щоб можна було вважати її за тему, треба її ще розробити конкретно. Навіть коли це не абстрактна думка, а спостережений автором чи на собі, чи на знайомих людях конкретний випадок—треба його розробити структурно. Щоб дати враження закінченості, треба насамперед винайти кінець, розвязку.

Розвязка Найпевніший мабуть спосіб забезпечити собі хорошу фабулу, це наперед розробити кінець. Едгар По каже, що Дікенс у листі до нього звертав Поєву увагу на те, що Годвін, мовляв, написав свого „Калеба Вільямса“ ззаду наперед і далі Е. По каже, що хоч саме „Калеб Вільямс“, на його думку, може написаний і не зовсім так, але що кожний добрий майстер бере цей спосіб за основу. Цитую По:

„Абсолютно ясно, що кожну фабулу (*plot* власне, інтригу), варту опрацювання, треба розробити аж до

розвязки, раніше, ніж братися до пера. Тільки ввесь час оглядаючись на розвязку, ми можемо надати фабулі конечний для неї вигляд послідовності, чи причиновости, скеровуючи всі інциденти, а головне тон скрізь і всюди на те, щоб він гармоніював з розвитком задуму.

„Я гадаю, що в звичному способові конструктувати оповідання (story) є корінна помилка. Ябо тезу дає історія—або якась сучасна подія—або принаймні автор сам береться до роботи, комбінуючи надзвичайні епізоди, щоб (отак) утворити лише основу свого оповідання—лагодячися взагалі заповнювати описами, діялогом чи авторським коментарем усі ті дірки поміж подіями, чи дією, які можуть з'явитися на що-коєній сторінці.

„Я навпаки волію починати з обмірковання ефектів. Маючи оригінальність на увазі, бо самого себе дурить той, хто насмілився б нехтувати таким очевидним і приступним джерелом цікавости—я передусім кажу сам собі: який саме ефект я виберу при цій нагоді з-посеред нечисленної сили ефектів, що йм підлягають серце, розум, чи (загальніше кажучи) душа. Вибравши новелу спочатку, і яскравий ефект по-друге, я починаю міркувати, чи можна дану річ зробити засобами пригод, а чи тону, себ-то, чи взяти банальні пригоди в оригінальному тоні, чи навпаки, а чи оригінальні пригоди в оригінальному ж тоні, я починаю шукати навколо себе (чи може радше в собі самому) таких комбінацій подій, чи тону, котрі найкраще допомогли б мені сконструювати отої ефект“.

Отак винайшовши тему чи її розвязку, як це радить один з найкращих що до сили своєї оповідачів усесвітньої літератури, ми беремося розвивати фабулу. Нижче ми подамо один приклад розвивання фабули

а зараз укажемо на один спосіб знайти нову тему—спосіб що ми його не дуже радимо новакові—бо йому вигідніше, як указано вище, брати або пережитий, або сильне відчуттій матеріал з життя.

Щоб так сказати, сотворити тему **Гра в кубики** з нічого, чи вигадати підсобну тему для **картки** основної, що вже є, є багацько способів. Чи не найзручніший з них такий: береться дерев'яні кубики, наклеюється на них сімейні фотографії, чи коли їх неохота різати, надписується прізвища та імення якихось осіб і їхня професія. Потім оті кубики змішуються і кидається на стіл. Далі треба подивитися в яку комбінацію склалися кубики з прізвищами і чи не дають вони натяку на якусь ситуацію, чи якусь історію.

Що правда, більшість письменників настільки соромлива, що замість кубиків з фотографіями уживає картки з написами, але на це не треба зважати. Все одній картки ті письменник старанно ховає від публіки, стурбований тим, щоб не порушити фікції божественности мистецтва. Та по правді сказати, ніякого сорому в тім немає, так само як не сором нам уживати рахівниць, машинок для писання і таке інше.

Так чи інакше, але з того, хто не заведе собі карток з усікими словами, анекдотами, коротесенькими характеристиками, життєзовими штрихами, назвами місцевостей та прізвищами (я знов одного молодого, дуже доброго новеліста¹, що акуратно записував у книжечку всі назви хуторів, річок та заток, що доводилося йому повз них проїздити), хто отже не заведе собі таких карток, з того зроду-звіку не буде доброго новеліста

¹ Ю. Яноєський.

І нехай не покладається на свою пам'ять: найкраща голова не зможе без такого зовнішнього імпульсу, як якийсь клаптик паперу з кількома словами, пригадати потрібні епізоди та деталі епізодів. І хоч, наприклад, назви дуже легко вигадувати та означений вище молодий новеліст повну мав рацію: справжня назва якось дуже вабить людину, вона ніби має свій якийсь запах. Нехай це цілковита ілюзія, але-ж на ілюзії збудовано все образне мислення¹. Нема чого силувати себе там, де навпаки треба віддаватися образній стихії.

Прізвища геройв Отже, в згоді з даною вище порадою всамперед використовувати факти життя, радимо пишучи новелу, надто-ж розроблюючи фабулу, полишати справжні прізвища тих осіб, що брали участь у життєвій події, щоб легше було собі їх уявляти. Тільки зовсім написавши новелу, треба позамінювати прізвища на вигадані. Навіть Лев Толстой (що поруч з Достоєвським становлять інтернаціональний кадр у російській літературі, дуже відомі закордонному читачеві) щоб яскравіш уявляти собі, під час творення, дієві особи роману „Війна і Мир“ полішив цим особам прізвища, тільки трохи відмінюючи їх. Болконський, Безухов, Курагин—це ж Волконський, Безбородько, Куракин, а імення автор їм позалишив справжні.

Кожному певне доводилосячувати отаке, що не тільки, скажемо, слово „цвірінъкати“ нагадує само відповідний йому пташачий гомін, але і що, скажемо, слово „роза“ нагадує квітку троянди, а слово „фіялка“ подібне чимсь до самої цієї квітки. Цей, так званий, мовний фетишизм особливо розвинений у людей що володіють однією тільки мовою. Український письменник мусить володіти принаймні російською та польською мовою. Цього дуже легко досягти і не зробити цього невеличкого зусилля—просто ганебно!

Ілюзія яскравості

Життєві матеріали—надто те, що ми пережили самі, мають однаке тенденцію заводити нас у оману—ось по якій лінії. В силу тієї самої психологічної особливості, в силу котрої ми здатні безкінця розповідати стороннім людям про себе, свої перемоги, свої любовні справи, свої діла, в силу цієї самої особливості нам частенько видаються цікавими такі наші пригоди, що дуже мале враження спровокують на нашого читача. Ми охоче розглядаємо самих себе в дзеркалі й вивчаємо свою фотографію та вже доведено, що ми бачимо в таких випадках сильно ідеалізовані образи й нездатні оцінити себе об'єктивно.

Та на інших людей пригоди нашого життя і риси нашого обличчя спровокують враження лише постільки вони добре сконструйовані. Пригоди й обличчя партацької роботи публіки не причарують. З другого боку, ясне діло, дуже рідко пригоди складаються як найкраще—на це власне стільки-ж шансів, як на те, що, беручи поспіль карти з колоди, ви взяли-б заспіль усю масть починаючи з двійки і аж до туза. Для цього колоду треба попереду самому розікласти—ось так само треба розікласти факти нашої пригоди.

Приклад обробки життєвої теми

Один письменник¹ дізнався про такий факт: на вулиці робітничого кварталу в Харкові жила під час денікінщини мати з дівчиною—дочкою. Якось денікінський офіцер, що стояв у них на квартирі, увечері зоставшися з дочкою сам-на-сам, згвалтував її. Дівчина після цього втекла з дому.

За кілька місяців, коли вже денікінців вигнали з міста, дівчина повернулася до матери. Та сказала їй,

¹ О. Копиленко. Див. оповідання: „Мати“.

що вона найняла якомусь хлопцеві доччину кімнату. Ввечері з'явився той хлопець—і що ж! Це був він, той самий денікінський офіцер. Через кілька місяців вона вийшла за нього заміж.

Як бачить читач у цім факті з боку структурного є та хиба, що в якімсь місці авторові доводиться сказати: „Минуло кілька місяців“. Крім того, цей факт є, як кажуть у нас критики, ідеологічно невитриманий.

Подивіться тепер, що зробив з цього факту письменник.

У містечку живе єврейка з сином, йому щось із шість років. Цей син не може балакати, він німий. Коли мати його пестить, він намагається вкусити, коли вона хоче його покарати, він лягає, щоб його побили.

У містечку являється комерсант Макар і через таку тъютю Берту робить матері пропозицію піти до його в найми. Обидві жінки знають, що то значить піти до такого в найми та й він сам каже, що готовий і в Загсі записатися. Стрівши з Макаром, жінка впізнає в нім бандита, батька свого сина і він дізнається, що потворний хлопець—його син. Вернувшись до дому, вона пестить свого сина і борюкаючися з ним, випадково його задушила. Бандит-же не відстає від свого наміру й залякано загрозою смерті, вона врешті іде до нього жити. Але вся ситуація криє в собі натяк, що при першій нагоді вона його видасть радянській владі.

З цього читач бачить як перетворюється подекуди фабула. Не буду заходити тут у деталі, бо багато важать часто такі суб'єктивні речі як запас авторового досвіду в тій чи іншій ділянці суспільного життя, подекуди його особисті симпатії то-що. Я хочу звернути увагу читачеву тільки на одне: на оцього жінчого сина. Для чого автор завів оцю особу?

Насамперед цей каліка—син дає йому змогу уникнути отого „минуло кілька років“ — бо це-ж жива згадка про те, що було кілька років тому. Цим визначається й характер хлопця і його каліцтво, що має спочатку натякувати, а далі нагадувати читачеві про акт насильства над його матір'ю. Він—той вузол, що з'єднує події кількох років в одній точці— в собі самому. З конструктивного боку—це близький винахід.

Скорочення штатів

Вибравши таким робом ефектну ситуацію і знайшовши фігури, що її виконуватимуть (а знаходимо ми їх приміром, підбираючи контрастові фігури для яскравішої характеристики: до старого беремо молоде, до злочинців святе, до брюнетів—блондинів то-що. Подекуди ми подвоюємо фігуру—так Бобчинський та Добчинський є пощеплена на двоє дієва особа), знайшовши, кажу, виконавців, ми обмірковуємо ті посередні стани, що призводять урешті до кінцевої ситуації. При цьому ми дивимось, чи не можна скоротити число дієвих осіб, чи об'єднати якусь двійцю в одну особу. Коли в нас, окрім головних героїв, є ще кілька другорядних, то часом буває вигідно віддати всі другорядні функції одній особі. Замість показувати п'ять душ по одному разові, вигідніше буває показати п'ять разів одного. Приміром у „Миколі Джері“ Нечуя Левицького показано кілька цукроварень, кілька управителів, то-що, і все схематично. Вигідніше було-б соковито показати одну цукроварню та так, щоб вона в'їлася в свідомість читачеву. Що з меншими засобами досягнено ефекту то більше вражіння буває від цього ефекту—це загальне правило. Нас не дивує, що курка могла за п'ять днів знести п'ять яєць враз, та коли клоун в цирку,

виймає з свого носа, чи з вуха п'ять крашанок, це справляє на нас колosalне вражіння.

Далі ми провадимо „скорочення видатків на подорожі, кватирі й декорації“. Ми не додержуємося фанатично того правила, що все має відбутися протягом одного дня, в однім місці та те саме правило економії засобів має чинність і тут. Отака собі фраза: „Минуло п'ятнадцять років“ усередині якогось оповідання прикро розколює його на дві частини—а цього треба уникати—це порушує єдність. Вище ми бачили як письменник подекуди може уникнути такого щеплення. Коли ж така фраза буде траплятися два й більше разів у одній новелі—то це буде давати просто гумористичний ефект.

Дві лінії оповідання проста й ламана

Запровадивши таким чином режим економії на всіх ділянках новелістичного господарства подумаємо за те, яку лінію ми візьмемо за основну, розсotуючи нитку оповідання. Є два способи цю нитку розсotувати. Один спосіб, що його можна було б зрівняти з простою лінією такий: з самого початку читач угадує, який буде кінець оповідання. Але на шляху до реалізації цього кінця виростають перешкоди одна дужча від другої, досягають апогею перед кінцем і нищаться або навпаки нищать героя. Або нарстають не перешкоди, а знаки, пророкування того кінця і збільшуючись у силі та інтенсивності доводять до нього. Цей спосіб „простої лінії“ легший що до первісного задуму та дуже важкий до виконання. Тим то модерні автори європейські та американські найчастіше уживають спосіб „ламаної лінії“ ¹.

Оповідання будується так, що читач не знає, який буде кінець. Епізоди групуються в такий спосіб, щоб

¹ Про ці дві лінії, див. статтю в цій книзі „Новела з нічого“.

подати натяки¹ на дві можливих розвязки; на одну натякується ясніше, на другу туманніше. Ясніша, яскравіше показана лінія звичаєм буває фальшивою, а туманніша лінія натяків приводить до справжньої розвязки і в цей момент її туманність прояснюється для читача: натяки стають зрозумілими. Отакої системи держався у своїх оповіданнях Генрі, якого ми дуже рекомендуємо як учителя будови фабули.

І в тім і в другім випадкові треба дуже остерігатися нещасливих, трагічних кінців. По-перше критики їх уважають за „песимізм“, що хоча й дуже наївно, але має певний ґрунт у читацькій психології.

Нешасливий кінець (дедукція його непотрібності)

Вся справа в тім, що література не є джерело пізнання (див. вище). Наколи-б література була джерелом пізнання передусім, читачі шукали-б нещасливих розвязок, принаймні досвідчені читачі. Бо ні для кого не секрет, що світ улаштований у найганебніший спосіб, що доброго в нім майже нічого немає, що треба укласти мільйони життів, щоб його перебудувати на краще. Але література якраз-же є розвага, солоденьке питво під час спеки й читачі бажають освіжитися. Це ще один аргумент на користь того, що література є один з гатунків відпочинку².

Словом сказати, читач вимагає щасливих кінців, правда не з абстрактних міркувань про „песимізм“ та

¹ Про те як подаються натяки див. аналізу оповідання „Вартовий на рифі“ в цій таки книзі.

Чомусь усі погоджуються, що театр є публічна розвага. Очевидно ужиття слова „література“ в багатьох значіннях призвело до того, що від белетристики вимагають учительної ролі. **Можливо**, що коли-б у театрі викладали геометрію, то його теж не вважали-б за дім розваги.

„оптимізм“ (бо то вже справа спеців орудувати порожніми термінами), а саме через те, що він править розваги.

Буржуазний письменник Дж. Локк навіть репутацію собі збив саме на тому факті, що дуже сумлінно виконував цю читачеву вимогу.

Для того, щоб створювати ілюзію часу, для того, щоб заповнити прогалини поміж подіями, для того щоб затримати читача коло якоїсь точки, потрібний якийсь матеріял.

Погляд Едгара По на таке запихування дірок я наводив вище, але не так-то легко буває цього цілком уникнути.

Ландшафти в новелах

Та дуже обережно треба латати оповідання філософськими міркуваннями, чи, крий боже, ландшафтами.

Через оці самі ландшафти багатьох письменників узагалі не можна читати. У статті про оповідання „Касьян с Красивою Мечи“ я пробував показати, чому взагалі треба уникати ландшафтних описів. Тамож я наводив приклади правильного вжиття ландшафту в новелі— одсилаю отже читача до тієї статті.

Філософія автора в оповіданнях.
Психологія

Філософські міркування принципово можливі як отої матеріял для провалин у новелі, та, між нами кажучи, який з новеліста філософ! Ма-

бути такий, як лікар, чи метеоролог. Навіть Лев Толстой, основник філософської школи чимало попсуває своїх речей своєю-ж таки філософією. Отже єдина безпечна для новеліста філософська позиція це іронія та скепсис, бо вони, принаймні, нічого не висувають позитивного, а тільки заперечують.

Найкраще діло заповнювати оті дірки міркуваннями психологічними. Наука психології, а так само

поки що й рефлексології остільки мало дотепер розвинені, що можна брехати до схочу. Коли, приміром, ви напишете в новелі „такі вже жінки: вони завжди... (далі яке-небудь дієслово, байдуже яке) то читач ураз переконується, що ви психолог і з великою цікавістю читає ваші міркування про природу жіноцтва, чи й чоловіків теж. Щоб виходило цікавіше, намагайтесь писати парадоксально, перекручуючи ходячі сентенції. Коли, приміром, говориться, що жінки непевні і невірні, висловіть протилежну думку і вас прочитають теж із задоволенням.

Виписки й цитати

Нарешті можна заповнювати прогалини цитатами й виписками. Для цього треба мати енциклопедичний словник. Узагалі для прозаїка енциклопедичний словник теж саме, що для поета етимологічний—постійне джерело натхнення й винаходів. Є письменники, що власне половину свого гонорару одержали за виписки—отак, скажемо Жюль-Верн. Треба тільки добре дбати, щоб читач, бува, не зауважив, що ви годуете його чужим текстом. Жюль-Верн управлявся з цими ділами з надзвичайною, можна сказати, геніальною простотою. Для того, щоб виписати скажемо з Брема цілий розділ про австралійську фазну, він писав приблизно отак: „Коло 11-ої години експедиція побачила кількох кенгуру. Одного з них пощастило заполювати: він був... (далі опис з Брема). В 12 г. 37 хвилин учасники експедиції забили вомбата (опис з Брема). В три години 45 хв. застрелили вовка-торбуна (опис з Брема). В 6 г. 15 хв. ввечері вони спіймали єхидну (опис...)”

Такої простоти оперування однаке неможна рекомендувати, хоч багато читачів проковтнуло романі Ж. Верна нічого не помітивши. Добре скористувався з виписки

М. Хвильовий в оповіданні „Свиня“. Там виписка грає просто як дієва особа в силу своєї символістичної трактовки її автором; вона грає там не тільки як матеріал, а й як форма (цитата).

Оголення техніки (обнажение приема)

Новелістична техніка (збудування фабули, умотивування розвязки на тяжками то-що) має цілком певне завдання: дати максимум напруження при читанні. Отже це не іграшки і не добра воля авторова, а конечна потреба.

В той момент, коли письменницька техніка вже не встигає вгнатися за новими вимогами життя, письменник-новатор одкриває цю техніку публіці. Як фокусник престиджитатор, по закінченні сеансу, показує, яким чином він добував із свого носа крашанки, так письменник, оголяючи прийоми, та роздягаючи техніку показує читачеві її старі кості, щоб йому захотілось іншої.

Нема чого й казати, отаке розкриття фокусів варто влаштовувати лише тоді, коли якісь фокуси, якась техніка справді були. Коли-ж отак оголяти прийом починає якийсь новачок, що сам про техніку немає достатньої уяви, (не те, щоб нею добре володіти), то буває дуже смішно, а по-декуди навіть сумно. Більш того, коли ціла література, ще не оволодівши технікою, кидається її розкривати перед читачем, то він бачить дуже смішну... і дуже сумну картину. В усякім разі для молодого письменника таке діло скидається на самогубство.

Типи в літературі

Перейдімо тепер до цікавого питання про типи. Учителі словесності найбільше похвалюють письменників

за те, що вони дають типи, типові образи, що потім „вічно живуть у сердцях людей“. Що правда їм тута-ж

доводиться співати лазаря, що на жаль дуже мало позитивних типів, в російській, скажемо, літературі, а все більше трапляються негативні. Жалкують, що мовляв, у Гончарова Обломов—тип, а Штольц—не тип, а краще було-б, мовляв, навпаки. Мабуть у звязку з цим у розмові нашій слово „тип“ набуло такого неприємного значіння, щось на манір „суб‘єкт“, а то й просто „сволоч“¹.

Отаким робом у людей, що перебувають під впливом учителів словесности (а ми всі до деякої міри цьому впливові підлягаємо), починає складатися уявлення, що головне завдання письменника це створювати „типи“ і що більше він отих типів наробить, то більший він письменник.

Легко побачити з якої філософії чи платформи виходить така теза. Це непосередній висновок з тієї теорії, що „мистецтво є один із способів пізнання“. Вище ми рішуче одкинули цю теорію, хоч її підpirає авторитет одного з найкращих наших філософів Г. В. Плеханова. Правда, ледве чи сам Плеханов обстоював-би тепер цю думку як теорію. Ми пропонуємо в додаток до вищеперелічені аргументів зважити ще ось що:

Ніхто не буде всерйоз трактувати мистецтво, як методу пізнання математичного, фізичного, біологічного то-що. Очевидно за ним можна було-б визнати тільки одну сферу пізнання—психологічну (викинувши мистецтво як сліди колишнього, тепер невідомого життя, де ми користуємося ним *volens-nolens* за браком кращих джерел). Нехай-же тепер кожен по чистій совісті скаже, яке знання людської психіки дала йому література в той час, коли він сам ще не знав

¹ Один робфаковець на запит, що значить слово „суб‘єкт“ відповів, що це щось на штиб „дурня“.

життя. Яку характеристику мистецтво дає дівчатам, капітанам, поліцайським слідцям, офіцерам, королям, принцесам! Та якби брати це все за джерело пізнання, то треба було-б нам негайно спалити дев'ять десятих усієї попередньої літератури (так і хоче зробити Соцвих, повіривши в наївності своїй у вищенаведену тезу). Якщо ж ми будемо ширити правильний погляд на мистецтво, як на розвагу, ми навпаки зможемо використати всю попередню літературу. Тоді замовкнуть, нарешті, ідіоти, що на виставках малярства заявляють: це-ж не дівчина, це куб. Тоді замовкнуть, нарешті, товмачі музичних симфоній як „шелесту вітру й морських хвиль“.

Під цим поглядом справа з „типами“ втрачає свою гостроту. Коли науково-педагогічне значіння літератури майже рівне—нулеві, то ніхто не має права вимагати від письменника „вічних типів“. І справді, були великі письменники, що типами не занималися.

Типи це просто дуже докладні і дуже старанні характеристики людей. „Типом“ такий портрет стає тільки через те, що носить на собі „костюм“ епохи. Типозість портретів залежить від докладності змалювання, тоб-то в першу чергу від простору, від довжини твору.

Отже, коли хочете бути творцем типів, то нічого страшного, чи недосяжного в цьому немає.

Тільки-ж новели для цього навряд чи годяться—замало вони дають на це часу й простору. Тоді вже пишіть роман, беріть під мушку якусь відому вам особу, опишіть її образно й докладно, змалюйте її з смішного боку, напирайте на її хиби фізичні, на її звички— і щож у вас буде тип! Якщо вам узагалі пощастиТЬ запобігти ласки в істориків літератури, то це буде

ще й „вічний тип“ Брати негативні типи краще ось чому. Тип це є фотографія, документ. Позитивних-же документів на світі дуже мало (мало „справжніх“ людей). Таким чином мистець завжди вигадує „світлі лічності“ з своєї голови, а не списує з натури. Через те вони не вдаються, вони бувають абстрактні. Як реакційна, народницька в силу своєї професії людина, мистець не бачить позитивних типів у житті (бо вони випередили його і він їх не розуміє) і трактує їх як негативні. Ось чому Волохов і Базаров—негативні типи. Ось чому Штолльц і Муразов та ще—Костанжогло позитивні типи.

Число душ у новелі В короткім оповіданні ви не можете забувати про розвиток фабули через надмірне бажання малювати типи. Ви мусите робити портрети короткими приблизними, найкраще зовнішніми штрихами. Навпаки, героя (чи героїню) варто зовсім не описувати зовні, а, навпаки, зайнятися його психологією. Читачі вже знають, що душа є тільки в героя (чи в героїні), а в злочинців є тільки фізичні хиби та й годі. На новелу вам треба одну-дві „душі“—для решти ви даєте тільки парики та костюми.

До речі, коли вам треба описати красу героя, чи героїні ніколи не беріться за прямі описи. Читач зразу-ж догадається що ви описуєте себе, чи свою кохану, чи якими ви й вона хотіли-бути. Робіть так, як старий Гомер—описуйте вражіння, що героєва постать і краса спровалиють на інших людей. Звичайна річ, це куди дужчий спосіб.

План новели

Обміркувавши розвязку, натяки на цю розвязку в ході новели, найшовши число дієвих осіб і уклавши час дії в найстисліші рямці, придумавши собі як заповнювати провалини поміж

подіями, обміркувавши типові риси людей, зробивши все, що ми порадили, складіть план. Писати без плану дуже важко, а хто вам подякую за цю непотрібну еквілібрістику? Ви можете змінювати цей план аж на 100% під час роботи над виконанням, але план повинен бути як вихідна точка, інколи як те, що саме треба переробити. „Mach dir einen Plan, aber halt dich nicht daran“ (зроби собі план, але потім його не держися) — мовляв німецької мови вчитель Гервазіус Йогансен.

Як на мистецьку (не наукову) роботу це дуже добра метода.

Аналіза чужих творів

другої частини книжки. Але попереду хай читач спробує сам проаналізувати добре твори видатних письменників.

Письменник, це треба сказати наперед, щоб далі не шкодувати, це пропаща для літератури людина... як читач, звичайно. Він не може так тішитися з творів літератури, читаючи їх, як усі інші люди, бо він їх аналізує. Він повинен в новелах бачити не Іванів та Оксан, а авторове перо і авторову усмішку. Коли ви не бачите, читаючи, всієї механіки твору, не бачите причин, чому написано так, а не он як, то ви ще не письменник. Навпаки, коли ви, читаючи, ясно бачите всю машинерію і всі заходи автора, то це значить, що ви до нього доросли — ви йому рівні потенціяльно.

Борітесь — поборете

В оцій самій обставині є надзвичайний динамометр вашої авторської вправности. Коли якийсь автор вас полонить, зачаровує і перемагає, так що ви його губите з очей і бачите тільки його героїв, не зважаючи

Десь коло цього місяця ми гадаємо розощатися з читачем, що далі може переходити до аналітичного матеріялу —

Десь коло цього місяця ми гадаємо розощатися з читачем, що далі може переходити до аналітичного матеріялу —

на всі зусилля ваші не піддатися, то значить ви натрапили дужчого від вас письменника.

Розпочинайте боротьбу; ломіть замки, висаджуйте шибки і забираїтесь в авторову лабораторію. Розкривайте скрині з його добром і здирайте одіж з манекенів. Докопуйтесь до методів його роботи, методів маскування, методів задурення, способів створити ілюзію.

Але цього мало. Ви мусите залізти в авторову душу. Оте вражіння інтимності, ширости „крика з глибу душі“ його ви теж мусите проаналізувати. Ви дуже здивуєтесь, коли побачите, що інтимність, крики з глибу душі, найтонші струни серця – досягаються з допомогою таких самих трюків, як і інші ефекти, навіть куди грубіших та простіших. Ви побачите, що автор користується цими засобами як і всякими іншими. Щирість це теж трюк та ще й не дуже чистої роботи.

Як бачите, не солодка штука бути письменником. Що з того, що вас будуть уважати всі навколо за пророка – ви самі мусите втратити всяку повагу до пророків. Ви втратите також усюку насолоду від літератури. За те ви познайомитесь, як сказав Джек Лондон, з найлегшим способом добувати гроші; хай тільки він не доведе вас, як довів його, до самовбивства.

АВАНТУРНЕ ЖУРНАЛЬНЕ ОПОВІДАННЯ

Червоний Вартовий на рифі (The Red Warden on the Reef)

(Оповідання Дж. Ар. Баррі)

РОЗДІЛ I

Портова Управа Ендерверу¹ столиці й головної гавани Куксленда, довго не зважала на заяви шкіперів, тамтешніх та чужих, що коло рифу „Кіт з Кошенятами“ треба влаштувати чи буй із дзвоном, а чи стаціонарний корабель. Портова Управа висувала ту думку, що маяк на Мангровій Стрілці, крім своїх прямих обов'язків, давав також зелений промінь поміж S $\frac{3}{4}$ W та S. S. E. на чотири кабельтови у східному напрямку від рифу. Портова Управа вважала це за цілком достатню пересторогу для кораблів, що минали поза небезпечного „Кота“ з його сім'єю.

Двоє бригів і один береговий шонер уже нарізались на скелю. Шкіпери й матросы погубили свої посвідки, а де-хто—й своє життя; ті-ж, що врятувалися, присяглись, що „зеленого променя“ не було видно. Та що Управа знала, що промінь мусив бути видний, щі заяви не помогли нічого.

¹ Endeavour—зусилля.

Одної ночі, проте, сам начальник Управи, вертаючись із півдня, в туманну годину на борту „Пальметто“, раптом прокинувся від настирних штовханів та стусанів, що замалим не викинули його з ліжка.

Вийшовши на чардак у халаті, він налетів на шкіпера—старого Джека Гейнса:—„В чому діло? Куди к бісу ви затаскали цю посудину?“

— „Акурат саме на „Кота з Кошенятами“, спокійно одказав старий Джек: „Так от, де-ж ваш отой знаменитий зелений промінь, га?“

Справді, таки нічого не було видно, окрім струмочка білої пари, що веселими стрибками виривалася з передньої частини корабля, та маяка на Мангровій Стрілці, саме на тім місці, з якого він мусив був указати „Пальметто“ на риф.

— „Але-ж я сам на свої очі бачив зелений промінь, і то не один раз!“—хвилювався начальник, перевішившись за борт і виглядаючи в бік вітру. Тим часом машини стукотіли й торохтіли на найвищій швидкості, даремно силкуючись вихопитись з пазурів „Кота“.

— „Бачив і я“, одказав спокійно Гейнс: „саме ясної години. Тільки не в такому південному тумані, як оце зараз. Саме отакої ночі мій брат Джим нарізавсь на риф на „Іудейській Зорі“. Я ви взяли його в роботу за це й казали йому, що він не моряк, бо не бачив вашого знаменитого зеленого променя. Тепер, коли ви потрапите на той світ і спіткаєте там отих бідолашних хлопців, ви муситимете згодитись, що саме Портова Управа нічого не тямить у цій справі“. Старий капітан коротко засміявсь і одійшов.

Але, на щастя, надійшов рятувальний човен, і всі на цей раз вискочили цілі, покидаючи Пальметто на поталу зубам і кіттям „Кота“.

Я начальник управи, чоловік справедливий все-ж таки (коли він чогось переконався, як от тієї ночі), не тільки наказав повернути капітанові посвідку, а й дав йому другий корабель. Але він готовий був присягтись собі повік свого життя, що старий Джек Гейнс посадив судно на риф саме тому, що на ньому був пасажиром начальник Портової Управи.

Як-би то не було, а цей незначний інцидент спричинився до того, що в місті об'явлено торги на збудування буя з дзвоном. *А що маленькі країни полюбляють великі речі, буй мав бути здоровенний*, справді рекордний буй, із дзвоном завбільшки з барабан.

Сем Джонсон, власник гамарні „Вулкан“, був той, хто склав контракта, не тому, що він був найдешевший із конкурентів, а тому, що він був єдиний.

Інші майстрі уникнули цієї справи. Без сумніву вони змогли-б збудувати буй, але їх затрудняв дзвін. По контракту-ж треба було робити всі частини тут-таки— в колонії. Проте Сем зі своїми хлопцями та із своїм, єдиним учнем без страху взялися до роботи, і за кілька, тижнів здоровенний конус із клепаного листового заліза лежав у його дворі. З обох кінців конус був зрізаний. До дна була на прогоничах прироблена дужка для якірного ланцюга; вгорі висіло з хреста, піддержува-ного двома штабами, щось довгасте з мюнц-металу, в середині чого був язик завбільшки з здорову бутелю для води. Це був дзвін. Він хилитався, коли торкнеш хоч трошки, і давав глухий звук. Джонсон присягався, що його було чути на острівному маякові за двадцять миль від берегу.

Візьміть отакий австралійський коров'ячий дзвоник що в такій пошані у скотарів і що нагадує свою форму найбільше овальний глек, довгий та вузький

якого глухе торохтіння можна чути на колосальній відстані; тоді збільшіть його в скілька сот разів—і в вас буде приблизна уява про той великий дзвін. Що ж до самого буя, то він був більший за будь-якого свого родича в Портсмутському докові. А серед них є не аби-які буї.

Отож, коли він лежав на боці, поштрихований свіжою блискучою червоною фарбою, в три шари, з широченою дірою, що ждала, поки її заткнуть герметично, Портова Управа, начальник гавані і всі моряки з порту прийшли його оглядати, знайшли, що це „добряча штучка“, поздоровляли його творця й висловлювали певність, що відтепер „Кіт з Кошенятами“ більше нікого не спіймають.

Ясна річ, була й „партія світляного корабля“ і ця партія ремствуvala. Але вона була в меншості й мало-популярна, бо магічне слово „скорочення видатків“ на той час саме носилося в атмосфері. А пловучий маяк став-би недешево. До речі, буй був свого, місцевого роблива, а не виписаний з Великобританії, чи з Німеччини, зроблений тут, у Куксленді, і мабуть чи не перший,—а ві всякім разі найбільший спосеред зроблених у Колоніях.

Отже перед тим, як поставити його на місце, треба було, ясна річ, учинити банкет, щоб відзначити таку подію й показати отим заздрим Південним Штатам, що Куксленд може, коли то треба, щось зробити.

І до гарненької дочки начальника великої страшної кам'яної тюрми, що стояла ген на горі, звернулися тепер з проханням охристити буй і розбити пляшку вина об його круті боки, оперезані навхрест круглими заклепками, нагадуючи гудзини на парадному сурдутові крамаря.

Мабуть неясна згадка про її повсякчасне специфічне оточення наштовхнула дочку начальника тюрми на думку, як вона, зачервонівшись, обірвала шворку й сказала ясним голосом, коли пляшка розбилась на гамуз: „Я даю тобі ім'я „Червоний Вартовий“. Ти будеш стерегти й вартувати і крізь бурю й туман остерігатимеш кораблі від смертних скель. Ми ставимо тебе, щоб ти виконував цю повинність!“

Для експромтної промови це було дуже елегантно сказано і, привітаючи коротенький спіч, голосне ура вихопилось із сотень здорових моряцьких горлянок, лунаючи вдаль і вшир.

РОЗДІЛ II

Тим часом над ними в тюрмі, над якою суверенно царював її батько, у камері засуджених сидів чоловік, чекаючи смерті. Його привела з глибу суходолу чорна поліція після довгої гонитви по дикій країні, де Велике Торфяне Болото підступає аж до підніжжя Базальтових Скель.

„Комбо“¹ Картер, уживаний так за свій звичай товарищувати з чорними і навіть перебувати довший час членом якогось племени, був ще зовсім молодий чоловік: йому не було й двадцяти трьох літ. Він народився в одному з пограничних районів суходолу і ще хлопцем почав свою кар'єру з того, що вславився, як досвідчений конокрад.

Потім він з ватагою пройдисвітів „жили з охоти“, як вони це називали, тобто крали скот і гнали продавати на Південь. Але що ця робота здавалася такому

¹ Комбо—прозвисько чорних австралійців.

питомому злочинцеві, як Картер, занадто млявою, він одного дня з'явився в своїй рідній окрузі, щоб зайнятись поважнішою справою. Сам-один, на доброму коні із парою револьверів за поясом, на голові бриль із пальмового лика, блакитна сорочка, кавалерійські штани, заправлені в чоботи,—у такому вбранні він промчавсь по закурених шляхах маленької округи, спеченої лютим західним сонцем. Спинившись коло відділу Кукслендського банку, він вдерся в кімнату і, наставивши на управителя револьвер, наказав йому „вивертати касу“.

Але той натомість схопивсь за шухлядку, де був револьвер. Коли він поворухнувся, Комбо забив його одним пострілом. Саме в цей момент його старший син, п'ятнадцятирічний хлопець, увійшов у кімнату й сміливо кинувся на вбивцю, але впав на тіло свого батька, пронизаний кулєю в плече.

Та стрілянина сполошила містечко, і люди збіглись до банку. Комбо, схопивши пачку асигнацій з відчиненого сейфу й націляючись у людей своїми револьверами, сів на коня й подався геть.

Другого-ж дня він ограбував і забив мандрівного крамаря, вкинув тіло у вкритий брезентом крамарів повіз, де були його товари, й підпалив його. Тоді, женучи перед собою коні забитого, він повернувся впоміж дикі неприступні Базальтові Склі і жив там сам по-за всяким законом, коли після довгих місяців настирного вислідження й гонитви, нарешті солдати, білі й чорні, оточили й спіймали його.

Отакий був той чоловік, що сидів у камері засуджених Ендерверської тюрми: чоловік—тигр. Його обличчя з довгими, вузькими, тонкими губами, випнутими

вилицями, чорними, вузькими, як щілини, неспокійними очима, що ніби намагалися глянути одне на одне почерез плескатий м'ясистий ніс; все його обличчя було неначе описом лютого дикого характеру свого власника. Щирий тип „Комбо“ тих присадкуватих, чорних дикунів, що не бояться ні бога, ні чорта, ні людей—нічого на світі.

Камера для засуджених у порті Ендервер—це просто кам'яна клітка; її одна сторона—та, що виходить у широкий коридор, це грубі залізні штаби з фірткою посередині, завбільшки щоб якраз увійти людині. Ось тут уночі після охрещення „Червоного Вартового“ сидів Комбо Картер у яскравому сяйві електричного світла; його вовчі очі стежили тюремного вартового, що з рушницею на плечі ходив взад і вперед по коридору, спиняючись кожного разу коло грат подивитись на мовчазну фігуру всередині камери.

На чоловікові, що мусив умерти за три дні, не було ручних кайданів. Але пара міцних, хоч легких, заліз, з двохфутовим ланцюгом поміж ними, сковувала його ноги. З того часу, як його забрано в тюрму, він був такий самий похмуро байдужий, як і був взагалі. Зневажливо відмовившись від послуг священника, він або дрімав на ліжку, або сидів, як тепер на маленькій дерев'яній лаві, приробленій до стіни, і, сперши злісне, безволосе, бліде обличчя на долоні, згорбившись, стежив напівзаплющеними очима за невпинною ходою вартового.

Вартовий—молодий англієць, недавно взятий до війська, хотів-би при нагоді зробити якусь невеличку послугу в'язневі. Ще не загартованим від тюремних зіткань і сцен серцем він жалів засудженого, чиє життя було тепер таке

коротке, жалів, хоч і зناє, за що його засуджено. *Останніми днями його дуже боліли зуби, і тепер щелеп був йому сповитий фланелевим бинтом.* Отже, коли він звільнявся з посту, в останнє, він сказав в'язневі, що взяв відпуску в місто, щоб витягти собі зуба. Його варта ось уже мала скінчитись—зоставалось якихось півгодини, коли проходячи повз камеру засудженого, він побачив щось, що витіснило з його уяви всі інші думки.

Пролунав, гергочучи й задихаючись, якийсь звук; ноги Комбо простяглись на підлозі, він висів на *через-сідельнику*, що правив йому за пояс, прив'язаному до залізної штаби ліжка. *Людина старша й досвідченіша, може переждала-б яку мить, бо ні разу досі в'язень не виявив ні найменшого наміру до самогубства, навпаки, він з прокляттям об'являв, що „гра ще не скінчена“.* Але Аштон, кинувши рушницю, похалливо одімкнув патентований замок фіртки і прожогом кинувся в камеру. Краще-б він був увійшов у клітку тигра. За одну секунду вбивця впав на нього усім своїм довгим мускулястим тілом, звалив його долі, його жилаві руки обцен'янками схопили його за шию й не випускали доти, доки не видушили з неї подиху життя.

Нарешті, випустивши шию зі своїх лютих пальців, в'язень підвівся й важким оком глянув на нерухому річ, що з роззявленим ротом і висунутим язиком вилупила на нього мертві очі. Потім він задоволено хрокнув, обшукав кишені мертвяка і, швидко здибавши те, що йому було треба, зняв свої ніжні кайдани. Далі, виглянувши в коридор, він почав уважно прислухатись. Та в тиші не було ні звука, окрім гуркоту якогось далекого динамо. Він уже давно чув дев'ятигодинний гарматний постріл з батареї на горі і знат, що йому

отже небагато зоставалось часу. Хутко й моторно він узявся до роботи... За деякий час вартовий з оповитим обличчям і рушницею на плечі ходив повільно взад і вперед, спиняючись кожного разу подивитись у камеру, де на одному боці накритого ліжка виглядала скута нога. Раптом його погляд упав на *на чотирікутну білу річ* що лежала долі в камері; він увійшов у камеру, недбало підібрав якусь картку й запхнув її в ліжко. Коли-б то він знов!

РОЗДІЛ III

Гавань порятунку

— „Е, матері його чорт! Хлопче, ти оп'ять хворієш? Бачу, бачу, ота тварюка ще тут, як слід. Добре вже, коли йому витягнеться шия, він ураз заспокоїться. Ну, йди собі і вирви собі оту штуку“.

Це сказав Сюлліван чоловікові з перев'язаним обличчям, що, насунувши кашкета на брови й тулячи носовичок до рота, здавалося, був годен тільки кивати головою й буркнути щось, указуючи на камеру на знак того, що під час його дежурства все було гаразд.

Коридором, східнями, тоді другим коридором, у повному електричному свіtlі перейшов фальшивий вартовий, тулячи одну руку до лиця, а другою стискуючи рушницю. У кінці останнього коридору був критий двір, а в кінці його він міг бачити високий забраний гратами вхід до тюрми і через решітку, здавалося, підозріло заглядав великий круглий білий місяць,—такий він здавався близький. Аж ось шлях до волі здавався відкритим і, інстинктивно поставивши свою рушницю на полицю коло лівої стіни, він повернувся до маленької одчиненої фіртки праворуч від завжди зачиненого головного входу.

Але ніхто не виходить так легко з тюрми порту Ендервер, чи звязаний, чи свободний. Начальник, старий армейський полковник, *формаліст, отже з усікими витівками що-до порядків*, про це подбав. Отож, коли злочинець підійшов до фіртки зі спокійною радістю на серці, і вдихнув свіжий дух ночі, якого так довго був позбавлений, з освітленої будки вийшов чоловік і гукнув:— „Агов, Аштоне! Ідеш уже витягати зуба? То так—іншого способу немає. Дай мені лише твою перепустку“...

Холодний піт поточився тому струмками з лоба. Щоб виграти час, він щось невиразно промимрив і почав длубатись рукою в кишенях, шукаючи речі, які там зазнаки небуло.

Ідіот, осел! Це була та картка, що він був знайшов у кишені разом з ключем від кайданів і, навіть не глянувши на неї, пхнув у ліжко.

— „Може, ти покинув її в своїй хаті, га?“ запитав другий глузливо: „Що-ж, синку треба, тепер знайти її, чи там у тебе зуб, чи не зуб. Випустити тебе без перепустки коштувало-б мені моєї куртки. Отже, гайда, вертай назад і принеси мені картку“.

Але цього той не міг насмілитись зробити. Проте, на одну мить йому спало на думку повернутись, забити Сюллівана й забрати картку, що лежала під мертвим тілом на ліжкові. Але він не мав тепер зброї. Сюлліван був високий, дужий чоловік. Ні, це не годилось.

Крім того, не знати було, де Сюлліван є. Сюлліван міг забрати собі в голову подивитись на свого в'язня. Він учув чиюсь ходу.

Він вирішив в одну секунду. З тіни передньої він міг, не викриваючи свого інкогніто, вистрибнути геть, щоб умотивувати втечу зубним болем і втратою пере-

пустки. Всі ці альтернативи промайнули в його мізкові за якихось десять ударів серця. Зважаючи, що його становище було безпорадне, вся розбишацька відвага схопилась у ньому. В очах йому почевоніло. Озброєний, він може забити чоловіка, що застив йому дорогу, як він оце вбив другого. Раптом зірвавши з себе пов'язки і скинувши з лоба кашкет, він показав викривлене лютою злістю обличчя. Черговий зблід і одсахнувсь. Влучний удар кулаком схитнув і звалив його долі. Ще секунда—убивця вискочив фірткою й побіг вулицею, оповитий курявою, що білим хмарами здіймалася в білому місячному сяйві.

Пін, пін, пін—свистіли кулі, що тюремні вартові випускали по летючій хмарі. Великий дзвін гостро й швидко вибивав удари, і похапливі напіводягнені солдати хапали рушниці, вибігали на вулицю і стріляли, добігаючи до хмар куряви.

Пін, пін, сзз, сзз... Як кулі сичали й дзичали за ним по горбку, вибиваючи далеко попереду нього маленькі цятки в куряві! І як *тут отой проклятий дзвін!* Він ненавидів дзвони. Він завжди ненавидів дзвони ще з далеких днів в рідному місті Араватта, де він на дзвін уставав на світанку, прокрадаючись вогкою траовою по-за двором верхових коней. Якби йому коли привелося мати такий двір, він уже подбав-би, щоб там були осідлані коні і вночі.

А влучили! Він почував, що з ноги цебенить кров, проточуючись у чобіт. Показав би він тому чортові, що зробив цей постріл!

Він не знов, де йому бігти, не бувши зроду в тому портові, але він біг просто вперед, і кулі свистали за ним і здіймали попереду куряву. Дорога вся лежала за ним на горі. Перед собою він бачив гавань і щогли

кораблів у ясному свіtlі. За собою він чув глухе тупотіння ніг. Він охляв і спинився раз чи два. Раптом він почув, що вистріли розлягаються коло нього. У цей момент він був коло піdnіжжя прикого взгір'я, на якому стояла тюрма. Праворуч дорога завертала до серця міста. Ліворуч, близько морського берегу, були якісь майстерні, склади, стоси дерева, дамби й одно чи два каботажних судна.

Навколо здіймалася курява, очевидно, від поліції чи народу, збаламученого стрілом і дзвоном, що біг до тюрми. Іти далі було зовсім ні до чого, а може ще й гірше. Рушниці змовкли. Він знітився в тіні паркану, переслідувачі не могли його бачити. Окрім того, ставало на штурм, і чорні хмари вже стелили тіні на білий ґрунт. Він звівся, скрадаючись по-під тинням, знайшов у ньому зламану лату, одірвав її й проліз у дірку. Він був у дворі—довга майстерня, що з неї витикався комін, займала половину двору. Пахло гарячим залізом і свіжою фарбою; ноги вгрузали в попіл. Просто перед його очима стреміла якась здорова чудна річ. Йому спало на думку скористатись нею, коли він став у тінь її і почав вагаючись міркувати; тяжкі краплі дощу глухо падали на її залізну оболонку. Заввишки з його плече був отвір, досить великий, щоб йому пролізти крізь нього й опинитись у череві тієї речі. Він чув, як переслідувачі бігли в темряві потойбіч паркану. В цьому не гірше, ніж у чому іншому! І, скупчивши всі сили в одному напруженні, він підтягнувся на пальцях, застремив у дірку голову; спершися на поясну рихву, він протиснув усередину все своє тіло.

Він був високий на зріст, але, держачись за край, не міг намацати дна. Проте, коли він зважився спуститись, йому довелось упасти на якихось три фути. Де-б

він не був, але він сховався добре, і це здалося йому таким забавним, що він засміявся вголос. Бліскавки спалахували, грім гремів, і тропічна злива лилася над його схованкою — а вона зоставалася суха, бо вхід був зі споду схованки. Бліскавиця раз-у-раз освітлювала його притулок і дозволяла йому пересвідчитись, що рана його була несерйозна,—куля пронизала м'ясисту частину. І витягши носовичка з кишені салдатського мундиру, він швидко зімпровізував сяку-таку перев'язку. У другій кишені він знайшов плитку табаку, одкусив добрий шматок і, лежачи горілиць, стойчно чекав на те, що фортуна могла надалі мати для нього в запасі.

РОЗДІЛ IV

Не зважаючи на ранку, що таки боліла, Комбо Картер спав, поки його не збудили голоси коло входу до його притулку. Сем Джонсон балакав з купкою своїх хлопців.

— „Чудне діло, я, здається, зроду не бачив такого“, сказав Джонсон: „Він щез, як та мара“.

— „Це через штурм“, сказав другий: „Він утік під захистом бурі, коли ось-ось мусили його взяти“.

— „Але як то вийшло?“ спитав хлоп'ячий голос: „Поліцейські присягаються, що вони були вже коло нього, коли знявся штурм,—оце тут, біля вашого паркану. Я не дав-би йому втекти, даю одрубати собі руку! Я певний, хоч що, що він десь тут, на березі. Коли ви нічого не маєте проти, містер Джонсон я-б ще разочок подивився тут“

— „Дивіться, прошу, мастер Страттон“, одповів власник гамарні: „Але ми повивертали тут усі кутки догори ногами—і хоч-би що! Я гадаю, як на мене, то він ухопив човна і тепер десь на морі“.

Почувши прізвище „Страттон“, Комбо настовбурчив вуха,— невже-ж це син управителя банку, що його він застрелив, забивши попереду батька? От так штука, коли так! Швидко він упевнився.

— „Бідний хлопчина“, сказав один з людей: Я добре знав його батька, перше ніж оцей звір Комбо його забив. Він пришив також і це кошеня, чи не так, хазяїне?“.

— „Поранив його добре“, одказав Джонсон: „Його мати хотіла, щоб він узяв посаду в банкові, коли він вийшов із лікарні. Вони зараз йому запропонували це, але він чисто одмовився. Отже вони віддали його до мене в науку. Спритний хлопець і жваво взявся до діла. Багато доклав рук до „Червоного Вартового“. До речи, він-же й робив план. Ну-мо, хлопці, хай скілька душ іде до Морського складу й візьміть тачку, щоб вивезти „Вартового“. Вони збираються ставити його взавтра, коли поховають бідолаху Аштона“.

„Що й казати“, пробурмотів убивця, ледве стримуючи смішок і знітився, уникаючи круглої світляної плями: „Дуже забавно, що син чоловіка, якого він забив за те, що той не скотів, по команді підняти руки, що син цього самого чоловіка найбільше спричинився до збудування цієї знаменитої схованки. Нікому й не присилося-б шукати його тут. Це було ясно. Вночі він вийде, і коли-б йому пощастило ще вкрасти коня, він міг-би ще й попасті колись усіх отих людей.“

Вони, очевидячки, збирались відвезти оцю штуку десь инде, вглиб країни; може бути, що залізницею. Скидалось на те, що це була якась нова винайдена штука для скотарства; можливо, щоб купати вівці. Якби вони тільки вкинули туди який шматок, він потрапив би

саме куди треба. Але коли-б цього й не трапилось, йому поки що вистачить табаку? Так точилася думка злочинця. Він уже бачив себе в думках на волі, знов у своїх старих місцях,—чи й ще далі, ген вглибу країни.

Інколи він чув близько голос, що казав: „Що нового?“

— „Нічого“, одповідав голос, що належав молодому Страттонові: „Обшукали порт Ендевер з гори до низу—і хоч-би що! Тепер партія пішла вглиб, а друга шукає берегом обабіч гавани. Я повернувся, бо надумав, що покришка „Червоного Вартового“ трішки завелика, як на отвір, і я знаю, що вони не схочуть тепер ждати, бо вже наготовили швартови на рифі“.

Потім був такий звук, наче різали холодною пилкою по залізу, щось притулили до дірки й зачинили так щільно, що не зосталося ні промінчика світла. Раптом буй покотили, добре струшуючи й перекидаючи того, хто в нім був. Він глухо мимрив проکляття, силкуючись звестися й марно шукаючи за що-небудь учепитись. Темно було, як у бочці, і спека од сонця, що нагрівала залізні листи ще зранку, зробилась нестерпучою з того часу, як замкнули єдиний отвір. В одчаю бідолаха скинув з себе все і голий лежав на одежі; гаряче за-лізо люто пекло його тіло там, де йому траплялось його торкнути. Зненацька він відчув, що його скованку піднято зовсім угору, і вона поїхала. Спека чим-раз дужчала, і піт зливою котився по тілу. Він зціпив зуби й терпів. Тепер він почував, що рух його скованки змінився—вона летіла в повітрі—глухе торохтіння почулося йому. Саме в цей момент „Вартового“ піднімали на борт портового судна „Тетіда“—капітан Гейнс—і торохтіння йшло від її парового крану.

Тепер трошки посвіжішало. Але його вразив зовсім інший, цілком новий рух. Запевне знати він, що до цього часу йому не траплялось його переживати. Це не був рух залізниці. Та що так боляче стримувало його подих і стискало горло залізними обцен'ками? Повітря! Повітря, господи мій! Він надаремно шукав у густій темряві дірки, збиваючи собі пальці й ламаючи собі нігти об уклепані прогоничі. Але він згубив усяке почуття місця й шукав дірку вгорі, а вона була в нього під ногами.

Але, якби він і знайшов її, це-б йому не допомогло нічого—вона була добре вкручена й закріплена суриком, тепер уже твердим, як сталь. Атмосфера чим-раз гусла й гусла, його подих виходив і вертався зі свистом. Ніби сотні тон тяжили на його грудях, і серце стукотіло, як молоток.

Може вперше зроду його напав жах. Де він? Що з ним буде? І коли він вовтузивсь, б'ючись об розпечені стінки своєї в'язниці, хапаючись повітря, його нога раптом торкнула ручні кайдани забитого вартового, що він узяв разом з його поясом,—здавалося, довгі роки тому,—у тюрмі. Він узяв їх і з усієї охлялої, істеричної сили бив у залізні листи жахливої пастки.

Раптом вона змінила свою поставу, стала сторч. Він упав коміть головою на дно її і лежав там зігнувшись,—вогнева спека заміnilася на свіжу прохолоду. Груди йому розривало, і чудні вогневі визерунки затанцювали перед його розплющеними очима. Щось зловісно задзвонило йому в ухах. Дзвін! Як він ненавидів дзвони! Дін, дон, дон, дін... Тепер він знає... Вони його все-ж таки повісили... Це був тюремний дзвін... Він ще не зовсім умер... Він бовтається на мотузку... Прокляття ти усім...

„Чи не здавалося вам, що там щось у середині торохтіло і стукало, коли ми спускали „Вартового” за борт”, спітав начальник Порту, коли „Тетіда” розводила пари від „Кота з Кошенятами”.

„Голівки з прогонича та один чи два поганих шруби”, одповів старий шкіпер коротко, скидаючи оком назад, де здоровий червоний буй качавсь на воді, вклоняючись і киваючи стрічному західному вітрові. Однього виразно долітали похмурі звуки дзвону.

- УВАГА: 1. Курсив—структурна мотивація.
2. Петит – фальшиві сюжети й особи.
3. Розбивка – психологічна мотивація.

Пояснення дивись нижче, в розділі „Аналіза“.

Аналіза

Оповідання взагалі можна поділити так: 1) оповідання з переважно структурною (механічною) мотивацією розвязки („авантурні“ оповідання) і 2) оповідання з переважно внутрішньою (психологічною) мотивацією розвязки (просто „оповідання“).

Треба, однаке, сказати, що в нашій (українській і російській) літературі перший гатунок мотивації мало розроблено. Його загнано в бульварні романи, де він шаблоново списується з не найкращих європейських зразків. У цім підпіллю він зостається й по цей час. Тим часом корифеї західної літератури вживають його з такою-ж обачністю, пошаною й пильністю, як і мотивацію психологічну.

Треба й ще сказати, що психологічна мотивація куди більший дає простір філософії, а зокрема моралі.

Основна фігура старої російської літератури— „каючийся дворянин“ полюбляв саме отакий напрям мислення, що, очевидно, йому й припадало „по штату“.

Наведене оповідання належить саме не до цієї категорії. Це типове англійське „novel“ з ілюстрованого часопису, ще й за рік 1895.

Спочатку про порядок аналізи:

1) Структурна (механічна) мотивація розвязки. Що це значить? Коли авторові треба пояснити, яким чином його герой потрапив, прим., у Каліфорнію, він вигадує для цього щось,—скажемо, втечу, наукову експедицію, спадщину, нещасливий чи щасливий випадок, то-що. Оце все будуть гатунки структурної мотивації.

2) Психологічна (внутрішня) мотивація. Коли герой у Каліфорнії забиває свого батька (свідомо), то це треба вмотивувати. Батько міг мати намір сам убити його, міг відняти в нього наречену, міг бути його класовим ворогом, то-що. Це буде психологічна мотивація. Наколи-б це вбивство сталося випадково, була-б потрібна механічна (структурна) мотивація такої випадковости.

Це дві головних категорії. Інші, дрібні, з'ясуються в ході аналізи.

I. Головні дієві люди

У данім оповіданні є дві головних дієвих особи. Це, по-перше, „Червоний Вартовий“, це, по-друге, злочинець Комбо Картер.

Почнімо з першого.

Буй („Червоний Вартовий“).

А. Структурна мотивація появлення буя.

Буй, в якому має загинути Комбо, повинен з'явитись на суші, щоб Комбо, міг у нього влізти. Це перша найпростіша, найочевидніша вимога.

Треба вмотивувати досить великий розмір буя. Для цієї, здавалося-б, подробиці написана половина першого

розділу. Центр цієї мотивації є речення: „Малі країни полюбляють великі речі“. Це речення заховано під грубу шкаралущу побутового нарису життя колоніального порту.

До опису цього побуту, до місцевого патріотизму додано також економічну його мотивацію—мотивацію мотивації. Колонія Англії, переведена на самооплатність, не хоче давати метрополії замовлень. Не забуваймо, що оповідання 1895 року, отож одбиває ще цілковиту індустріальну нерозвиненість домініонів.

Але нас цікавить зараз не те. Нас цікавить монструозна послідовність: економічні стосунки, як причина збудування буя в колонії; збудування буя в колонії, як причина його великого розміру. Старанність і майстерність мотивації—просто дивовижні!

Ще з більшою пильністю розроблена мотивація 2) появи буй:

а) Назва „Кіт і Кошенята“ для рифу настільки мистецька й яскрава, що якийсь буй здається проти неї дрібничкою.

б) Починається дія історією з начальником портової управи. Ця побічна тема, що служить в однораз фальшивими рамцями оповідання, дає фальшиву зав'язку якоїсь історії якогось капітана Гейнса. Читач жде, що оповідання буде на морську тему.

в) „Зелений промінь“ маяка, виявляється, нікуди не годиться. Як антитеза до нього, вперше з'являється ідея про буй... або про світляний корабель.

Звернімо увагу на докладність мотивації. Здається, чого простіше—просто треба встановити буй. Але тоді читач може зарано звернув-би на нього увагу з іншого погляду. Ще раз підкреслюється неминуча потреба в буї. Буй народжується не як Атена Паллада

з Зевсової голови, а наростає органічно, як у реальному житті, може—ще органічніше.

г) Охрещення буя цілком легалізує цей персонаж в очах читачів оповідання. Він має остерігати кораблі від „Кота“.

Лінія морського оповідання продовжується. Цілий розділ на структурну мотивацію!

Б. Дзвін на буї.

Дзвін на буї відограє службову роль. Він править за звязок поміж буем і Комбо Картером; 1) Комбо ненавидів дзвони; 2) дзвін на буї нагадує коров'ячі дзвонники, що були дуже знайомі скотокрадові Комбо; 3) коли Комбо тікає з в'язниці, йому навздогін гуде тюремний дзвін, і, нарешті, 4) ці два роди дзвонів об'єднуються в момент смерти Комбо: гуде дзвін на буї, а він чує тюремний дзвін коло шибениці.

Остання сцена як-найкраще підготована попередніми натяками.

Але тут ми маємо вже мотивацію психологічну. Про це нижче.

Комбо Картер

А. Структурна мотивація втечі Комбо: 1) смертний присуд; 2) незвичний до служби вартовий—рекрут Аштон; 3) зубний біль Аштона, що дасть Комбо змогу сковати своє обличчя; 4) Комбо удає акт самогубства; 5) Комбо покриває курява вулиці.

Ми бачимо, з якою пильністю розроблено цю мотивацію. Але, щоб додати їй більшої реалістичності автор не забуває перешкод до втечі й перекидає їх по одній, утрудняючи помалу становище втікача.

Б. Перешкоди до втечі: 1) кайдани на ногах, 2) грати, 3) біла картка (відпуск Аштона); до цієї

основної перешкоди, потрібної для того, щоб счинити спо-
лох, додано ще й мотивацію—формалізм старого полков-
ника; щоб здійснити цю пе решкоду, треба заранше звер-
нути на неї увагу Комбо, інакше він знайшов-би її в
кешені; 4) Сюлліван—його фізична сила, рушниця.

В. Комбо наближується до буя. Моменти: 1) рана
в ногу, 2) ніде тікати, 3) паркан гамарні, 4) буй, 5) гроза
і шквал, 6) неможливість порятунку (див. нижче).

ІІ. Другорядні дієві люди

А. Статисти для структурної мотивації:

- 1) Сюлліван.
- 2) Вартовий при вході.
- 3) Майстер Сем Джонсон.

Це чисто службові ролі, звичайні для всякого опо-
відання з куди слабшою мотивацією.

Майстер Джонсон одночасно потрапляє у:

Звязок між розділами I та II

Статисти для звязку між Комбо і буєм:

- 1) Майстер Джонсон (приймає до себе в науку сина забитого Картером Страттона).
- 2) Дочка начальника тюрми (каже спіч над буєм,
дає йому ім'я „Червоний Вартовий“). Цей спіч і вся
сцена підводить читача до розд. II. Звязує їх особа
дочки начальника тюрми.
- 3) Дзвін на буї, коров'ячі дзвонники й т. і.

ІІІ. Побічні фальшиві дієві люди

Тоб-то люди, потрібні не для справжньої зав'язки
оповідання, а для фальшивих зав'язок та розвязок.

- 1) Начальник Портової Управи.
- 2) Капітан Гейнс.

Ці двоє починають фальшивий морський сюжет—між ними зав'язується якийсь стосунок, що в кінці виливається в коротку розмову. Цей фальшивий сюжет має аж три завдання:

а) умотивувати появу буя;

б) дати зовнішні рамці оповіданню („обрамление“). Але ця облямівка фальшива—капітан і начальник не розповідають одне одному даного сюжету;

в) одвести читачеву увагу від справжньої теми.

Можна-б іще додати, що попередня історія з капітаном служить для того, щоб надати авторитетності заявлі капітана про шруби й прогоничі в буй в кінці оповідання, і таким чином, унеможливити для Комбо порятунок.

3) Страттон, син забитого управителя контори, слугує для того, щоб одвести думку читача від справжньої розвязки. Читач бачить месника, що стоїть уже поруч зі скованкою злочинця; мало того, Страттон „збирається пошукати“ Комбо саме там, де він є. Як особа, що фігурує в ролі особи дієвої (хоч і фальшивої), він подається повніше; є його характеристика, коротенька історія його після смерти батька й т. д. Це стоїть у згоді з загальним принципом: що реалістичніше й повніше трактується якась особа в оповіданні, то більшу ролю мимоволі віддає їй читач у ході подій¹.

4) У Страттона є ще одна роль, її ми побачимо нижче.

Перейдімо тепер до психологічної мотивації.

Дві категорії: 1) умотивування вчинків дієвих людей, 2) виправдання перед читачем розвязки (мораль).

¹ „Let any man speak long enough, he will get believers“ (Дайте комусь побалакати досить довго і знайдуться такі, що поймуть йому віру). Так сказав дід Стівенсон (Master of Ballantrae).

I. Психологічної мотивації вчинків дієвих людей в оповіданні власне майже немає. Рухи Комбо, Страттона, капітана Гейнса, начальника порту, Сема Джонсона, дочки начальника тюрми ми надибуємо в розділі структурної мотивації. Їхня психологічна природність не потрібує ніякої мотивації,—вона просто випливає з даної ситуації. Ми вже вказували, що дане оповідання має переважно структурну мотивацію. Є психологічна характеристика рекрута Аштона, але й вона звязується з механічним фактом саме його рекрутства, недавнього перебування в війську.

Бодай що не єдиний серйозний факт психологічної мотивації це—дзвін. Для того, щоб пояснити останнє почуття Комбо, дзвін зустрічається раніше в кількох натяках в оповіданні. Ці натяки мусять закласти в мізкові читача певну підсвідому базу для того, щоб потім цілком очевидною й навіть неминучою здавалась передсмертна думка Комбо про щибеницю, ту щибеницю, од якої він утік так щасливо. Треба сказати, що тут легко можна було обйтися без таких натяків, але вони надають кінцеві велику емоціональну силу.

II. Психологічне виправдання розвязки під поглядом почувань читача.

Жахлива смерть Комбо вмотивовується так: 1) коно-крадство, 2) вбивство, 3) відмова від послуг пана, 4) походження від чорних дикунів, 5) спритність і самостійність злочинця, 6) ограбування банку, 7) глузування з Страттона.

Сім смертних гріхів проти буржуазного ладу! Останній гріх—це жарти з богом. Можна втекти від помсти буржуазного суду, але не можна врятуватись від кари буржуазного бога.

Для автора ця мотивація здавалася цілком достатньою,—і вона, безперечно, була достатньою для його

читачів. По-перше—це англійський журнал XIX століття, по-друге—це звична, умовна, традиційна мотивація буржуазної літератури. Її знаходимо таку саму хоча-б і в Дікенса. Не забуваймо ще, що ця мотивація стоїть взагалі на другому плані в автора.

В цім оповіданні, як ми бачимо, психологічна мотивація розвязки=моралі.

Тут ми підходимо до ідеологічної аналізи. Для автора (і його читачів) ідеологія—це мораль.

Нема чого розправляти довго про нужденність такої філософії. Мораль займає таке місце в цілім світогляді людини, як Нарком'юст в цілім Радянськім апараті. Отже, заміна ідеології на мораль є неймовірне звуження мистецької філософії. На це звуження, до речі, хибають мало не всі наші революційні письменники.

Мораль—це авторів суд над дієвими особами твору. Автор-мораліст одягає шати прокурора, або й адвокатський фрак.

Що-правда, журналне „авантурне“ оповідання стоїть уже близько до агітаційного твору. Отже, таке спрошення задачі у такім оповіданні—річ припустима, ба навіть звичайна.

Та в суто-побутовому чи психологічному нарисові ідеологія є щось куди ширше.

Тут не тільки психологічна мотивація другої категорії (моральне виправдання розвязки), а й психологічна мотивація першої категорії (виправдання вчинків дієвих осіб під поглядом імовірності), ба навіть структурна мотивація, коротше сказати—кожна цеглинка й кожний шрубик твору цілком залежить від ідеології автора.

У данім оповіданні візьмім хоча-б такий приклад:

„Ще не загартованим від тюремних сцен і зітхань серцем Аштон жалів засудженого на смерть“.

Так виглядає психологічна мотивація „загально-людська“, буржуазна, вчинку Яштона. Отже, з погляду авторового, рекрут—це „взагалі людина“, тільки ще „не загартована“.

Але рекрут не є „взагалі людина“. Рекрут може бути селянин, робітник, інтелігент. У кожному з цих випадків психологічна мотивація його почуття до в'язня може бути інакша.

Візьмім приклад із структурної мотивації.

Ставлячи розміри буя в залежність від економічного становища домініонів, автор виступає, як матеріаліст. Колосальний розмір буя можна було-б змотивувати й інакше—якоюсь примхою „загальнолюдською“, так сказати. Така мотивація була-б куди слабша, отже, досвідчений автор висуває економічну мотивацію.

Ми, отже, бачимо, як економічна, матеріалістична мотивація уживається в автора поруч із попівською й міщанською мораллю.

Я в наших нових оповіданнях раз-у-раз комуністична мораль живе поруч з „загальнолюдською“ структурною, надто-ж з психологічною першої категорії мотивацією.

Стільки про відношення: ідеологія—мораль. Тепер де-які підсумки.

Де-які підсумки

Загальна структура даного оповідання легка для аналізи ось чому. Перший розділ (у цілому) є структурна мотивація появи буя. Другий розділ (у цілому) є структурна мотивація наближення до буя Комбо Картера. Так само—третій розділ. Четвертий розділ—синтеза буя з Комбо Картером.

Такий (зручний для аналізи) розподіл частин спричинений потребами структурної, переважно, мотивації. Прикінцева ситуація вимагає довгого й солідного сюжетного підготовання.

Буй виступає, як самостійна дієва особа. На нього витрачено цілий розділ—і це не марнотратство, а солідне розуміння потреб сюжету. Таке оживлення буя дозволяє висунути його в кінці на ролю моралістичного мстителя. Буй, зроблений заходами Страттона, стає спочатку за схованку для вбивці його батька. Убивця глузує з цього, і мстивий буй стає його могилою.

Я не вгамуюсь, повторюючи й підкреслюючи близькість прийому. Цілий розділ на структурну мотивацію!

Розділ другий: Комбо Картер. Легенъкий, сuto-зовнішній звязок поміж I i II розділами—і таємниця авторського заміру зостається сковою. Перший розділ давав лінію морського оповідання. Другий розділ цю стежку покидає. Отже, читач перебуває під враженням дуже розгонистої, широкої зав'язки одразу по двох географічних лініях. Третій розділ нічого по суті не роз'яснює: його заголовок „Гавань порятунку“, навпаки, підтримує думку, що Комбо врятується і що широка зав'язка розвиватиметься собі далі. У четвертім розділі читача вражає несподівана розвязка, раптом скорочуючи тему, як гарматний постріл!

Як могла постати ідея такого оповідання?

Уявімо собі, що, гуляючи в гавані, автор подивився на буй. Чи не можна сховати в цей буй людину?

Не можна! Буй все-ж таки замала штука, щоб можна було в неї сховатись. Можна втиснути туди когось силоміць, але такий сюжет вимагав-би фантастичної мотивації.

Для чого?

Отже, треба збільшити буй у два, у три рази. (Див. вище аналізу).

Коли це зроблено добре, подальша задача полегшується. Залишається тільки взяти такого, щоб його не шкода було уморити в буї. Це, як на англійського белетриста, справа теж нетрудна. (Див. психол. мотивацію 2-ої категорії).

Чи так, чи не так постала ідея даного оповідання—байдуже. Важно, що сюжет, безперечно, вигаданий, висмоктаний з пальця. Але як його розроблено!

Ні українська, ні вся російська література (за винятком Достоєвського) не знає, не вміє й не хоче розробляти структурної мотивації. Романи Гончарова й Тургенєва, по при всій своїй непоганій якості, є не романи у справжньому цього слова розумінні. „Обломов”, скажемо, це—те, що зветься „сімейна хроніка”. „Отець и дети”—так само. В однім романі Ді肯са більше сюжетної розробки, ніж в усіх творах Тургенєва, Гончарова, Григоровича, Писемського і ще десятка „меншої братії”.

Але так само в новій, революційній, російській літературі. Всі великі речі—хроніки!

Звичайна річ, хроніка—теж література. Примітивна, але література. Між письменником хронографом і справжнім романістом таке, приблизно, відношення, як поміж Геродотом і К. Марксом.

Об'єктивна (історична) реальність подій, що стають за основу для фабули, має тільки суб'єктивне значіння, як стимул, що захоплює, запліднює автора. Коли об'єктивна реальність подій зостається об'єктивною в творі,—автор зостається хронікером, журналістом, літописцем, істориком,—геродотом одне слово. І ніяке матеріалі-

стичне світовідчування йому не перешкодить зостатись геродотом.

У розглянутім оповіданні тема, очевидно, вигадана (суб'єктивна, не історична). Але читач перебуває під враженням історичної події; конкретного, реального випадку.

Цю фантастичну витівку розроблено так, що вона спровокає враження реальної події. Це досягається засобами композиції й реалістичного стилю.

ФАНТАСТИЧНЕ ОПОВІДАННЯ

Недосвідчений дух

Оповідання Герберта Дж. Велза

Сцену, при якій Клейтон розповідав свою останню байку я згадую дуже живо. Сидів він мало не ввесь час у куточку старовинної лави коло широкого відкритого каміну; Сандерсон сидів поруч його й курив брозлівську череп'яну, що носить його ім'я. Був також Івенс і Віш, чудо серед акторів, ще й дуже скромна людина. Ми всі поприходили до Мермед клубу цього суботнього ранку, окрім Клейтона, що вже був мав там тієї ночі—це і дало йому зачіпку для його оповідання. Ми були грали в голф, аж поки не стало поночі, потім ми пообідали й були в отім спокійнім, доброзичливім настрої, в якім люди можуть слухати байок. Коли Клейтон почав, ми, ясна річ, думали, що він бреше. Можлива річ, що він таки й справді був брехав—про це читач швидко зможе сам судити незгірш від мене. Він, що-правда, почав так, наче розповідаючи факт, але нам здавалося, що це просто була його вічна неминуча манірність.

„Я кажу“—сказав він, довго дивившись на фонтан і скор з поліна, що розворушив Сандерсон—„бачите, я був тут сам останньої ночі, ви чули?“

„Коли не рахувати прислуги”—сказав Віш.

„Яка спала в другому корпусі”—одказав Клейтон—“так. Так от...” Він посмоктав свою сигару, помалу, наче він ще вагався зробити своє признання.

Потім він сказав зовсім спокійно:

„Я зловив духа“.

„Зловили духа, справді?”—сказав Сандерсон.—“Де-ж він?”

Івенс, що надзвичайно шанує Клейтона і був тижнів з чотири в Америці, гукнув:

„Спіймали духа, справді, Клейтон? Оце діло! Розкажіть нам усе, як було“.

Клейтон обіцяв розповісти і попрохав зчинити двері.

Він подивився на мене, наче прохаючи вибачення.

„Ніхто, звичайно, не підслушує, але нам не слід лякати нашу добру прислугу, тим що тут з'являються якісь духи. Тут забагато темряви й дубової обшивки, щоб жартувати з цим. Та це, бачите, був не постійний привід. Не думаю, щоб він прийшов хоч коли-небудь знову“.

„Тоб-то ви його не затримали?”.—сказав Сандерсон..

„У мене не вистачило мужності”—сказав Клейтон.

„Дивна річ”—мовив Сандерсон.

Ми посміялися, а в Клейтона був трохи кислий вираз.—“Гаразд”—сказав він з дуже слабим проблиском усмішки—“але факт той, що то справді був дух і я цього певний як того, що я з вами оце зараз балакаю.. Я не жартую. Я маю на увазі саме те, що кажу“.

Сандерсон глибоко смоктав свою люльку, дивлячись одним червонуватим оком на Клейтона; потім він випустив тоненький струмінь диму, красномовніший від усіх слів..

Клейтон не звернув уваги на це.— „Це найхимерніша річ, що мені колись була. Ви знаєте, я зроду не вірив у привиди, чи щось подібне, зроду-звіку; коли ж раптом я загнав одного в куток і все діло було в моїх руках“.

Він замислився глибше, дістав і почав протикати другу сигару якимсь чудним маленьким шильцем...

„Ви балакали з ним?“— спитав Віш.

„Протягом мабуть, однієї години!“

„Балакучий?“— спитав я приєднуючись до скептиків.

„Бідний хлопець був у біді“— склазав Клейтон і нахилився над своєю сигарою, з малесенькою ноткою докору.

„Плакав?“— спитав хтось.

Клейтон дуже реалістично зітхнув, згадуючи, як воно було. „Боже“— сказав він.— „Так“,— потім додав: „Сердешний хлопець!“

„Так!“

„Де ви його вдарили?“— спитав Івенс, старанно демонструючи свій найкращий американський акцент.

„Я ніколи не гадав“,— сказав Клейтон— „яка то нещасна штука може бути такий собі дух“,— і він знову помутив нас трохи поки шукав у кешені сірничків, запалив сигару й закурив.

„Я був у вигіднім становищі“— висловився він нарешті.

Ми всі мали часу вдосталь.

„Характер“— сказав Клейтон— „завше зостається той самий, хоча-б сама істота і позбулася тіла. Це факт, що ми його частенько забуваємо. Люди з певною силою й упертою волею мабуть стають привидами з певною силою й упертістю волі— більшість духів, що з'являються як привиди, мабуть маніяки й уперті як ішаки, бо

вертаються знов і знов на те саме місце. Але це сердешне створіння було не таке“.

Він звів очі, вираз їх був трохи гумористичний, і обвів поглядом кімнату. „Кажу“—сказав він—„як це не чудно, а це чистісінька правда. З першого погляду я побачив, що він плохенький“.

Він підкреслив речення з допомогою сигари.

„Я зустрів його, знаєте, у довгім коридорі. Він стояв до мене спиною і я бачив його перший. Я з першого погляду впізнав, що це привід. Він був прозорий і білуватий; крізь його груди я саме міг бачити маленьке віконце край коридору. І не тільки його тіло, а й постава відразу здалися мені кволими. В його, бачите, був, такий вигляд, наче він абсолютно не знає, що йому робити. Одну руку він притулив до дубової обшивки, а другою махав коло свого рота. Отак!

„Яке в його було тіло?“—спитав Стандерсон.

„Худорляве. Ви знаєте, бувають у молодих людей потилици з двома довгими кістками вдовж, отут і тут! Маленька вульгарна голова, рідке волосся, негарні вуха. Плечі вужчі, ніж стеїна, низький комір, короткий піджак з магазину готових костюмів, штаны як матня і обтріпані знизу. Побачив він мене ось так: я дуже спокійно піднявся східцями, я не мав з собою світла—свічки стоять на столі в сінях, а тут оця лямпа—я був у своїх нічних пантофлях і побачив його, ідучи нагору. Я спинився ураз—коли його побачив. Мені не було страшно ані трохи. Мені здається, що в таких випадках лякаєшся куди менше, ніж можна-б уявити собі попереду. Я тільки здивувався й зацікавився. Я подумав: Далебі! Нарешті тут з'явився привид! А я не вірив у привиди протягом останніх двадцяти п'яти літ“

„Гм“—сказав Віш.

„Здається, я не дійшов до ганку на один момент. коли він спостеріг, що я був там. Він прикро до мене повернувся й я побачив обличчя молоденького хлопця, *м'який ніс, ріденькі, маленькі вуса, кволе підборіддя*. Так ми один момент стояли—він дивився на мене через одне плече—і дивились одне на одного. Тоді він, видима річ, згадав своє високе, призвання. Він повернувся зовсім, вип'яв своє обличчя, звів угору руки, розчепірив пальці, от як звичайно при вид,—і пішов на мене. В цю мить його спідня щелепа опустилася й він зробив отаке тоненьке, протяжне „Бу-у“. Ні, це не було таки страшно аніяк. Я оце був пообідав. Я був випив пляшку шампанського і, на самоті бувши, дві чи три—може навіть чотири чи п'ять шклянок віскі, отже я був твердий мов та скеля і злякався не більше як коли-б мене напала зелена жаба.—„Бу-у“ сказав і я. ..Нісенітниця! Вам тут не місце. Що ви тут робите“?

— Я міг бачити, як він знітився: „Бу-у“ сказав він.

„Буу-уу! Хай мене повісять! Ви член клубу?—спитав я і саме щоб показати, що мені на нього тыху! я пройшов через край його тіла й налагодився засвітити свічку.—Ви член клубу?—повторив я, дивлячись на нього збоку.

Він посунувсь трішки, так щоб випростатись від мене, і його поводження зробилось ніякове.—„Ні—сказав він, одповідаючи на невпинний запит моїх очей.—Я не член клубу—я привид!“

„Так, добре, але це ще не дає вам права на вхід до Мермед-клубу. Може тут є хто не будь, кого ви хочете бачити, чи що?“ І працюючи як-

мога акуратніше, щоб він не узяв безпечності від віскі за розгубленість чи переляк я засвітив свічку. Я повернувся до нього з свічкою в руці.

„Що ви тут робите?“—сказав я.

Він опустив руки й припинив своє букання він стояв прибитий і незgrabний дух плохенькою, дурненькою, розгубленою молодого чоловіка.—Я появляюсь тут—сказав він.

„Вам тут абсолютно нема чого робити“—сказав я спокійним голосом.

„Я привид!—сказав він, ніби боронячись“.

„Може воно й так, але вам ніяк не виходить тут появлятись. Це є порядний приватний клуб; люди часто спиняються тут з няньками й дітьми і, ходячи отак необачно, ви легко можете натрапити на якесь сердешне малятко й перелякати його на смерть. Я гадаю, ви про це не подумали?

„Ні, сер“—сказав він.—„Я про це не подумав“.

„Ви повинні були подумати. Ви не маєте ніякого відношення до цього місця, чи так? Вас не вбили отут, чи щось подібне?“.

„Ні, сер; але я гадав, що як це місце старе і тут є дубова обшивка...“

„Це не є аргумент!“—Я подивився на нього суворо.

„Те що ви прийшли сюди—це прикре непорозуміння“—сказав я в тоні дружньому, але навчальному. Я зробив, наче я шукаю сірників, і подивився на нього відверто.—„На вашім місці я не став-би чекати, поки заспівають півні.—Я-б зник негайно!“

У нього був дуже збентежений вигляд.—„Справа в тім, сер...“ почав він.

„Я б зник!!“ — сказав я суцільно, не даючи йому висловитися.

„Справа в тім сер, що... до деякої міри... я не можу!
•Ви не можете?“

Ні, сер. Я забув одну штуку. Я прив'язаний до цього місця з-півночи вчора, я *ховалася в шахвах порожніх спалень і тому подібне*. Я збився з пантелику. Я раніше ніколи не появлявся і воно, здається, вискочило в мене з пам'яти.

„Вискочило з пам'яти?“

„Так, сер. Я пробував декілька разів і в мене нічого не виходить. Я забув якусь подробицю і не можу повернутися назад.“

Це на мене, бачите, вплинуло. Він дивився на мене так принижено, що я ні за що в світі не міг далі держатися того чванливого тону, що я був прирав спочатку.—Чудна річ!—сказав я, і в цей момент мені здалось, наче хтось ходив внизу.—Зайдіть до мене в кімнату й розкажіть мені про це докладніше—сказав я.—Я поки-що нічого не розумію.—І я попробував взяти його за рукава. Але, звичайно, можна було б з таким самим успіхом ухопити струмінь диму! Я, здається, забув номер своєї кімнати, в усікім разі я пригадую, що заходив у декілька спалень щастя, що я був сам-самісінський у всім корпусі—поки я побачив свої речі.—Ми прийшли,—сказав я і сів у крісло:—сідайте й розкажіть мені все про це діло. Мені здається, що ви потрапили в гаспецьки невигідне становище, старий друг!

Отже він не скотів сісти, він сказав, що з більшою охотовою він буде літати взад і вперед по хаті, коли я нічого не маю заперечити. Так він і зробив і скоро ми вв'язались у довгу й серйозну розмову.

Під цей час, бачите, деяка частина віскі з содою вже випарувала з мене і я почав трохи розуміти, в яке химерне й надзвичайне діло я оце встряв. Він був, був тут, напів·прозорий—звичайний і типовий привид беззвучний окрім тіни свого голоса—він шурхав взад і вперед по цій затишній, чистенькій, завішаній китайськими куртінами старій спальні. Можна було бачити крізь нього блиск мідних підсвічників, облиски на мусяньковій решітці каміну, куточки облямованих гравюр на стіні і він розповідав мені за своє маленьке, мизерне життя, що недавно скінчилось на землі. Його фізіономія не мала вигляду надзвичайної чесності, то так, але бувши прозорим, він звичайно не міг ховати правду...

„Як?“—сказав Віш, раптом схоплюючись у кріслі.

„Що?“—сказав Клейтон.

„Як-то—бувши прозорим, не міг ховати правду?
Я не розумію“—сказав Віш.

„Я теж не розумію“—сказав Клейтон з колосальною впевненістю в голосі.—„Але воно так, я вас запевняю. Не думаю, щоб він хоч на крихту одступив від просто таки біблійної правди. Він розповів мені, як його вбито—він зійшов униз у льохи під Лондоном подивитись, де утікає газ, і казав, що він був старшим учителем англійської мови в одній Лондонській приватній школі коли це сталося“.

„Бідне!“—сказав я.

„Отак я й собі подумав, і чим більше він казав, тим більше я це думав. *Такий він був нікчемний у житті* і *нікчемний поза ним*. Він казав про свого батька й матір, про свого принципала. І про все, що мало для нього якесь значіння в житті, і про все погано. Він був занадто чутливий, занадто нервовий, ніхто з них, мовляв

він, не оцінив його як слід, не розумів його, як треба. Здається, в нього зроду не було в житті справжнього друга, він ні в чім не мав успіху. Він уникав спорту й провалювався на іспитах.—Буває отаке з людьми,—казав він,—варт мені було ввійти в екзаменаційну кімнату, чи що, і вже мені здавалось, що все пропало. Він був заручений, очевидно, теж з якоюсь зверхнервозною особою—*коли необачність з утечею газа поклала край його ділам*.—Де-ж ви тепер? спитав я.—Чи не в...

Він не дав мені ясних відомостей у цій справі.

В мене залишилося враження непевного, посерединного місця, спеціально для душ занадто невизначених що до таких певних речей як гріховність чи святість. Я не знаю. Він був занадто егоїстичний і неуважний, щоб дати мені ясне поняття про те місце, ту країну, що є потойбіч усього сущого. Де б він не був, він здається потрапив у товариство споріднених душ, духів плохеньких розязв¹, як от він сам, що були проміж себе на „ти“ і в них було багато балачок про те, щоб „являтися“ і тому подібне. Так, „являтися“ здавалось ім надзвичайною пригодою і більшість з них ввесь час про це базікали. Отак підготований, бачите, він прийшов.

„Ну дійсно!“—сказав Віш, звертаючись до вогню.

„Таке враження зосталося в мене, як хочете“—сказав Клейтон скромно.—„Можливо, звичайно, що я був у трохи некритичнім стані, але таке було враження від усієї його особи. Він пурхав ото взад і вперед, і його то-ненький голосок балакав без краю про його мизерне „я“ і хоч-би одно слово було ясне, тверде, послідовне спочатку до кінця. Він був ще плохіший, дурніший і безцільніший, ніж якби він був насправді живий. Але

¹ ... weak Cockney young men (лондонське міщанство).

в такім разі, я вам скажу, йою не було-б отут у моїй спальні—якби він був живий. Я-б його викинув геть!

„Звичайно — сказав Івенс:—бувають отакі бідні смертні“.

„І вони з таким самим успіхом можуть являтись, як привиди, як і всі ми“—погодився я.

„Єдине, що ніби було в його подібного до мети,—це той факт, що він не міг видертися з цього світу. Неприємна історія, в яку він устряв з своїм „появленням“, страшенно його гнітила. Йому розповідали, що це надзвичайно сенсаційне діло, він на це сподівався і що-ж! *Ще одна невдача до довію списку йою попередніх нєвдач!* Він казав, що він сам одна самісінька халепа. Він казав, і я цілком цьому вірю, що він не брався ні разу за що-небудь, щоб не зробити все дотори ногами, і мабуть що й повіки-віків так з ним буде й надалі. Хіба що може якби йому співчували... Він тут спинився і деякий час дивився на мене. Він сказав, що дивна річ, але ніхто ніколи досі не виявляв до нього такої симпатії, як я. Я одразу побачив, куди він гне, вирішив ураз його здихатись. Може я свиня, але бути „єдиним справжнім другом“, довіреною душою цих егоїстичних плохут, чи живих, чи духів,—це повище моїх фізичних сил. Я уявся до справи прикро.

„Не сушіть собі голови над цими питаннями— сказав я.— Вам треба зробити одне — вибратись з цього діла. Підтягніться й спробуйте“.—Я не можу— одповів він.

„Спробуйте!“—сказав я—і він спробував.

„Спробував!—сказав Сандерсон—як?

„Паси“—сказав Клейтон.

„Паси?“

„Складна система жестикуляції пасів руками. Отак він прийшов і так він мав вибратись назад. Боже! яка имені була морока!“

„Але як могла будлі-яка система пасів?..“—почав я,

„Дорогий друже“—сказав Клейтон, повертаючись до мене й кладучи сильний наголос на деякі слова— „ви хочете, щоб я все пояснив. Я не знаю, як! Все, що я знаю, це те, що треба робити... принаймні, що він зробив кінець-кінцем. Бо через страшенно довгий час він зробив паси правильно і зник.

„Чи ви“—сказав Сандерсон— „спостерегли, які паси?“

„Так“—сказав Клейтон і ніби замислився.— „Це була страшенно химерна річ“—сказав він.— „Ми були вдвох, я і цей розплівчастий привид у цій мовчазній кімнаті в оцім мовчазнім порожнім готелі, в оцім мовчазнім місті, в п'ятницю, вночі. Ані звука, окрім наших голосів та його дихання під час, коли він робив паси. Горіли дві свічки—одна коло ліжка й друга на туалетнім столикові—це було все, і час від часу одна чи друга спалахувала високим тонким, здивованим полум'ям на кілька секунд. А тут робилися химерні речі.— Я не можу, казав він,— я ніколи... І раптом він сів на маленькому дзигликові коло ліжка й почав ридати й ридати. Боже, яке воно було змучене і базпорадне.

„Спробуйте підтягти взяти себе в руки“—сказав я і спробував хлопнути його по спині... але моя проклята рука пройшла крізь нього. Під цей час я, бачите, вже зовсім не був такий нечувственний як отам на ганкові. Я вповні відчував химерність становища. Я згадую, що смикнув руку геть од нього, аж затремтів сам і одійшов до туалетного столика.— „Візьміть себе в руки, сказав йому я—і спробуйте. І щоб допомогти йому, я теж почав пробувати й собі“.

„Що?—сказав Сандерсон— „паси“?

„Так, паси!“

„Але...“ сказав я, під впливом непевної думки, яку сам не міг ухопити деякий час.

„То цікаво“—сказав Сандерсон, стромляючи пальця в свою лульку.— „Ви хочете сказати, що оцей ваш привид усунув...“

„Зробив усе, що міг, щоб усунути цей проклятий бар'єр? Так!

„Він цього не зробив“ сказав Віш— „він не міг. Інакше ви щезли-б теж“.

„От, тож-то й є“—сказав я, знаходячи, що моя блудлива думка знайшла собі вираз у словах.

„От то-ж то й є“—сказав Клейтон, глядячи на вогонь замріяними очима.

На коротку мить усі замовкли.

„І нарешті він зробив це?“—спитав Сандерсон.

„Нарешті він це зробив. Мені не легко було його підтримувати, але нарешті він це зробив— і то зненацька. Він був зневірився зовсім, у нас була навіть сцена і потім він прикро обірвав і попрохав мене повторити всю процедуру поволі, так, щоб він міг бачити.— Я гадаю, казав він, якби я міг бачити, я б ураз упізнав би, де я робив неправильно. І він упізнав.— Я знаю, сказав він.— Що ви знаєте?— спитав я.— Я знаю, повторив він. Потім він сказав сварливо:— Я не можу, коли ви дивитесь на мене—не можу та й все; почасти це мені й заваджало увесь час. Я такий нервовий суб'єкт, що ви мене збиваєте з пантелику.— Ну, ми посперечались трохи. Ясна річ, я хотів дивитись; але він був упертий як ішак і раптом я відчув, що стомився як собака; він мене вимотав.— Гаразд, сказав я,— я не буду на вас дивитись— і повернувся до дзеркала на гардеробі коло ліжка.

„Він почав робити дуже швидко. Я намагався стежити за ним у дзеркало, щоб побачити, що саме було неправильно. Він крутів руками отак і отак, і отак і потім з силою зробив останній жест—ви стоїте випроставши і одкриваєте обійми, і так, бачите, він стояв. А потім він уже не стояв. Він не стояв. Його не було. Я повернувся від дзеркала до нього. Нічого не було. Я був сам з тремтячими свічками й розгубленими думками. Що сталося? Чи сталось що небудь? Може я спав?... І тут з якоюсь абсурдною нотою довершености, годинник, над ганком вирішив, що наспів час пробити годину першу. Отак:—Пінг! і я був такий серйозний та тверезий як суддя, все віскі й усе шампанське зникло в безмежному просторі. Химерне почуття, скажу вам, гаспедськи химерне. Химерне! Клянусь богом!

Він подивився на попіл від своєї сигари. „Це все, що було“—сказав він.

„А потім ви пішли спати?“—спитав Івенс.

„А що-ж я ще мав робити?“

Я подивився в вічі Вішеві. Нам хотілося поглузувати, але щось таке було, щось було мабуть у голосі й поводженні Клейтона, що сковувало наше бажання.

„А що до отих пасів?“—сказав Сандерсон.

„Мені здається, я міг-би їх зараз повторити“.

„О!“—сказав Сандерсон; витяг ножа й сів виколупувати сажу з своєї люльки.

„Чого-ж ви їх оце не повторите?“—сказав Сандерсон, закриваючи свого ножа так, що він клацнув.

„Я саме це збираюся зробити“—сказав Клейтон.

„Вони не дадуть ефекту“—сказав Івенс.

„Коли-б вони дали...“ натякнув я.

„Знаєте, я за те, щоб ви не робили цього“—сказав Віш, витягуючи ноги.

„Чому?“— спитав Івенс.

„Я за те, щоб він не робив“—сказав Віш.

„Але він не запам'ятав їх як слід“—сказав Сандерсон, пхаючи забагато тютюну в свою люльку.

„Все'дно я проти цього“—сказав Віш.

Ми поспорилися з Вішем. Він сказав, що для Клейтона повторити ці жести було-б неначе глумитись з серіозної речі. Але-ж ви не вірите?... спитав я. Віш позирнув на Клейтона, що дививсь неодривно на вогонь, зважуючи щось у мізкові. „Я вірю, більш як на половину, в усякім разі я вірю“—сказав Віш.

„Клейтон — сказав я — „ви занадто високої марки брехун для нас“. Більшу частину ви розповідали добре. Але оце зникнення... гм... не переконує. Скажіть нам, це казка про білого бичка?¹.

Він подивився, не звертаючи на мене уваги, став на середину килима й став віч на віч зо мною. Один момент він замислено дивився на свої ноги, а далі ввесь час його очі були на протилежній стіні; вираз їх був напруженний. Він звів обидві руки повільно до рівня своїх очей і почав...

Треба сказати, що Сандерсон масон, член ложі чотирьох королів, що присвячує себе студіюванню і висвітленню всіх теперішніх і давніх масонських таємниць і поміж учнів цієї ложі Сандерсон не останнє займає місце. Він стежив за рухами Клейтона з особливою якоюсь цікавістю в червонуватих очах. „Не погано“—сказав він, коли Клейтон скінчив,— „Знаєте, ви дійсно робите все до ладу, Клейтон, як це ні дивно. Але ви пропускаєте одну маленьку деталь“.

„Так“—сказав Клейтон.— „Мені здається, я навіть можу вам сказати, яку“.

¹ Cock-and-bull tale... неймовірна історія.

„Ну ?“

„Оцю“—сказав Клейтон і якось чудно зігнув, сплів і розняв руки.

„Так“.

„Оцього саме, бачите, він не міг правильно зробити. „Але як ви“... ?

„Більшу частину цього діла, а зокрема як ви все це вигадали, я не розумію зовсім,—сказав Сандерсон,— але оцю саме фазу я розумію,—він подумав трохи—існують серії жестів, звязаних з одною галуззю есotericного масонства.—Може ви знаєте: Чи хто небудь з вас... ні. Він помислив ще трохи. „Я не бачу нічого в тім, що я покажу вам правильний жест. Зрештою, коли ви знаєте, то знаєте; коли ні, то ні“.

„Я не знаю нічого“—сказав Клейтон— „окрім того, що той бідолаха робив цієї ночі“.

„Ну нехай“—сказав Сандерсон і дуже старанно поклав свою череп'яну на полицю над каміном.

Потім він дуже швидко зажестикулював руками.

„Так“? — спитав Клейтон, повторюючи жести.

„Так“—сказав Сандерсон і знову взяв у руки свою люльку.

„Д тепер“— сказав Клейтон — „я можу проробити все це діло правильно“.

Він випростався перед вогнем, що вже загасав, і всміхнувся до нас усіх. Але мені здається, в його усмішці було деяке вагання.

„Коли я почну...“—сказав він.

„Я проти цього“—сказав Віш.

„Пусте“—сказав Івенс. «Матерія — вічна. Невже ви думаете, що отакий-о фокус міг-би втягти Клейтона в царство тіней. Нес! Ви можете робити це, Клейтон, я цілком того певний, аж поки пальці не отваляться од рук“.

„Не думаю”, — сказав Віш, підвівся й поклав руки Клейтонові на плечі.— „Я вже наполовину пойняв віри вашій історії, і я не хочу, щоб це робилось“

„Боже-ж мій”—сказав я:— „Віш злякався“

„Так, злякався”— сказав Віш з справжнім чи удаваним напруженням— „Я гадаю, що коли він перейде ці рухи правильно, він згине“

„Нічого подібного з ним не буде”— сказав я. — „Існує для людей тільки один шлях, щоб вийти з цього світу й Клейтонові до цього зосталося ще тридцять років. Крім того... отакий дух! Чи ви думаете?..“

Віш перебив мене своїм рухом. Він вийшов з плутанини нашіх стільців, став біля столу і стояв там. „Клейтон”—сказав він,— „ви дурень“.

Клейтон з гумористичним вогником сміху в очах, посміхнувся йому в відповідь.

„Віш”—сказав він— „правий, а ви всі помиляєтесь. Я згину. Я дійду до кінця отих пасів, і коли останній змах продзичить у повітрі— престо!— цей килимець буде порожній, у кімнаті всі будуть приголомшені і пристойно одягнений джентльмен у три з половиною пуди вагою гепнеться в царство тіней. Я певний. Ви теж цього упевнитеся. Я не сперечатимуся більше. Спробуймо це діло“.

„Hi“ — сказав Віш, ступив до Клейтона і змоек, а Клейтон уп'яте звів свої руки, щоб знову повторити паси духа.

У цей момент ми всі були в напруженому настрої найбільше через поведінку Віша. Ми сиділи всі, звернувшись до Клейтона, принаймні я дивився на нього з якимсь почуттям тугим і закляклім, неначе від потилиці аж до середини стегон моє тіло зробилось сталеве. І от серйозно й урочисто, зовсім спокійно, Клейтон нахилявся й совав і махав руками й ногами. Коли він

наближався до кінця, щось підкочувалось до горла, щось дзвеніло в зубах. Останній жест, я вже казав, полягав у тім, щоб широко розвести руки стоячи горілиць. І коли він, нарешті, розмахнувся зробити цей останній пас, я перестав дихати. Це було смішно, ясна річ, але ви знаєте це вражіння від оповідань про духів. Це було після обід у химерному старому, напівтемному домі. Чи він, все-ж таки...?

Він спинився на одну незабутню мить, з розкритими руками і дивлячись угору, упевнений і світлив у сяйві висячої лямпи. Ми переживали цю мить наче століття, потім всі ми немов зітхнули наполовину з безмежним полегшенням, наполовину з заспокойливим: „Hi!“ Бо на око—він не пропав. Це все були дурниці. Він розповів дурну історію—і йому пощастило нас майже переконати, тільки й того..... і тоді, в цей мент, обличчя Клейтонові змінилося. Воно змінилося. як міняється освітлений будинок, коли раптом загасне в нім світло. Його очі зненацька зробились витріщеними, його усмішка замерзла на його вустах і він став тихо. Він стояв легесенько хитаючись.

Цей мент теж був, як вічність.

І враз зарипіли стільці й ми зрушили з місця. Його коліна здали і він упав перед себе; Івенс звівся й схопив його в обійми...

Нас уразило всіх як громом. З хвилину, я гадаю, ніхто з нас не міг звязати двох слів. Ми бачили, але не могли пойняти віри...

Коли я опам'ятався з тьмавої заклякlosti, я побачив, що стою навколішках перед ним, його жилетка й сорочка були розірвані і рука Сандерсона лежала на його серці.

Так, простий факт, що був перед нами, міг дуже добре ждати на нашу ласку; ніщо нас не підганяло

розбиратись. Він лежав там з годину; він лежить глибоко в моїй пам'яті, темний і надзвичайний аж до сьогодні. Клейтон справді перейшов у царство тіней що лежить так близько й так далеко від нашого світу і він пішов туди єдиним шляхом, можливим для простого смертного. Але чи він дійсно перейшов туди через те, що повторив жести духа, чи його ударила апоплексія всередині дурної байки—як нас хотів запевнити коронер — це не мого суду діло; це одна з тих нез'ясованих загадок, що мають заставатися невирішені, поки не буде загального розвязання всіх речей. Все, що я запевне знаю, це те, що в той самий момент, у ту саму мить, як він закінчив ці паси, він змінився, схитнувся й упав долі перед нами—мертвий!

Пояснення шрифтів.

- 1) Розбивка—контрастова мотивація.
- 2) Петит світлий—протимовація.
- 3) Курсив – мотивація пасів
- 4) Петит чорний–структурна мотивація.

Аналіза

У статті „Авантурне оповідання“ ми встановили деяку термінологію мотивацій. Нагадаймо, що 1) мотивація в сюжеті є обґрунтування певної послідовності подій, так-би мовити їх упричинення, чи то управдоподібнення, що 2) ми поділяли мотивацію на дві головних ціхи: а) структурну, чи механічну мотивацію, що управдоподібнє об'єктивну послідовність подій, і б) психологічну мотивацію, що або виправдує психологічно вчинки героя, або виправдує морально самого героя перед читачем. Останню підкатегорію можна (і слід мабуть) було-б виділити в окрему категорію моральної мотивації, чи просто собі морали.

Наведене фантастичне оповідання Велза ясно показує, що отака послідовність (механічна-психологічна-

моральна мотивація) що до важливості їх правильна. Це доведе подальша його аналіза. Попереду ж спробуємо скласифікувати й примістити належно це оповідання. Є дві категорії фантастичних оповідань: науково-фантастичні й авантурно-фантастичні.

У першій категорії мотивація базується на науці (чи на „науці“), у другій вона не базується ні на чому, а в дійсності спирається на спільні багатьом (часто й культурним людям) повір'я й страхи.

Друге розрізнення—це диференціація намірів. Перші рідко мають лякати читача, другі найчастіше мають його лякати. Перші—це є гра того, що англійці називають „fancy“ (уявна здатність взагалі), а друге те, що вони називають „phantasy“ (обсервативна, часто „нездорова“ гра фантазії), близьча до порушень нормального інтелекту.

Наше оповідання могло б належати й до „fancy“ й до „phantasy“, але що там є (хоч і масонська), але „наука“, слушніше буде навіть з першого погляду віднести його до „науково-фантастичних“ оповідань.

Роздивімось тепер його звичаєм старовинних правил „зав'язки“ й—„розвязки“.

„Герой“ оповідає, як він зустрів духа, що зник отаким-то способом, „герой“ сміливо, з фатальною сміливістю, сам береться до того способу (його „трагічна провіна“), глузує з духа (трагічний „глум“ гречкої драми). Мотивація (психологічна) такої сміливості героя? Є й така мотивація—приятелі глузують з його оповідання, не вірять йому, підбивають його на трагічний учинок. Він береться робити те, що робив дух (!) і... він гине, він умирає на руках своїх друзів.

У цій самій розвязці є й єдина мораль, що ми бачимо в оповіданні, а саме: не глузуй з духів! Мораль, як бачимо, старовинна. Дивна річ, що така передова

людина для свого оточення як Велз—така тема, така розвязка, така мораль! Щось тут не те?

Так, не те. Справа в тім, що ми аналізували не справжню, а фальшиву мораль. Ми виходили з тої тези, що герой оповідання—це містер Клейтон і дух, і ми почали помилилися. Так, вони герой для читача, але не для автора.

Ми робимо тут аналізу тектоніки оповідання, а не того вражіння¹, що воно справляється на читача, ми так-би мовити, заглядаємо в авторський рукопис, у його лабораторію. Головна-ж дієва особа для автора це... магічні паси.

Справжній сюжет оповідання такий: чи можуть існувати такі магічні способи, що через них людина може переселитися потойбіч, померти. Як бачимо, ідея з наукового боку надзвичайно рисковита. Сто шансів проти одного, що відповідь буде „ні“, коли навіть запи-тувати обивателів, а не філософів-марксистів. Отже вся авторська умілість скерована на те, щоб подати такі паси, як факт (Проте автор заставляє собі й стежечку, щоб відступити, але про це нижче).

Почнемо нашим звичаєм з механічної мотивації, як з найважливішої. Нехай не смутяться душі читачів, що механічна мотивація в цім оповіданні обертається в психологічній сфері. Ми умовилися психологічною мотивацією називати таку, де упраздоподібнється вчинки героя, доводиться, що він мусив робити так, щоб прийти до трагічної провини. Зараз-же ми будемо розди-

¹ Та аналіза має всяку рацію до існування. Ми йшли тією пуртю, аналізуючи оповідання Баррі. Але це оповідання ми трактуємо як «науково-фантастичне», отже «наукова» ідея та її аргументація тут важніші від протоплазми оповідання. Це так хоча-б в усіх романах Ж. Верна то-що.

влятись мотивацію об'єктивної правдоподібності подій, отже те, що ми називаємо механічною мотивацією.

Головна гармата, що її висуває автор, щоб переконати читача,— це контрастове протиставлення брехливості (хоча-бі несправжньої) Клейтона правдивості автора, оповідача. Це ми будемо називати для цього оповідання контрастовою мотивацією (у тексті відзначена розбивкою).

Що-ж це за контрастова мотивація? Це є мотивування „правди“—„брехнею“. З самого початку читач думає, що Клейтон бреше. Про це говориться з півдесятка разів, крім цього—це підсилюється неправдоподібністю його оповідання. Психологічно з читачем пророблено той самий фокус, що його над своєю паствою проробляли єпіскопи, доводячи існування бога „онтологічно“.

— Що таке бог? запитували вони (якщо він є, додавали вони ласково). Бог є (коли він є) істота всемогутня, всюдисуща, всерозумна й т. д. Але чи може, скажемо, істота всемогутня, чи там всемилостива бути не сущою? Ні не може, бо не бувши сущою, не існуючи, вона не може бути всемогутньою.

„Клейтон бреше“ каже автор. Читач негайно переконується, що Клейтон справді бреше. Як-же-ж не брехло? (див. оповідання). Ну, а раз бреше, значить існує,— підсуває автор читачеві висновок. Ловлячи на брехні Клейтона, читач забуває ловити на брехні автора й ковтає його висновок непомітно для себе.

Власно кажучи, і тут контрастова мотивація є просто осібний випадок звичного методу фантастичних оповідань давати попереду реалістичну декорацію. Почувши, що, напр., у героя ніс був, „червонуватий“, читач починає сліпо вірити, що ніс насправді був, а ставиться критично тільки до його кольору, до деталів. Байка Клейтона дає досить споживи для

критичної здатності читача і він уже не критикує через те автора, відтягуючи увагу від того, за що автор боїться—від пасів.

Отже тут реалістична декорація набула вигляду контрастової мотивації (контраст між „брехнею“ й „правдою“).

Перелічимо-ж усі заходи контрастової мотивації, вжиті від автора в цім оповіданні.

1) Автор каже відразу: Клейтон розповів свою останню байку чи сторію (*story*). Отже читач приготувався слухати Клейтона й на гадці не має, що фактично він слухатиме автора. Умисне Велз не робить найменшої різниці між тим „я“, що сидів з Клейтоном і письменником Гербертом Дж. Велзом, автором „Війни Світів“ то-що. Далі утворюється декорація оповідання, двозначно натякується, що „ми всі думали, що Клейтон бреше“.

2) Поводження Клейтона ввесь час таке, ніби він просто вигадує сторію. Він замислюється, обрізає сигару, задивляється в вогонь, усе наче творить казку. Він вагається й усміхається.

Отже читач приготований слухати, що буде брехати Клейтон. Чи віправдує Клейтон його сподіванку? Дивімось.

3) Клейтон підкреслює, що будинок старий, що прислуга спала в другому корпусі, що в будинкові багацько дубової обшивки; не почавши ще розповідати, він уже мотивує появ привиду (дубова обшивка—„oak panelling“ чогось невідригно звязується в уяві інглішмана з привидами¹), він утворює дешеву, копійчану декорацію. Сама по собі ця декорація в пень руйнує всяке довір'я до його оповідання.

¹ Порівн. хоча-б гумористичне оповідання Вайлда „Кентервільський дух“.

4) Клейтон доходить до духа:

а) тіло духове прозоре, так що крізь нього можна бачити „маленьке віконце край коридору, мідні підсвічники то-що“.

б) дух балакає слабеньким голосом (привид голосу—ghost of a voice)—це-ж пак не людина, це дух.

в) коли Клейтон погоджується побалакати з духом і пропонує йому, як на сміх, сісти, дух каже, що йому зручніше „пурхати взад і вперед по кімнаті“, що він і робить.

г) щоб зробити духові неприємність, Клейтон „проходить крізь куточок його тіла“. Карикатурність доведено до краю. Читач певний, що Клейтон бреше, і бреше недотепно і страшенно банально. Далі Клейтон пробує вхопити його за рукава, „але легше було-б ухопити струмінь диму“.

д) нарешті кульмінаційний пункт карикатурності, сатири на банальне уявлення про духів—це заява Клейтона, що дух не міг брехати, бо був прозорий, отже не зумів-би сковати правди. Коли комусь із читачів все-ж таки було не ясно, що він читає сатири на „сторії з привидами“, то тепер і він бачить, що Клейтон з його знущається.

Ця ідіотська заява Клейтона, цей дурацький жест остаточно знищує довір'я до нього, одночасно настільки-ж збільшуючи довір'я до автора. Значить, у назві „Недосвідчений дух“ немає нічого страшного. значить, це тільки дурний анекдот якогось Клейтона, значить, авторне збирається морочити нам голову страшними історіями про духів, значить, ми повірили авторові на сто процентів.

І авторові потрібна вся сума нашого довір'я, бо може і її йому не вистачить.

Отож він підсилює контрастову мотивацію суто структурною.

Аналізуючи „Червоного Вартового на рифі“ (див. попередню статтю), ми не розрізняли механічної мотивації від суті структурної. Це тому, що структурна мотивація, тобто аргументація виключно самим розподілом матеріялу, в чистому вигляді трапляється дуже рідко. Вона є однаке в ширім вигляді в цьому оповіданні. Отже тут ми будемо розглядати її нарізно від звичної механічної. (Одзначенням суті структурної мотивації буде в нас чорний петит).

Наше оповідання побудоване на принципі жовтка з яйці, чи тих дерев'яних крашанок, що вкладаються одна в одну, чи таких самих китайських кульок. При цьому таких елементів у нас лише два. Шехерезада—відомий зразок такої будови, там її ужито як клей, щоб зліпити в одну багацько сторій; там тих крашанок безліч; подаються наперед їхні зав'язки (спідні половинки), а потім, рівно в центрі, починаютьявлятись розвязки (верхні половинки) доожної зав'язки, починаючи з останньої й кінчаючи першою.

В нашім випадкові задача такої будови зовсім інакша. Склеювати тут нема чого: фабула зовсім не така багата і сама по собі одностайна. В оповіданні: „Недосвідчений дух“ яйцева структура служить не аби яким засобом мотивації. Сила цієї мотивації в паралелізмі уявлень.

Читач щойно почув, що дух щез, зробивши магічні паси. Правда, історія ця могла бути брехнею, але-ж Сандерсон упізнав ці паси. Читач жде, що буде з тих пасів, коли їх зробить Клейтон.

Щоб краще пояснити вплив паралельності дій оточення, в якім вона відбувається (а цей вплив становить очевидно залишки словесного магізму), пригадаймо собі кілька літературних прикладів. В одному з оповідань

Гофмана (з „Серапіонового Брацтва“) за столом сидіть гість і оповідає. Він доходить до того, як хтось сильно постукав у двері, і в цей момент хтось стукає у двері кімнати, де зібралися слухачі. Спробуйте перевонати читача, що це чиста випадковість. Кожен читач мимохіть відчуває магічний вплив паралелізму.

Щоб це було ясніше, перекажемо відповідний ефект з оповідання По „Падіння роду Ашерів“ (The Fall of the House of Usher). Приятель Ашера, що приїхав розважати його, переживає разом з ним смерть сестри його Мадлени Ашер. Щоб піддержати дух у непевнім тілі Ашера, він читає йому якийсь дурний лицарський роман, одтягуючи увагу від смерти улюбленої, єдиної сестри, його двійні.

Він читає..... одірвав клямку дверей, так що гуд сухого й дуплистого дерева залунав і одгукнувся на ввесь ліс...

У цей момент вони чують звук точно такий, що про нього читав приятель Ашера. Але він читає далі:

Етельред уразив дракона... і крик хрипкий і пронизливий розтявся в келії...

Читець тремтить і здригується, бо він чує такий самий пронизливий зойк крізь гудіння вітру.

І от щит із дзвоном упав на срібну підлогу...

Ашер і його приятель ясно чують ехо від удару металом. Ашер, що в нім напруження досягло найвищого ступня, белькотить—... Кажу вам, ми її поховали живцем... я чув, я чув уже, вчора, як вона ворушилася у могилі... Божевільний—я кажу вам, вона стоїть за дверима...

Двері розчинились і в кімнату впала леді Мадлена в останніх, тепер уже смертельних конвульсіях.

Читач вибачить нам таке перелицьовання Поєвського оповідання і згодиться, що воно дає яскравий приклад

магічного впливу паралелізму і так званої „асоціації суміжності“.

Кілька років тому Гріфізс завів у кінокартинах „передній план“. Річ, показану нарівні з іншими, потім показується окремо і на весь екран убільшки; спочатку цей передній план служив для деталізації вражінь.

Але по мілу звязок поміж реччю „середнім“, і нею-ж „переднім“ планом настільки устаткувався в мікові колективного глядача, що він став відчуватися як причиновий. Приміром: показується (середнім) лялька ніби забитого чоловіка, потім (переднім) голова чоловіка і читач безпосередньо увірував, що голова належить ляльці. Паралелізм робиться мотивацією.

Сила цього паралелізму і вплив його на читача в оповіданні По, надзвичайні. Цікаво, що цей прийом використано навіть у рекламі. У якомусь місті є готель і в нім одна кімната, кімната самогубства. Розповідали, що хто-б ні був спав у тій кімнаті, уранці його знаходили мертвого із бритвою в руці і з перерізаним горлом. І от оповідач якось мусив переспати в тій самій кімнаті. Він підходить до дзеркала й бачить самого себе—його образ підносить руку з бритвою до горла, його рука здригається конвульсивно...

— „І що-ж?“— запитують в оповідача.

— „Я голюсь тільки безпечними бритвами „Жілет“, які й вам рекомендую“— одказує він.

Паралелізм в оповіданні Велза тонко підкреслений різницею: дух щезає геть з очей; Клейтон умирає. Читач уже жде в кінці, що щось буде—неваже-ж Клейтон зникне—ні, не може бути; але що-ж тоді? І коли Клейтон умирає, читач легко може всьому повірити.

Ми вже казали, що той факт, що сам автор бере участь у дії, підвищує імовірність читача. Ми вже пока-

зували, як неправдивий вигляд Клейтонової історії повищує вражіння правдивости від слів автора. Значить „я“ оповідача, як коліщатко механізму, сприяє структурній мотивації. У меншій мірі для цього служать інші дієви особи. Дієвих осіб в оповіданні кілька. „Герой“ оповідання справжній, не підроблений, головна „дієва особа“, з погляду авторового це—„смертельні паси“, що руйнують бар'єр поміж нами й потойбіччю. Але історія—„героя“ сама нічого не мотивує,—навпаки, її треба мотивувати. Для цього служать, окрім автора, другорядні актори: 1) Клейтон, 2) Дух. Зараз ми перейдемо до того, як ці актори піддержують центральну особу (паси), а поки-що перелічимо інших акторів. Віш слугить для того, щоб надати настрою; його роля цілком ясна і деталізувати її ні до чого. Сандерсон має дві функції: 1) він головний скептик, 2) він масон, (отже знає всякі містичні штуки)¹.

Яким-же способом пара: дух—Клейтон умотивовує паси. Ми підходимо до останнього пункту аналізи, до тій точки, де ми приблизно можемо уявити собі, в якій послідовності будувалося оповідання.

Я уявляю собі його так: вихідна точка—це магічні паси. Ними викликають духів, ними проганяють духів. Чи не можна цими пасами перенести й самого себе в царство тіней? І, головне, чи не можна зробити з цього оповідання? Дух повинен показати ці паси людині, людина повинна їх повторити. Отже дві дієвих особи.

Але просто давати розмову людини з духом,—значить зовсім наплювати на вимоги нашого реалістичного етапу. Отже треба подати її іронично— дух забув, як

¹ В оповіданні прекрасно вкладається оця суперечність в особі Сандерсона, див. оповідання.

повернутися потойбіч, і людина йому допомагає. Так постають дві ролі. Що ж це за дух такий, що забув способи вороття? Для цього є мотивація—це чоловік плохута, невдаха-хлопець. Цій мотивації одведено чимало місця (одзначаємо її курсивом).

Спробую подати цей важливий пункт ще ясніше. Для чого потрібна саме така зав'язка: дух забув паси?

Очевидно, щоб людина могла побачи ті паси. Але як це дух (істота в нашій уяві дуже серйозна й поважна) міг забути паси. Для цього вигадується дух-плохута, невдаха- дух. Цьому віддано так багато місця, характеристика духа така повна (потилиця, з двома довгими кісками, маленька вульгарна голова, негарні вуха, плечі вужчі від стегон, піджак з магазину готового одягу, штани як матня і т. д.—зверніть увагу на те, що ні про одну з дієвих осіб ми не почули від автора й сотої частини цих деталів), дух поданий так реалістично, що стає для читача дієвою особою згідно з законом, що ми його зформулювали в своїй попередній статті „що повніше й реалістичніше трактується в творі якась особа, то більшу роль мимоволі віддає тій читач у ході подій“. На ділі-ж цей „недосвідчений дух“ (заголовок грає ту-ж ролю) не більше як спружинка, що піддержує оті паси, архітектонічна подробиця, засіб, а не мета.

Ми розбираємо отже цей твір за таким аналітичним принципом. Те, що вмотивовується, а само нічого не мотивує, є центральний пункт авторського задуму в оповіданні—головна (для автора) дієва особа,—верстат при механізмові. Навпаки, те, що є засіб—не є мета; те, що саме мотивує, є мотивація, засіб, силова машина до верстата, другорядна дієва особа для автора (хоч може головна для читача як у цім випадкові). У нашім

оповіданні „магічні паси“, є центральний пункт авторової уваги, бо вони нічого не мотивують, а, навпаки, їх треба мотивувати; інакше ніхто не повірить. Навпаки, Клейтон і дух є для автора тільки знаряддя, силові машини, щоб крутити варстат отих пасів. І не дарма автор так заходжується навколо цих пасів. Не зважаючи на всі хитрощі, сюжет зостається страшенно рискований і для читача мало ймовірний. Отже автор залишає собі стежечку на відступ, стежечку реалістичної концепції, реалістичного пояснення оповідання. Треба сказати, що оця стежка реалістичного пояснення в усіх фантастичних оповіданнях за всіх часів становила навіть ознаку доброго тону (Узяти хоча-б прекрасну „Авантуру в Скеястих Горах“ Едгара По, як приклад такої двоєдущності автора)¹. Назначімо-ж риси цієї „протимотиції“ (одзначено петитом). На початку це психічний стан слухачів коло вогню в старовинній кімнаті, в кінці—це заява коронера, що Клейтон умер від апоплексії, розповідаючи свою дурну сторію.

Але автор все-ж таки подбав, щоб цею стежечкою не дуже ходили—вона власно витоптана тільки „для блезиру“, але нікуди не провадить. Справді: звідки-ж Клейтон зробив паси так, як треба по Сандерсонові; і головне це той згаданий паралелізм—він не дає читачеві на ту стежечку ступити.

Які-ж висновки? На наш погляд Велз не зовсім управився з темою, хоч і працював „за всіма правилами мистецтва“. Не управився-ж Герберт Дж. Велз з сюжетом „Смертельних пасів“ не через те, що, скажемо, десь мало розвинув оцю-о „стежечку“ промотивації, чи що, а через те, що сама по собі задача сюжету

¹ Порівн. у рос. літер. „Упирь“ Алексея Толстого. Тут стежка одкривається саме теж у кінці оповідання.

„смертельних пасів“ здається нам нерішими за наших часів. Її легко можна було рішити якихось півсотні літ тому, за більшої легковірності читацької публіки.

На цім аналізу можна було б закінчити... та де-ж ідеологічна критика, зарепетує дехто¹.

Ми вже показували, де мораль в оповіданні Велза—вона міститься в фальшивому сюжеті фатального глувування з духів.

Але тому, хто хоч трохи знає Велза, навряд чи здається, що ця мораль є ідеологія оповідання. Де-ж ідеологія?

Підступи до такої справи можуть бути різні й усі мають свою, часткову рацію. Спробуймо кілька:

1. (Найпростіший, так-би мовити, „кислокапустянський“). Сидять приятелі в клубі,—буржуазному, очевидно. Балакають не про проф-рух, а про духів (опіум для народу). Для мас таке оповідання непотрібне й шкідливе...

2. (Трошки мудріший „критичний метод“). „Автор не зовсім розвязався з містикою. Він і одмахується від

¹ Цього „дехто“ я завів, власне для драматизму, щоб веселіше було читати (як вияснилось з критики, аналітичні статті мають «звеселяти» читача—див. критику на мою першу аналітичну статтю). Але виявилося, що сліпий вистріл улучив у ціль.

Треба раз назавжди умовитись, чи дозволяє марксизм робити аналізу техніки художніх творів, чи, може, аналізувати техніку є контр-революція, а можна аналізувати тільки зміст? І в інших галузях: чи можна розповідати про «експлоатацію залізниць», а чи, може, можна тільки про експлоатацію трудящих.

Я рішуче одмежовуюсь від опоязівського формалізму, що не дозволяє робити аналізу соціологічну. Я так само рішуче одмежовуюся від такого «марксизму», що не дозволяє аналізувати саму техніку в спеціальних статтях про техніку. Я вважаю, що це не марксизм.... а розумова дефективність.

неї й знову вERTAЕTСЯ до неї. Як таки Велз, такий передовий письменник і отаке? Невитриманість ідеологічна ще дуже помітна в письменниках гnilого Заходу”...

Хай простить мені читач, що я пожартував з ним. „Кислокапустянський” і „критичний” підступи мають свою рацію (як я вже сказав). Справді Велз, так-би мовити, автоматично, вибирає звичний респектабельний клуб (бо він його краще знає); справді він не одхищається від містики (бо вона служить йому саме темою). Та все-ж обидва попередні оратори ціляють не в теля, а в ворота.

І клуб і містика для Велза не більше як матеріял для сенсаційного оповідання і в них його ідеологія майже не позначилася¹. А є-ж таки в оповіданні певна ідеологія—є слід цілої етичної системи. Деж-вона, т.т. попередні оратори?

Для нашого читача зrвняймо, щоб знайти ідеологію, це оповідання з оповіданням Баррі. Там Комбо Картер— безпринципна звірячо-сильна людина, герой оповідання, гине за свою безпринципність, за свою звірячу силу— автор його картає й плямує як може. Не забуваймо, що то було діло року 1895. Джек Лондон ще не вславився, культ сильної особи ще не дійшов з філософських книжок до обивателя і значить до журналу-ілюстрашки. Не наша задача тут пояснювати який стосунок поміж культом сили і епохою імперіалізму—nehай кожен робить це сам для себе.

¹ Є ще одна теоретична можливість, що Велз— масон і все оповідання справді містичне. Але тому, хто знає Велза не тільки з цього оповідання, а з інших його ghost-stories (сторій про духів), ясно, що цього не може бути. Велз рівно настільки не вірить у духів, наскільки він хоче, щоб читач йому повірив (річ проте дуже природня). Його діло—ефектність.

Не те Велз. Він, як і його Клейтон, певний, що „життя є царство сили“, взяти хоча-б його „The Food of the Gods“ (Їжа богів), „Topa Bungay“ (Тона Бенге), або „The Invisible Man“ (Чоловік-Невидимка) і можна цього переконатись. І от у цім оповіданні отой слабенький плохенький учитель, що не зумів як слід „появитись“, має всю його цілковиту, абсолютну зневагу. З яким призирством говориться про чоловіка, що „унікав спорту й провалювався на іспитах“.

(Спорт звичайно на першому місці). Клейтон просто каже—і всі мовчки погоджуються,—що отакого живого чоловіка він просто випхав-би з хати. За що? За те, що він плебей? Ні, за те, що він плохута. За те, що він слабий.

Етика буржуазних оповідань видно немало змінилася з 1895 року. З Комбо Картера Джек Лондон зробив-би щось на штиб „Морського Вовка“ або-що, якби він йому потрапив під перо.

Ми бачимс, отже, куточок авторового світогляду позначився, непомітно для нього, у зовсім несподіванім місці. Визначити-ж увесь авторів світогляд на підставі одного оповідання немає звичайно ніякої змоги—для цього треба було-б поплутати—(справжній) авторів світогляд (ідеологію автора) з підсунутою читачеві мораллю і таким чином пошигтися в дурні, попавши на гачок авторові, ще й буржуазному.

Цей аналітичний етюд, як і попередній, має власне практичне завдання, а саме показати, як будуються в західній літературі оповідання. Я не мислю собі ніякої науки без звязку з продукцією, в данім разі літературною. Наша майже дикунська відсталість у справі тектоніки фабули потрібує хірургічних операцій над.

західною літературою, щоб полегшити нам поступ літературної техніки.

Але ми не менше відстали і в справі „ідеологічній“. Західно-європейський письменник уміє підсунути читачеві свої висновки незрівняно краще, ніж наші. А проте, наша марксівська філософія, під усяким поглядом має „вищу структуру“ від буржуазної.

Причина цьому гріхові в галасі вульгаризаторів, що не вміють одріznити мораль від авторового світогляду і на цій підставі вимагають від молодих письменників, щоб вони давали „мораліte“. Це породжує з одного боку казенну¹ халтуру, а з другого ліквідаторство. Трудно й рішити, що гірше.

Отже наша аналітична робота може в деякій мірі прислужитись до вияснення принципів аналізи „ідеології“ автора, його світогляду. Дозволимо собі встановити декілька тез.

1. Філософське „я“ автора, його світогляд знаходиться не з одного твору, а з усіх, принаймні з кількох його творів. В противному разі можна прикро схібити, взявши, приміром, Велза за містика на підставі, хоча-б наведеного оповідання.

2. Приступаючи до аналізи „ідеологічної“, треба всамперед виділити „мораль“, чи висновки, що автор

¹ Один товариш, що ласково згодився прочитати перед другом цю статтю, водрузив над цим словом знак запитання. Відповідаю на цей знак запитання. Слово „казенний“ ужите що до літературного твору, означає: „такий, що іде за буквою, а не за змістом якоєсь теорії, в радянських умовах за буквою марксизму (і часто проти його змісту). Так, коли хтось, базуючись на тезі, що ми перебуваємо в стадії будування соціалізму, став-би говорити, що ми отже зовсім і цілком позбулися бюрократизму, хабарництва, темноти, той був-би казенний письменник і об'єктивно відограв-би контрреволюційну роль.

підсугає читачеві одверто, в формі найчастішетверджень, як от у байкарів, казенних письменників, то-що.

3. Там, де такої морали немає, треба виділити „ ситуаційні ” висновки, що читач робить сам. У цім оповіданні — „ не жартуй з духами ”. В оповіданні „ Червоний Вартовий на Рифі ” — „ злочинця карає суспільство, а коли ні, то господь бог ”.

4. Грубою помилкою було-б негайно ідентифікувати ці висновки зі світоглядом автора. Частіше їх доводиться ідентифікувати з світоглядом редактора, а то й видавця, а часто й просто Мар’ї Алексєвни. Світогляд автора знаходитьться старанною аналітичною роботою над усіма його творами і сучасною йому творчістю інших. В данім оповіданні куточек світогляду визирає спід відношення автора до кволих людей.

5. Знайти справжній світогляд автора, аналізуючи тільки його твори, — справа дуже нелегка, а подекуди чисто неможлива. Приміром, Я написав казенне оповідання, який справжній світогляд Я?

6. Існує ще одна категорія соціологічної аналізи — це, взявши всі події твору за даний історичний факт¹, за вірне дзеркало суспільного життя, робити висновки історично-соціологічного характеру про життя такої то епохи, про її продукційні відносини і їхню надбудову. Ця найважніша категорія аналізи змісту, по-перше, має актуальне значіння головне для минулих часів (де бракує інших даних), по-друге, неможлива без попередньої аналізи типів 1, 2, 3, 4 — бо треба попереду зробити „ поправку ” на суб’єктивність автора. Ця

² Я робити це можна тільки тоді, коли абсолютно бракує інших даних для тієї епохи. Як „ дзеркало життя ” література дуже непевна річ. Див. першу статтю в цій книзі.

категорія становить переважний об'єкт історії літератури, а не критики, бо критиці звичаєм бракує для цієї роботи достатнього „віддалення“—історичної перспективи.

7. Для того, щоб підняти мистецьку кваліфікацію письменників, потрібна всамперед аналіза техніки творів. Для того, щоб підняти філософську кваліфікацію письменників, потрібні всамперед... історичний матеріалізм, історія революцій, політична економія, рефлексологія... і в останню чергу аналіза змісту художніх творів як невеличкий допоміжний засіб філософського характеру. Центр ваги аналізи змісту лежить в історії (див. 6).

Подаючи поза планом своєї технічної роботи ці тези аналізи змісту, я сподіваюся розворушити ініціативу створення наукових зasad критики змісту і припинити той натхнений матчиш морали, ситуаційних висновків, аналізи авторського світогляду і історичних висновків, що панує в нашій критиці. Я хочу прислу житись точній марксівській критиці. В мене є тиха певність, що мене лаятимуть... і використовуватимуть ті, що їдять хліб з чистісінької критики.

„НОВЕЛА З НІЧОГО“

(Оповідання Е. По „Thou art the Man!“)

В останнім розділі ми подали узірець неорганізованого письменником (Тургеневим) матеріялу. Для контрасту ми подамо тут коротеньку аналізу чистої організації, народження новели з нічого, з вигаданої кінцевої сцени. Уважний читач пам'ятає, що ми ніяк не радимо його пробувати самому такі штуки—його може на це не вистачити. Та все ж таки сама конструкція новели, що її аналізу ми подаємо, настільки цікава і повчительна, що стане в пригоді читачеві.

Ця новела може дещо з'ясувати також у справі з „літературними типами“. Досі в усіх підручниках словесности „типи“ рівнялося до так званих „колективних фотографій“, де на одну площину проєктується дескілька облич, що врешті, підкреслюючи лише спільні тм усім, „типові“ ознаки дають унаслідок щось на штиб пересічного обличчя людей тієї чи іншої статі.

Але наведена новела показує, що літературний тип може постати в інакший спосіб. Може трапитися, що автор добиратиме ознаки не для того, щоб здійснити оту колективну фотографію, а для того, щоб виправдати всі події оповідання, для того, щоб в оцих ознаках знайшлися не тільки причини для вчинків героя, а знайшлися б і причини, конкретні причини конфліктів і інтриг

таємниць, словом сказати, всі спружини сюжетної конструкції. Мало того, в поданій новелі Едгара По деякі типові ознаки головної дієвої особи служать ще й для того, щоб зводити читача з правильної стежки розгадування і одночасно цю правильну стежку ввесь час заставляти в полі його зору.

На нашу думку багато яка новела По виникла з нічого, не маючи під собою ніякого фактичного субстрату. За одну з таких ми уважаємо новелу „Thou art the Man“ (Ти єси!)¹ і ми спробуємо шляхом репропективної аналізи відновити процес її створення, викриваючи при цьому методи.

Десь в іншому місці (див. вступну статтю) ми цитували з теоретичної статті самого По, твердження, що більшість оповідань пишеться з кінця, то-б-то попереду устанавлюється розвязка, а тоді вже вишукується способи її умотивувати. Цікаво, що існує маніра також і подавати в цей спосіб оповідання, тобто читачеві одразу, чи прямо, ми використовуючи новелістичну умовність, показують яка буде розвязка, а далі тільки намагаються, накопичуючи перешкоди й задержки, підняти його цікавість до тієї розвязки. Згадана новелістична умовність буває неоднакова для різних часів, ба навіть для різних країн. Читаючи французький роман читач жде, коли героїня зрадить свого чоловіка, читаючи англійський роман читач частіше жде, коли молоді одружаться. Це, правда, дуже грубо й дуже приблизно, та кожен, хто читав багато романів згодиться, що умовність новели, найбільш імовірна розв'язка її різничається по країнах і має в собі деяку закономірність.

¹ Подану в «Вибраних творах Е. По» ДВУ 1928.

Та це як сказано стосується до оповідань з кінцем—маяком, що ввесь час мріє перед читачевими очима, поки він не приchalить у човень розв'язки. З погляду організації матеріялу це будуть, щоб висловитися-політико-економічним терміном „оповідання низької структури“ з перевагою постійного капіталу над перемінним. Другий спосіб організації матеріялу це той, що показує „оповіданнявищої структури“ з перевагою перемінного „капіталу“ над постійним. Тут розвязку читачеві не показується, а навпаки йому пропонується одну чи кілька фальшивих розвязок для того, щоб справжня розвязка тим більше його вразила. Цікаво, що в цій сфері теж існує певна умовність. Приміром, досвідчений читач Конан-Дойла одразу підозріло ставиться до висунутого автором кандидата на справжнього злочинця і шукає іншого кандидата. Тим то Конан-Дойлові частенько доводилося просто не показувати справжнього злочинця аж до кінця оповідання; хоч і дуже простий прийом, та не дуже ефективний, бо він суперечить основним законам сюжетобудови. Це по латині називається „deus ex machina“—невмотивована поява. Оповідання „Thou art the Man“ належить до „оповідань звищою структурою“, до того ж до чистого типу цих оповідань. Короткий зміст його такий: у невеличкому містечку Ретлсборо оселився веселий, щирий дядько Чарлз Гудфеллоу і заприятелював з усіма мешканцями, зокрема з багатієм Шатлворси і якось під час піятики Шатлворси пообіцяв своєму другові подарувати йому короб вина Шато-Марго. За деякий час Шатлворси зібрався поїхати до міста, але того ж дня кінь його повернувся додому без хазяїна, без сідла і поранений і закалений. Підозріння в убивстві Ш. падає на небожа вбитого, його спадкоємця м-ра Пенніфезера, що всла-

вився своєю розбещеністю. Його вину доведено, він чекає смерти, коли на банкеті в Гудфеллоу з'являється короб з Шато-Марго. Короб становлять на стіл, відкривають і з нього випростується труп забитого Шатлворси, що вимовляє до Гудфеллоу слова „Це ти“! Гудфеллоу признається, що він забив Шатлворси, а автор оповідання розказує коротко, як він відразу запідозрив Гудфеллоу, знайшов труп Шатлворси й вигадав комедію з коробом вина.

Насамперед звернімо увагу на те, що в цій новелі немає нічого схожого на факт. Що трупи закладають у скрині, щоб відвезти їх як найдалі від місця злочинства, це, навпаки, дуже частий факт, що дав поживу вже багатьом пінкертоністам. Та труп сховати в короб, щоб, навпаки, викрити вбивство це достатня протилежність фактів, ще в усякім разі не реальна подія і не наслідування реальної події. Це чистісінька вигадка. В самій цій позиції трупа в коробі спід вина на столі є щось таке *outré* як любив писати Едгар По, що його стиль на ній позначається яскраво. Він завжди шукає найбільшого ефекту. Йому замало було-б повести всю компанію в ліс і там одшукати тіло; ні воно само повинно було з'явитися і в той саме момент, де найменше можна було чогось хоч приблизно подібного чекати.

Можна було-б уявити собі, що цю розвязку придумано вже пізніше, коли установлено фігури злочинця і подуманого злочинця, але маніра По в інших його творах дозволяє з певністю вирішити, що цей кінець був початком утворення новели. З цієї кінцевої ситуації подібно до того, як з ляйбніцевської монади все-світ, розвивається оточення, побут, характери і все інше. Як бачимо чиста протилежність градаційній но-

велі нижчої структури. Там з даного характеру випливає як з мотиву, як з причини розвязка, тут з розвязки постають характери. Треба підкреслити, що персонал дано в новелі з неймовірною економічною ощадністю—в ній усіх три дієвих особи, та ще й дві з них назначено тільки майже іменами, а ніяких додаткових Гаррі чи Біллів немає зовсім. Центральна фігура оповідання—справжній злочинець змальований так, щоб ніхто не зміг догадатися, що саме він і є убивця. Його звуть Чарлзом. І от на початку оповідання дається характеристика щирості, одвертости, чесності, добродушності... і читач майже не помічає, що ця характеристика дається не спеціально для м-ра Гудфеллоу, а—для всіх кого охристили Чарлзом. Але щоб зробити цю характеристику ще хисткішою автор по-перше дає явно іронічну примітку про те, що на сцені всі „благородні“ джентлмени мають ім'я Чарлз, а попереду коротко сповіщає, що Гудфеллоу з'явився в тій місцевості всіх шість місяців тому, а більше ніхто про нього не знав нічогісінько. Та читач цього не помічає. Дитирамб імені Чарлза забиває йому памороки і він не відчуває ніякої іронії. Ця іронія одразу встане перед його очима, коли він дочитає до кінця, але зараз, задурений довгим екскурсом на тему про імення він не бачить нічого. Далі дається хвальна характеристика—але знов не самого Чарлі Гудфеллоу, а відношення до нього громадян. Ще старий Лессінг рекомендував змальовувати не красу, не силу, не чесноту, а те вражіння, яке вони спровокають на людей. У читачів тоді залишається (умовне) вражіння авторової безсторонності, незацікавленості. Це є дійсніший, дужчий спосіб умотивувати вартість описаного об'єкту. І от По скористувавши з того, що така умовність дійсно існує фактично

між автором і читачем використовує її подвійно. З одного боку читач, що на нього уже вплинули дитиромби імені, остаточно складає собі вигідну уяву про Гудфеллоу, а з другого боку, дійшовши кінця, він бачить, що його знову взяли на баса і що автор сам ще не сказав ні одного слова на користь Гудфеллоу.

Переконавши таким чином читача в добродійності Гудфеллоу, автор вже сміливо засвоює що до нього іроничний, насмішкуватий тон. При першім читанні читача цей тон трішки вражає, як ніби то не зовсім доречний, він почуває в нім щось ніби то неприродне, та відносить її найбільше на карб поганого стилю. Знову ж укінці він переконується що те, що він брав був за невдалий стиль, була чистісінька й досить прозора іронія, що враз умотивовує і усправедливлює для нього розвязку. Полуда спадає з його очей, він дивується як він раніше не додавив того, що Гудфеллоу злочинець і вбивця.

В таких самих іроничних тонах розповідається далі обіцянка подарувати короб Шато Марго під час піятики.

В той момент, коли з'являється додому поранений кінь убитого, Гудфеллоу поводиться так:

„Коли він уперше почув, що кінь повернувся додому без свого хазяїна й без його саквів, увесь заюшений кров'ю від пистолетного пострілу що пройшов начисто крізь груди тварини не забивши її, проте, на смерть—коли він усе це почув, він зблід, неначе пропав його рідний брат, чи батько і весь затремтів і затрусилися, немов його напала лихоманка.

Спочатку він був занадто прибитий горем, щоб що небудь чинити, чи виробити будь-який план поступування, так що протягом довшого часу він пробував переконати інших друзів м-ра Шатлворси не счиняти

шуму і рекомендував почекати деякий час—скажемо тиждень, або два чи там місяць, або два, щоб подивитись, чи не виясниться щось само собою, чи може м-р Шатлворси з'явиться, буває, сам і пояснить причини, що примусили його відіслати коня до дому“.

Незасліплений людині ясно було б як день, що так може поводитися лише вбивця. Він весь затруслився. Він намовляв усіх почекати з розслідами. Він верз нісенітницю, що Шатлворси відіслав (пораненого!) коня до дому!

Але читач уже засліплений. Щоб дужче заліпити йому очі, По додає, очевидно іронічний екскурс про те, що люди, змагаючися з сильним горем, утрачають усяку активність.

Надзвичайно цікаво що до цього моменту По навіть не вводив персони фальшивого вбивця в оповідання. Небіж Шатлворси Пенніфезер являється саме по методу Конан-Дойла як отой „*deus ex machina*“ при потребі. Читач не може подумати на Гудфеллоу. В цей момент з тирадою вступає Пенніфезер. На нього автоматично падають підозріння читача. Як у ділі Дрейфуса¹ винуватець знаходиться саме в той момент, коли в нім відчувається негайна потреба.

Далі знов, як на сміх, наводиться сцена сварки Гудфеллоу з Пенніфезером і очевидні мотиви для помсти з боку першого. Але читач, задурений іроничною хвалою на адресу Гудфеллоу, зрозуміє ці мотиви лише вкінці оповідання. А тим часом іронія очевидна просто до сміху. Після того, як Пенніфезер ударом збив Чарлі з ніг...

¹ Див. „Острів Пінгвінів“ А. Франса.

.... у цій пригоді старий Чарлі, кажуть, поводився як справжній смиренний християнин. Він підвівся після удару, підсмикнув свою одежду і не зробив аніякої спроби відповісти помстою—тільки прошепотів скільки слів у такому дусі „що постарається при найпершій нагоді розквитатися за все кругом“....

Нема чого казати справді „християнське поводження, але читач уже нічого не бачить і не чує. До того ж далі зараз же сказано...—„природній і дуже простими й вираз гніву, який про те нічого не мав значити і поза всякім сумнівом був забутий у туж мить, як він проявився“. Так само і в автора, не сказано, ким саме забутий був цей вираз, чи самим Гудфеллоу, чи присутніми, а далі вкінці читач згадує, що він самого свого часу забув.

Між Гудфеллоу і Пенніфезером виникає далі суперечка про те як шукати Шатлворси. Усамперед Гудфеллоу взагалі протестував проти пошуків, а Пенніфезер настоював на них. Тут гору взяла думка Пенніфезерова. Далі Гудфеллоу робить інші заходи, щоб не знайти тіло вбитого: він переконує всіх шукати гуртом. Коли б читач раніше був вагався поміж обома кандидатами на вбивцю, він з ясністю побачив би, що обидві пропозиції Гудфеллоу просто свідчать про його вину, але читач уже підготований і сліпо йде за фальшивою лінією розв'язки.

Всякий автор „оповіданьвищої структури“ розуміє, що він повинен натяками умотивувати справжню розвязку і дбає щоб де-не-де ці натяки повставляти. Та як ми бачимо,—По попросту ясно показує фактами те, що буде в розвязці, весь його текст до цього місця є один „суцільний натяк“ що дає тільки один логічний вислід сам по собі, він задовольняється тим, що так

добре штовхнув читача ка криву стежку, що той не бачить широкого правильного шляху, що ввесь час фактично зостається в полі його зору.

Гудфеллоу приводить шукачів на місце вбивства. Там він „знаходить“ жилет Пенніфезера, його ніж одкритий і скривавлений і підозріння всіх відразу й остаточно знаходять собі ствердження.

Гудфеллоу береться „боронити“ Пенніфезера і при цій слушній нагоді згадує, що той спадкоємець старого Шатлворси. Читач уже встиг забути, що в самого Гудфеллоу теж не було й шеляга за душою і По підсугає йому юридичний екскурс про формулу „сі вово“ („кому на користь“) – цеб-то в чиїх інтересах було вчинити злочинство. Цей довгенький екскурс примушує читача замислитись над такими непрямими доказами і точнісінько як в екскурсії про ім'я „Чарлз“, читачеві здається, що йому кажуть про вину Пенніфезера а на ділі йому підносять абстрактні міркування.

Далі сиплеться цілий град доказів. Під матрацем Пенніфезера знаходять скривавлену його сорочку й носовичок. Пенніфезер сам признається, що Шатлворси саме того дня мав намір позбавити його спадщини і що він виїхав до міста з великими грішми (все це „з скрухою на серці“ розповідає Гудфеллоу), далі з'ясовується, що того ж дня Пенніфезер полював в околицях містечка, і нарешті Гудфеллоу знову „знаходить“ у трупі коня кулю з поміткою Пенніфезера. Словом усе йде як по нотах.

Таким чином читач остаточно переконаний і що головне відчуває це оповідання як градаційне. Він думає, що він уже знає розвязку і жде тільки признання Пенніфезера, щоб довідатися про конкретні подробиці вбивства. Читач приймає новелу „Thou art the Man“ за „оповідання нижчої структури“.

Але насправді, в усіх цих доказах винності Пенніфезера знову дано всього тільки ключ до правильної розгадки. Дійсно, як це так читач не вбачає монструозної невідповідності в частинах оповідання. З одного боку колosalна економія засобів, дієвих осіб, декорацій—а з другого таке ж колосальне марнотратство доказів. Читач з неохотою бачить чим раз нові й нові докази проти Пенніфезера. Читач теж собі не дурень, він давно догадався, що Пенніфезер убивця, а йому все гатять нові й нові докази. Він починає ставитися до них неуважно і не помічає, що його знов безсовісно взяли на баса; адже куля пробила коня й вийшла з нього (див. вище), а Гудфеллоу знайшов кулю в тілі коня. Але й без цього читач мусив би задуматися про те правило, що „*qui nimis probat, nihil probat*“ (хто доводить забагато, нічого не доводить)—дуже відомий приклад цього правила є в старому-старому анекдоті, що кінчается так:—„по-перше не десять карбованців, а два; по-друге я вам їх уже два тижні як повернув; а по-третє я взагалі не позичав у вас грошей! Оця куля „знайдена“ там, де її не було і є власне оцей кінець анекдота; „а по-третє я взагалі не позичав у вас грошей“

Отак-о сліпого й глухого доводять до кінцевої сцени, де з'являється „присланий з міста“ короб вина. Його ставлять на стіл, відкривають кришку і звідти випростується труп м-ра Шатлворси, що вимовляє, звертаючися до вбивці, слова: „Це ти!“. Гудфеллоу, мозуряжений громом, признається, що він убив Шатлворси, труп його сховав, коня застрелив, і підкинув речі Пенніфезера там, де він сам їх потім познаходив. Після того (власне трохи раніше—він був теж закликаний з усім містечком Ретлборо на банкет) з'являється на сцену

,,автор“, Єдіп Ретлбурзької загадки, „J“ (я). „J“ поясняє, що він не так, як інші ретлбурзці, відразу задивився підозрілим оком на маніпуляції „Старого Чарлі“, почав шукати не там, де водив усіх Чарлі, знайшов трупа і уладнавши його в коробі з платівкою китового вуса в тілі, сам написав листа від фірми і постараався бути ближче від короба в момент його разкривання, щоб вимовити нутром оті фатальні слова.

Дійшовши до кінця оповідання, читач відразу бачить, що майже ввесь текст його свідчить про винність Гудфеллоу. Він ще згадує, що Гудфеллоу, не мавши ні шеляга, почав витрачати великі гроші на частування друзів. Мотивом для підозрінь з боку „J“ являється саме та завелика, замонструозна очевидність

організованість доказів, абсолютно нереалістична, чи краще сказати „сюрреалістична“, яка задоволяє ретлбурзців і з ними... читача новели. Цю тему вкупі з такими подробицями як спадщина, цілком використав Конан-Дойл в оповіданні „The Norwood Builder“. Цікаво, що окремі моменти, як от накопичення доказів, зверх-доказ на штиб отієї кулі і навіть інсценування кінцевого ефекту з боку Шерлок Холмса достоту повторив Конан-Дойл. Це інсценування нічим у Конан Дойла не мотивоване і його можна розглядати тільки як рабське наслідування великому зразкові. Ми не хочемо, отак кажучи, принизити Конан-Дойла, що був добрий письменник, автор, до речі, прекрасних, у нас мало відомих історичних романів, розкішних оповідань з життя футболістів і боксерів. Ми хотіли б тільки показати з якою силою, з якою повною методологічною досконалістю, будував свої оповідання Едгар По.

Зробимо тепер коротенький ретроспективний підсумок ходу постання даної новели. Зовсім у дусі своєї

творчости Едгар По вигадує ефектну появу забитого „з того світу“, що викриває справжнього вбивцю. Постає задача цього вбивцю не показати як такого протягом усього попереднього тексту.

Зробімо ж цього вбивцю добрым чоловіком. Але зробивши так, ми зробимо розв'язку ненатуральною, невмотивованою. Отже, добрість його повинна бути лише зовнішня. І от починаючи з прізвища (*Good fellow* – добрий хлопчина, щира душа) і кінчаючи всім поводженням його, Гудфеллоу сам показує себе, як чесну, одверту людину. Як у першій частині накопичено іронічну хвалу на адресу Гудфеллоу, так у другій частині накопичено іронічні докази на виновність Пенніфезера. Оце накопичення, оце розкошування ніби-то зайвими доказами, справляє на читача неясне, неприємне вражіння. Він готовий навіть уважати, що текст оповідання за розтягнутий, забтий зайвими подробицями. Та оце саме неприємне вражіння він у кінці відразу локалізує на Гудфеллоу і в розвязці новели, розвязується й це неприємне почуття. Ми таким чином бачимо мотивацію самою фактурою, от як у заналізованім від нас оповіданні Велза „*The Snexperienced Ghost*“. Тільки Велз довів цей прийом іронічної мотивації до краю і в нього вона править за головний мотиваційний засіб. Свідомо, чи не свідомо Велз використав Поєвський прийом іронічної мотивації, але він переборщив в іронії, і читач не зовсім задовольняється розв'язкою і навіть не знає, чи з ним жартували, чи з ним говорили серйозно. Я можу це стверджувати на тій підставі, що прочитавши вищенаведену аналітичну статтю, де-хто геть не погодився... не з моєю аналізою, а з моїм читацьким розумінням оповідання. Оповідання Велзове не однаково розуміють читачі.

І це саме через те, що він, як сказано, переборщив в іронії. Обидві новели Поєвська і Велзівська виникли, умовно кажучи, „з нічого“, але і враження від Велзівської новели (як і від багатьох інших його річей)—теж „нічого“ і читач одмовляється вважати зміст оповідання за факт. Тим часом пересічному читачеві трудно буде сприймати Поєвську новелу „*Thou art the Man*“ інакше, як оповідання про факт, такий бо майстерний її текст, такий бо яскравий тип його Гудфеллоу, хоч цей тип, і народився виключно з потреб тектоніки оповідання.

ПРОТОКОЛЬНЕ ОПОВІДАННЯ

(Касьян с Красивой Мечи)

Я цілком свідомий того, що нижче видрукована стаття має дві риси трошки незвичних у такого роду літературі. По-перше я заперечую в ній цілий літературний жанр—неорганізовану прозу, ліричну прозу. Мене втішає тільки те, що ми навчилися вже заперечувати цілі мистецькі жанри, приміром, оперу. Едгар По заперечував можливість довгих поем і історія літератури цієї думки не спростувала. Одночасно з'являються нові мистецтва—от, приміром, кіно.

По-друге в цій статті менше є про Тургенєва, ніж має право чекати читач. Це радше стаття з приводу... тургенівщини. Але й тут є факти, що мені дають розраду. Плеханов, приміром, писав з приводу мистецьких творів, а не про них. Я просто таки вітаю це. Так само робив Айхенвальд. Так само робить Ніковський у вступних статтях до письменників. Нехай же буде дозволено й мені виступити з приводу Тургенєва... проти тургенівщини.

У двох інших статтях ми аналізуємо жанри, що не користуються (як не користувалися й раніш) ніякою ловагою в людей, слово в цій справі имущих. Дарма що читацькі маси захоплювалися і захоплюються й тепер

авантурними оповіданнями, дарма, що найпередовіші, наймужніші, найреволюційніші елементи старого суспільства, а конкретно кажучи, молодь украї захоплювалась авантурним, географічним, космічним романом, але мудрі сивоголові старці, самі ховаючи Пінкертоні під подушку, прилюдно виголошували йому анафему і рекомендували молоді читати „серйозну“ літературу. Критика систематично угроблювала „несерйозну“ літературу, „неглибокі“ твори й винесла на поверхню нашої сучасної історико-літературної свідомості виключно „серйозну“ літературу. Гімназіяльна наука во образі якого-небудь фіолетоносого павіана з породи вчителів словесности, урочисто анафематствовала Купера з Майн Рідом, вихваляючи неміряні глибини й вартості, скажемо, „Фрегата Паллади“ Гончарова.

Ясна річ будити ініціативу, розбуркувати в молоді неспокійний потяг до яскравішого, кращого життя було не в інтересах поліцейської держави й поміщицької літератури. Духовні кастрати й прекраснодушні філістери на штиб хоча-б того-ж таки Гончарова, куди миліші були серцю вищезгаданої кліки.

Не будемо, проте, тут аналізувати досконально причини такого напряму в літературі, а згадаємо про нього, аби нагадати що відповідні традиції й досі живуть у серцях... людей, що нічого спільногого не мають з поліцейською державою й поміщицькою літературою, живуть так-би мовити по інерції, поруч із сотнями інших забобонів. Бравши отже в інших статтях нефешенебельні жанри, візьмімось аналізувати тепер жанр благопристойний,—а саме розберім побутово-психологічний етюд Тургенєва „Касьян с Красивою Мечи“.

Форма „Записок охотника“,—збірка нотаток ліберального поміщика позначається на більшості оповідань цієї збірки зокрема. Мало не скрізь оповідає сам мисли-

вець епізоди, що трапилися з ним, мандруючи по градах і весях широкої Росії. Така форма дає авторові змогу будувати фабулу не в порядкові наростання, градації подій, а в спосіб пристого нанизування фактів. Треба однаке застерегти, що форма „Записок“ могла б служити й рамцями для справжньої фабульної речі, отак як фабульні речі ховалися в світовій літературі під рядками листів, під картками щоденника то-що. Сама по собі форма „Записок“ є принципово кажучи, тільки один з найлегших засобів для „реалістичної“ окраски подаваного матеріялу. Ми бачимо на прикладі Велзового оповідання „The Unexperienced Ghost“ як, участь автора становить не аби який засіб для досягнення ілюзії „реальності“.

Отже цього наміру підкреслити протокольністю форми реалістичність змісту в Тургенєва очевидно не було. „Записки охотника“ мабудь так таки й є просто собі „Записки охотника“ та й по тому. Бо-ж ні один з цих нарисів такої додаткової мотивації не потрібує—факти й ситуації в них описані настільки повсякденні й банальні, що приймаються начисто на віру.

Перекажемо отож попереду короткий зміст одного з цих етюдів, а саме „Касьян с Красивою Мечи“.

1. Автор повертається з полювання. При цій нагоді дается ландшафт. Виписуємо.

„Я осмотрелся. Мы ехали по широкой распаханной равнине, чрезвычайно пологими волнобразными раскатами сбегали в нее невысокие, тоже распаханные холмы; взор обнимал всего каких-нибудь пять верст пустынного пространства: вдали—небольшие березовые рощи своими округленно-зубчатыми верхушками одни нарушали почти прямую черту небосклона. Узкие тропинки тянулись по полям, пропадали в лощинках, вились по пригоркам и на одной из них. различил я какой то поезд. На него то поглядывал мой кучер.

Это были похороны“

Цей ландшафт, біла настирна курява, стома і спека. можна було-б узяти як настрій зустрічі з похороном, але для цього немає підстав. Очевидно так і було насправді з автором. Це, так би мовити, не ландшафт, а факт. Пізніше автор навіть заявляє: „погода была прекрасная, еще прекраснее чем прежде“... із чого ясно, що ніякої окраски змістової цей ландшафт не має.

2. Кучер починає гнати візок, щоб не зустрітися з похороном.

3. Вісь зломилася й доводиться стати на дорозі. Повз автора проходить похорон, докладно описаний.

4. У присілку автор знаходить Касяна і умовляє його довезти його до порубу, щоб він міг купити там нову вісь.

5. Купивши вісь, автор іде на поруб постріляти. Ландшафт. Касян ув'язується за ним.

6. Автор убиває деркача. Вони лягають на траву. Ландшафт. Касян починає філософську розмову про кров, гріх і тварин.

7. Далі розмова йде про життя самого Касяна, про Мартина Теслю, що вмер, хоч його і лікував Касян (це його ховали в першій частині етюда).

8. Касян розповідає трішки про далекі місця, де йому доводилося бувати.

9. З'являється дівчина (Яннушка), що живе з Касяном. Зостається нез'ясованим, чи це його дочка, чи ні.

10. Автор розстається з Касяном і вverteається додому. Його кучер Єрофей мало додає пояснень про Касяна, хоч він був сусіда йому колись у Сичівці, на батьківщині Касяновій.

З цього короткого переказу кістяка видно, що автор не тільки в рамках (облямівці, „обрамлений“) свого оповідання додержує форми блокнотної, але й у самім

оповіданні не дає ніякої структурної лінії. Є проста нитка, на неї неорганізовано, очевидно фотографічно, нанизано розмови, перемежувані ландшафтами. Самі розмови, як бачить читач, знано не в порядкові наростання, а навпаки, в порядкові спаду, охлявання. Попереду йде найдужче місце,—Касянова філософія, а далі йдуть біографічні відомості, що вкінець убивають у читачеві цікавість до Касяна. Вражіння загадковості, викликане зовнішньою постаттю його й несвідіваною заявою про гріх убивати тварини, стирається. Появ Аннушки, що міг би додати якусь сильну рису до характеристики Касяна, не використано зовсім. За те все іскравіше й яскравіше стає для читача очевидним, що йому розповіли ширісіньку правду, спочатку до кінця, не прикрасивши її геть нічим. Читача піддурено отже в найганебніший спосіб. Читач жде, що йому розкажуть вимисел так, що він повірить, що йому розказано правду. Натомість йому розказано правду так, що він шкодує, що до неї не додано вимислу. Автор поводиться як той єврей-комерсант з Могилева в анекдоті, якого спитали:—куди ви їдете, Борух Абрамович? Той одповідає:—в Могилів! Той, що запитував, довго мовчить, накупчуючи обурення, нарешті вибухає: для чого ви мене дурите? Адже-ж ви сказали, що їдете в Могилів, щоб я не подумав, що ви їдете в Бердичів. Але-ж ви насправді їдете в Могилів! Для чого-ж ви мене дурите!...

Є ще один засіб модифікувати подавані факти психологічного порядку—це давати поряд „для порівняння“ інакшого, протилежного понайбільше, порядку матеріял. Так і зроблено в етюді того-ж таки Тургенєва „Хорь и Калиныч“, де протилежність психологічних образів пояснено ріжницею між губернями Орловською

та Калузькою. В оповіданні „Касьян с Красивою Мечи“ такою протилежною до Касяна постаттю являється кучер Тургенєва Ерофей. Ерофей це, так-би мовити Хорь; а Касян так-би мовити Калінич; схожість між ними досить велика, приміром Касян як і Калінич знає грамоти. Отже й тут ми маємо пару: Фавст і Мефістофель, чи коли хочете Моцарт і Сальєрі, так сказати, романтик і реаліст. Глибше цього порівняння не йде, бо глибше не йде аналіз кожного з них. Можна ще й навести паралель з святого письма: Марія й Марта і навіть коли хочете „Гоголь і чорт“—настільки поверхова ота „психологічна глибінь“ психологічного етюду, настільки цей етюд є необрблений протокол сирових подій.

Не додає нічого до характеристики Касяна й ландшафт. Узагалі ландшафт у прозі грає або як відповідна декорація, або ще як контрастова декорація. Скажемо ясний, соняшний день може стати за декорацією для життерадісного моменту, або навпаки за глупливу контрастову декорацію для якогось моменту, скажемо, смерти укоханої матери чи що. Ландшафтів у „Касьяні с Красивою Мечи“ багато—ми вже бачили, що перший ландшафт не використано ніяк для ідеї похорону; придивімось тепер до нього докладніше. Звернімо увагу на його рухливу, дієслівну форму: „холмы... сбегали“; взор.... обнимал; березовые верхушки ... нарушали; тропинки... тянулись... пропадали... вились... по пригоркам“. Ця форма обов'язкова для кожного пристойного ландшафтіста з письменників аж з часів Лесінга, що докладно описував, як Гомер подає Ахилесів щит, так-би мовити, динамічно, показуючи не ввесь щит одразу, а стадії його створення, роботу над ним майстра Гефайста. З часу означеної заяви Лесінга усі письменники-

пейзажисти вважають за пристойне уживати як-найбільше дієслів, малюючи ландшафт. Не будемо говорити поки що про ролю краєвиду взагалі в літературі, про це скажемо нижче, а зараз зауважимо тільки, що „динамічність“, конкретно кажучи, дієслівність ландшафтного опису річ необов'язкова, а теж є один із способів подачі. Можна було-б сказати що наведений угорі ландшафт має через дієслівність його подачі впливати як образ нескінченної довгої дороги, а не як кореспондент до похорону, хоча й у такому разі недієслівність краще передала б відповідний настрій довгости, нескінченности, адже кожен знає, що після довгої дороги речі починають рухатися саме коли рух скінчився, а під час самої дороги, рух речей повз подорожнього швидко починає сприйматися як спокій. Щоб з'ясувати роль першого ландшафту, порівняймо з ним ландшафт другий.

Автор і Касян вийшли на поруб („осечки“)

„Погода была прекрасная, еще прекраснее, чем прежде; но жара не унималась. По ясному небу едва-едва неслышь высокие и редкие облака, изжелта белые, как весенний запоздалый снег, плоские и продолговатые, как опустившиеся паруса. Их узорчатые края, пушистые и легкие, узорчатая бумага, медленно, но видимо изменялись с каждым мгновением; они таяли, эти облака и от них не падало тени. Мы долго бродили с Касьяном по осечкам. Молодые отпрыски, еще не успевшие вытянуться выше аршина, окружали своими тонкими, гладкими стебельками почерневшие низкие пни; круглые губчатые наросты с серыми каймами, те самые наросты, из которых вываривают трут, лепились к этим пням; земляника пускала по ним свои розовые усики; грибы тут же тесно сидели семьями. Ноги безпрестанно путались и цеплялись в длинной траве, пресыщенной горячим солнцем; всюду рябило в глазах от резкого металлического сверкания молодых красноватых листвьев на деревцах; всюду пестрели голубые гроздья

журавлинного гороха, золотые чашечки куриной слепоты, наполовину лиловые, наполовину желтые цветы Ивана-да-Марыи; кое-где возле заброшенных дорожек, на которых следы колес обозначались полосами красной мелкой травки, возвышались кучки дров, потемневших от ветра и дождя, сложенные саженями; слабая тень падала от них косыми четвероугольниками,—другой тени не было нигде. Легкий ветерок то просыпался, то утихал: подует вдруг прямо в лицо и как будто разыграется,—все весело зашумит, закивает и задвижется кругом, грациозно закачаются гибкие концы папоротников,—обрадуется ему... но вот уж он опять замер и все опять стихло. Одни кузнечики дружно трещат, словно озлобленные,—и утомителен этот непрестанный, кислый и сухой звук. Он идет к неотступному жару полудня; он словно рожден им, словно вызван им из раскаленной земли.

Не наткнувшись ни на один выводок, дошли мы наконец, до новых осечек. Там недавно срубленные осины печально тянулись по земле, придавив собою и траву и мелкий кустарник; на иных листья еще зеленые, но уже мертвые, вяло свешивались с неподвижных веток, на других они уже засохли и покоробились. От свежих золотистых щепок, грудами лежавших около ярко-влажных пней, веяло особенным, чрезвычайно приятным, горьким запахом. Вдали, ближе, к роще, глухо стучали топоры, и по временам, торжественно и тихо, словно кланяясь и расширяя руки, спускалось кудрявое дерево.....”

Ми прохасмо вибачення в читача, за те, що нагадали йому блаженні часи гімназіального диктанту: зідома річ, що вчителі словесности з особливою охотою беруть для диктанту „опісання пріроди”.

Треба віддати належне Тургеневу: він уміє бачити. Не можна заперечувати й того, що він уміє й передавати те, що бачив. І це не є словоблуд, дурна балакість, хоч і на таку подекуди скидається, а попросту нерозуміння ролі в даному разі ландшафта в оповіданні, наївна певність, що коли щось дуже подобається

авторові, то воно має обов'язково припасти до серця читачеві, як його так і розповісти все поспіль; кохтування красивістю й гладкістю мови, мовчазна передпосилка: хто мене не любить, той хай не читає; жіноче, пасивне відношення, до ролі оповідача взагалі.

Після цього ландшафту сталася смерть деркача. Уперше проявилась Касянова філософія: я слышал, как он после шептал: „Грех Ах, вот это грех“.

Після цієї фрази знову йде ландшафт. Мусимо виписати його, щоб дати повну картину поводження автора з ландшафтом.

„Жара заставила нас, наконец, войти в рощу. Я бросился под высокий куст орешника, над которым молодой стройный клен красиво раскинул свои легкие ветки. Касьян присел на толстый конец срубленной березы. Я глядел на него. Листья слабо колебались в вышине и их жидкозеленоватые тени тихо скользили взад и вперед по его тщедушному телу, кое-как закутанному в темный армяк,— по его маленькому лицу. Он не поднимал головы. Наскучив его безмолвием, я лег на спину и начал любоваться мирной игрой перепутанных листьев на далеком светлом небе. Удивительно приятное занятие лежать на спине в лесу и глядеть вверх. Вам кажется, что вы смотрите в бездонное море, что оно широко растягивается под вами, что деревья, не поднимаются от земли, но словно корни огромных растений, спускаются, отвесно падают в те стеклянно-ясные волны; листья на деревьях то сияют изумрудами, то сгущаются в золотистую, почти черную зелень. Где нибудь, далеко, далеко, оканчивая собою тонкую ветку, неподвижно стоит отдельный листок на голубом клочке прозрачного неба и рядом с ним качается другой, напоминая своими движениями игру рыбьего плеса, как будто движение то самовольное и не производится ветром. Волшебными подводными островами тихо наплывают и тихо проходят белые круглые облака,—и вот вдруг все это море, этот лучезарный воздух, эти ветки и листья, облитые солнцем — все заструится, задрожит беглым блеском, и поднимется

свежее, трепещуєче лепетанье, похожее на бесконечный мелкий плеск внезапно набежавшей зыби. Вы не двигаетесь, вы глядите: и нельзя выразить словами, как радостно и тихо и сладко становится на сердце. Вы глядите: —та глубокая чистая лазурь возбуждает на устах ваших улыбку, невинную, как она сама; как облака по небу и как будто вместе и с ними, медлительной вереницей проходят по душе счастливые воспоминания, и все вам кажется, что взор ваш уходит дальше и дальше и тянет вас самих за собой в ту спокойную, сияющую бездну, и невозможно оторваться от этой вышины, этой глубины....—Барин, а барин,— промолвил вдруг Касьян своим звучным голосом.....“

Пейзаж перервано за принципом контрасту, та легко бачити, що це зроблено майже випадково: бо як на таку мету, то потреба в ландшафтові ніяк не відповідає його колосальному розмірові. І цей пейзаж зроблено дуже добре, є навіть певна градація—він, так би мовити, поетичніший, ліричніший від первого. Робота над словом і образом—саме тут видно, над чим автор працював. Він працював найбільше над тим, щоб передати ним момент передати з найбільшою точністю. Щось у цім моменті міняти, проявляти свою ініціативу йому, очевидно, й на думку не спадало. Він не тільки розповів усе як було, а ще й описав ті самі ландшафти, які були під час його зустрічі з Касяном у спокійній певності, що „краще од природи не зробиш“ і „красивіше од природи не напишеш“.

Не обминеш тут міркувань на тему про ролю ландшафту в літературі взагалі. Це питання стоїть узагалі в звязку з тематикою.

А ргіогі кажучи, всякий чисто досвідний матеріял може стати за базу для всякого чисто художнього твору. Коли це не було-б так, то дуже довелося-б обмежити мистецьку діяльність і можна було-б справді згори примушувати авторів вибирати теми, цеб-то утворити

ту казарму, про яку мріють усі, з боку настановлені „керовники“ літератури. Але то є рігіор, а на практиці сам матеріал повинен би (і справді показує) показувати той рід мистецтва, що має його обробляти. Скажемо, коли за цей матеріал нам правлять народні мелодії, то хоча й можна їх трактувати в літературній новелі, у лівій картині, у лівій скульптурі, але найприродніше місце для трактування отакого матеріялу є нотний папір композитора. Так само, скажім, ландшафти найкраще трактувати в малярстві, бо ландшафт не балакає й не кричить, а визначається найбільше фарбами й світами—тобто найлегше з таким матеріялом упоратися в малярстві. Отже, набутий людською головою досвідний матеріал, до деякої міри сам командує в якому полі його треба обробляти.

Але-ж це лише до деякої міри. Скажім, малярство часто береться все-ж таки за людей, хоча в людині—фарба найменш характерна ознака. Людина — дуже безбарвна істота. Скульптурою своєю людина куди цікавіша, та може найцикавіший зовнішній прояв людини, це і її мова. Отже найвигідніше трактувати людину у літературі, менш вигідно в музиці, ще менш вигідно в малярстві. Не зважаючи на те навіть у малярстві людська тематика переважає над пейзажною. В чім причина?

Причина в тому другому моментові, що опреділює собою розроблення матеріялу — в попиті споживача. Мистецький твір споживають не гори та ріки і не кедри та платани, а самі люди. Оці самі люди й вимагають, щоб писалося про них, і малювалося їх, і взагалі мистецьки трактувалося-б про них у першу чергу.

Найелементарніші інтереси людини це народження і смерть. Коло цих найперших моментів довкола обертається все „велике“ мистецтво.

У нас прийнято з приирством говорити проти них людей, що в газеті насамперед читають „отдел проісшествій“. Більше того, за перших часів радянської преси ми не заводили такого відділу в газетах узагалі. Тим часом „отдел проісшествій“ є справді найцікавіше місце газети, бо він непосередньо й прямо трактує про порушення найперших інтересів окремої людини. Соромитися читати цей „відділ пригод“ так само розумно, як соромитись їсти, перетравлювати їжу й плодити собі подібних. Оця соромливість є пережиток релігійних забобонів, переваги „духовної пищи“, переваги „душі“ над „тілом“.

Проте ця соромливість далеко не сягала і її держалося тілько про око людське. На ділі полові питання, кримінальні романі і романі про те, як збагатів хлопець, що чистив чоботи, дають найпопулярніші, найбільш читабельні речі, бо вони не відходять далеко від найперших справ і інтересів окремої людини. З погляду релігійних організацій це зло, бо „людина повинна цікавитися високими матеріями“, з погляду марксівського це не зло... іне добре, а це... факт, який треба використати в інтересах світової революції, який легко використати в цих інтересах, бо інтереси революційної класи тотожні в цілому з інтересами всього людства.

Таким чином ми констатуємо, що існують основні, головні елементи тематики і що вони тільки й варти, власне кажучи, опрацьовання. Любов, голод, смерть; любов, насичення, народження—з цих тем не виходить широке мистецтво, те, що стає потім, у той чи інший спосіб масовим.

Сперечатися з цим твердженням стоючи на платформі історичного матеріалізму — річ зайва, бо то є простий висновок з указаної платформи. Можна запитати: а що ж

ті твори мистецькі, що трактують життя тварин і рослин, чи може ландшафти, чи оті твори засуджені наперед на загибіль?

Усамперед число таких творів страшно мале проти творів на вищевказані теми. Далі, почасти історії звірячі символізують історії людські. Нарешті—й це найважніше—тварини оті саме таке місце займають у мистецтві, яке вони мають у колективнім людськім житті.

У Толстого десь наводиться приклад театральної вистави в дикунів—самоїдів. Дієві особи тієї трагедії: оленева самиця, оленя і ловець-самоїд. Так, у такім оточенні олень може (і повинен) бути дієвою особою, бо на нім базується всеньке життя самоїдове. У житті-ж культурних народів тварина стільки-ж має місця, скільки в мистецтві тих таки народів.

Як же бути тепер з ландшафтом?

Реально, поза людиною, ландшафт не існує. Корова має своє реальне буття і без споглядача—людини; ландшафт такого буття не має. Ландшафт є відношення поміж людським оком і неорганічною природою.

Отож ландшафт, узятий там, де його найкраще можна виявити, тоб-то в малярстві, є власне витвір мистця у більшій мірі, ніж усякий інший матеріял. Вайлд сказав десь, що ландшафт це є настрій і він мав цілковиту рацію. Дивлячися на ландшафт ми більше дивимось на мистця, його індивідуальність яскравіше позначається тут, ніж, скажемо, на портретах, чи жанрових сценах. Справді той самий ландшафт, різно виглядає в голандського мистця XV століття і в сучасного імпресіоніста, а якась жанрова сцена, по при всій ріжниці в манірі, давала-б більше схожих точок для порівняння. Ландшафт є знайомство з психікою мистця насамперед—він відповідає отже ліриці в літературі.

Яку-ж ролю відограє ландшафт у літературі, де абсолютно бракує засобів для його виявлення. Способи виявлення, що їх дає література—а саме слова, становлять тепер другу призму, окрім отої першої і ми розглядаємо об'єкт уже в двократнім переломі. Справді: ландшафтна тема переломлюється тепер не тільки в оцій настроєві мистця, але й у тім слові, через яке він цей настрій пробує передати читачеві. Суб'єктивність, авторська особа, виростають до грандіозних розмірів. Той письменник, що подає читачеві докладні ландшафти знайомить читача тільки й виключно з своєю особою.

Тим то у французькій прозі (найкращій у світі) ландшафту майже зовсім немає. В „Сантиментальнім Вихованні“ Флобера є така фраза (цитую по пам'яті), що описує природу в той момент, коли молодий чоловік уперше в житті зблишився фізично з жінчиною: „ . . . високі дерева, що стояли в садку, на мить хитнулися й знову завмерли“. Це все. На багато десятків сторінок роману це все. Читач може добре оцінити і силу цього пейзажу і головне його ролю в оповіданні. Дуже багато прикладів доцільного оперування з ландшафтом ми знаходимо також у Мопасана—там це максимум лаконічності і максимум „корисного ефекту“.

Таким чином ми бачимо, що ідея давати самий ландшафт, відводити якусь самостійну роль ландшафтovі в літературі єсть ідея хибна і то з двох міркувань. Поперше ландшафт майже не дозволяється виявитися в літературі; по-друге він і взагалі не належить до перелічених угорі „кардинальних“, оснівних тем мистецтва взагалі. Цим пояснюється той факт, що прекрасний поет-пейзажист Пєтніков зостався майже невідомий не тільки широким масам, але й критикам і навчителям словес-

ності, що така сама доля найкращих творів Пастернака, що ті небагато ландшафтних віршів, що увійшли в загальну літературно-хрестоматійну помийницю, чи то, як прийнято висловлюватися, скарбницю, що ці вірші поспіль алегоричні, а не ландшафтні, приміром „Утес“ Лермонтова, або його-ж „На севере диком“ (переклад з Гайне), де мова мовиться знову-ж не про скелі й сосни, а про любов.

Тим часом у розглядуваному тут творі ландшафт займає дуже багато місця і як ми спробували показати, він спеціально не організований, а подано його в порядкові регистрації особистих авторових переживань. Це стоїть у непосереднім звязку з усією сказати-блінією твору—„нотатками мисливця“ так-би мовити. З погляду пересічного читача, ландшафт цей усе-ж таки не рівноцінний хоча-б із діялогами в тій-же таки новелі. Діялоги такий читач читає, а ландшафт обминає. До речі у нас уважається за пристойний тон нападати на такого читача, що читає тільки розмови і те, що стосується до механізму оповідання, а все інше як авторову філософію, ландшафти, виписки з наукових праць і цитати, пропускає. Тим часом такий читач тільки одбиває загальну структуру пересічної людської психіки: між автором і читачем попереду ніби складається контракт: автор береться розповідати цікаві речі (тоб-то речі кардинального значіння для життя окремої людини), а читач зобов'язується приймати оці речі на віру і вбачити в них факти, принаймні на сам час читання. Отож коли автор цей мовчазний контракт порушує і починає, скажемо оголяти прийом, тоб-то заводити читача в лабораторію свою, то читач буває незадоволений, але так само ремствує він, коли автор замість розповідати цікаві для читача речі, як слід було

по контракту, починає привселюдно „прати перед читачем свою чисту близну“. Отож, коли автор розводить філософію, або пейзажі, або цитати, то читач має цілковиту рацію не читати відповідні місця, справедливо міркуючи, що фахівці філософи його постачатимуть, коли він схоче, філософією з перших рук, що ландшафтів словами не описеш, а краще купити картинки, і що цитати куди краще читати в їхньому природньому контексті в первотворах.

Яку-ж рацію, яке-ж право має автор сподіватися, що його нотатки, сировий матеріал з його особистого життя знайдуть собі читача і то, читача прихильного.

Очевидно, що автор має рацію, коли його твір здобув популярності. За яких же умов твір написаний всупереч вимогам пересічного читача здобуває популярності і навіть може зажити слави?

Згадаймо, що оповідання Пушкіна (Повесті Белкіна) стоять приблизно на рівні європейської техніки оповідань, що фабулу (plot) там розвинено в достатній мірі, що вони являють собою очевидну організацію матеріялу, а не просте ремігання життєвої жвачки, набутої прекраснодушним організмом. Але-ж Пушкін ще цілком перебував під упливом французької літератури і значитьих вимог, що до цієї літератури ставив її читач. Не забудьмо, що з Тургенєва був і „поет“; у повнім збірників його творів окрім „стіхотвореній у прозі“ є ще кілька поем і десятки римованих, плохенької роботи, віршів. Тургенев з'явився саме в той момент, коли розплодився читач російської прози і під цього читача він і писав. Ясна річ, такий новонаплоджений читач російської прози, не більші міг ставити до цієї прози вимоги, аніж свого часу читач віршів і драми ставив до Ломоносових і Хераскових. Він казав спасибі вже-

й за те, що було щось писане російською мовою, точнісінько як ми нещодавно дякували богові за те, що в нас був хоч Нечуй, а все-ж таки Левицький, все-ж таки український прозаїк, коли ми навіть Осадчого чи Свидницького держали за письменників, словом на основі принципу: на безлюдді і Хома письменник.

У таку саме добу з'явилися, й зажили собі навіть славні, невеличкі письменники Тургенев і Гончаров, що добре володіли російською мовою, та й по тому. Не можна, звичайно, зкидати їм нерозуміння і невміння писати, адже-ж вони обоє були знайомі з європейською літературою, ні, просто вони не вважали за потрібне морочитися з технікою, коли і так платилося гроші за сировий матеріал.

По-за цією причиною, були, звичайна річ, і інші, що сприяли створенню безфабульної протокольної літератури. „Каючийся дворянин“ бажав себе побачити в дзеркалі і охоче читав свої „Записки Охотника“ Він зі скрутою на серці впізнавав себе в Обломові, в Лаврецькому, в Рудині і одпочивав над солодкими звуками тургенівських віршів у прозі, белькочучи „как хороши, как свежи были розы“.

Таким чином, коли Тургеневу була охота роздягатися перед глядачем (не далі в тім як до чистої білизни, а ніяк не до грішного тіла), то він знов, що глядач його не лаятиме, а навпаки з деякою цікавістю буде розглядати.

Ми вже занотували, що власне вся робота, що ці мав Тургенев над сировим матеріалом своїх нотаток, це була робота над язиком. Вірші в прозі, ліричні уривки на штиб „Чуден Днепр“, ландшафти розписані язиком замість пензля, словом сказати, все те, що вчителі словесности вибирають для диктантів

саме за чистоту і так би мовити самостійність мови, все це характерна ознака певної доби в літературі. Для того, щоб зхарактеризувати цю добу точніше, досить прочитати тургенівський таки-ж вірш у прозі під назвою „Русский язык“. „Во дни . . . тягостных раздумий о судьбе моей родины... ты один мне утеша и опора, о великий, могучий, свободный русский язык... нельзя не верить, чтобы такой язык не был дан вели-кому народу“.

Це-ж та сама програма, що в шевченківському наша пісня во вік не загине: от де діти наша слава, слава України“, хоч і соціальні причини такої платформи були зовсім неоднакові, ба навіть протилежні. Це той момент, що їх об'єднує. Це одночасно і той момент, що допускав існування нефабульної прози „стіхотвореній у прозі“ і такого іншого.

Треба сказати, що сучасна нова російська література, станувши на стежку, Андреєм Білим протоптану, теж несе на своїм прапорі передусім язык, тільки тепер звільнюючись не від французької мови, а від мови руських класиків із Тургеневим у тім числі. Занадто щільно була звязана вся тургенево-надсонівщина з язиком певної епохи, щоб можна було-б відійти від неї, не зруйнувавши цей язык.

Звичайна річ, диктанти зробили своє діло. І досі широкі кола провінціяльної інтелігенції, до яких, на жаль, доводиться часто зараховувати також інтелігенцію вкраїнську, як на святотатство дивляться на всяку спробу показати, що Тургенев і Гончаров третєрядні письменники¹, а не „великие писатели“, що російська проза

¹ Це буває ясно для всякого, кому привелося хоч раз прочитати щось із Тургенєва в німецькому або французькому перекладі.

взагалі починається з Толстого і Достоєвського, що вплив попередньої прози на гімназистів і провінціальніх письменників був страшенно шкідливий, що коли Тургенев є стандарт, взірець, то чого-ж можна ждати окрім диктантів на прекраснодушні теми від його наслідувачів. Перед українською прозою стоїть негайна задача—оволодіти фабульною архітектурою в прозі, навчитися організовувати матеріял. Аналіза попередньої української літератури повинна не замазувати й не виправдувати анальфабетизм у цій справі наших нечуйв, а викривати його і встановляти як загрозливий приклад. Не можна облишити тут мовчанкою передмови Ніковського до нового видання „Миколи Джері“ Нечуя. Не кажучи тут про непевну оцінку нечуювої політичної позиції, так-би мовити його ідеології, ми знаходимо і то зовсім несподівано, як на Ніковського, зазнаки невірну оцінку Нечуя як прозаїка-повістяра. Писана в близкучім стилі етюдів Айхенвальда прекрасною, іскристою вкраїнською мовою, передмова Ніковського оцими своїми прикметами саме замазує перед очима читачевими убогістю нечуювої техніки, неспроможність його опанувати матеріял.

Дуже знаменні слова Ніковського про фабульну вартість Нечуювої повісти. Ніковський, уявляючи собі европейця читача, погоджується з ним, на „... малий і кволий драматизм ситуацій“ на те, що сюжет у Нечуя... мало розроблений, але все-ж цікавий, що внутрішня діялектика повісти й зовсім слаба... і т. д.“. І от на підставі цього Ніковський радить „европейцеві“ прочитати самому всю повість і ознайомитися ширше з українською літературою, а означені вади пояснює темою самого твору та громадською тенденцією автора. Тема ця—кріпацтво.

Звичайна річ, що нам треба радити европейців прочитати повість Нечуя і ознайомитися з українською літературою, бо без нашої поради европейці самі певне не візьмуться до читання таких речей, як „Микола Джеря“, а підождуть, поки вкраїнська література не почне скидатися на всяку іншу дорослу літературу. Я тільки не розумію, з чого тут бити себе в перси й задаватися, кепкуючи з того „європейця“. Чи не краще було-б звернути серйозну увагу на оці вади, не ховати по стравсячому голови під „тему—тенденцію“, що ніби-то не дозволяють пристойно опрацьовувати матеріал. Чи не більше було-б користі для читачів від цього, ніж від дитирамбів, та ще й кому! Хоч-би-ж хоч Коцюбинському, Стефаникові, чи Винниченкові, а то бачите Нечуєві! Нечуї наша біда, а Ніковський хоче з них зробити нашу гордість. І те, що нечуєва повість дає чималий матеріал, те що Нечуй її написав непоганою українською мовою, справи ніяк не направляє, бо-ж тим більше шкода, що це все зосталося сировиною. Продавати таку сировину за фабрикат, значить знижувати рівень вимог споживача, заганяти його в хлів, замість виводити його звідти.

Через гімназії і інститути благородних дівиць уплив тургенівської й гончаровської прози набув колосальник, загрозливих розмірів. Так само, хоч і в куди меншій мірі, впливають на нашу молодь Нечуї та Грінченки, для яких літературна техніка була ділом підрядним, а за головне правила чистота мови і месіянство. У свій час ї письменники були дуже потрібні й дуже корисні. Тепер їх були-б добре забули, якби не спроби відмолодження на штиб статті Ніковського, що з призирством трактуючи сучасні вимоги до прози, затримують природній розвиток української революційної літератури.

Нечуй становиться на п'єдестал, забувається його тимчасове місцеве значіння, канонізується як мало не класик, третьюрядний письменник. Ясна річ, які це може мати наслідки. Було-б колосальним лицемірством на одній сторінці гукати про халтурну течію в сучасній літературі, а на другій сторінці вихвалюти нечуїв.

Вертаюсь наприкінці до Тургенєва.

У Тургенєва є одне оповідання, що справляє враження на читачів самим розвитком подій. Це новела „Стучит“. Даремно було-б одначе вбачати і в цій новелі щось більше від простої реєстрації авторової пригоди. Тим часом оця новела справляє велике враження на людей, що звикли до тургенівської маніри, саме в силу свого контрастування з цією манірою. На жаль треба думати, що просто цей епізод так-таки й трапився з письменником на ділі, отже література тут не причому, а ми мусимо дякувати по-перше фортуні, а по-друге червоності пана письменника, але ніяк не його бажанню організовувати матеріял.

Романи Тургенєва що до фабульної обробки куди вище стоять і від його оповідань і від усіх творів Гончарова. Не зважаючи на наївність фабульної структури і на цілі озера ліричного одеколону, вони все-ж таки виглядають як літературні твори на тлі хоч-би й гончаровських романів. Ми завжди будемо вдячні Тургеневу за те, що він зареєстрував для нас хоча-б Базарова, не зважаючи на свою антипатію до „нігілістів“. Російська літературна мова ще довго буде жити тургенівськими зразками. Тим своєчасніше попередити зараз молодих письменників, щоб вони боялися як зарази тургенівської маніри писання, тургенівського споглядального аполітизму, тургенівської зневаги до організації матеріялу.

ЗМІСТ

	Стор.
Переднє слово	3
I ЧАСТИНА (вступні уваги)	
Як зробитися новелістом	5
II ЧАСТИНА (аналізи)	
Явантурне журнальне оповідання	48
Фантастичне оповідання	76
Новела з нігою	111
Протокольне оповідання	124

ВІДОВЛІЧНІ ПІДАРЖКИ ЗАБОЛЕВАНИХ ВІНОВНОГО ТА ВІДОВЛІЧНОГО СПІВА
ЮНІГОСПІДА
 Харків - Гордіковський поштова будівля № 23-27.

- Дерман А.**—Писатели из народа и В. Г. Короленко.
 По материалам архива В. Г. Короленка. Ст. 180, ц. 25 к.
- Зеров М.**—Леся Українка. Критично-біографічний нарис. Ст. 64 ц. 40 к.
- Йогансен М.**—Як будується оповідання.
- Корян В.**—Поет української інтелігенції М. Коцюбинський. З портретом М. Коцюбинського. Ст. 48 . . ц. 20 к.
- Лейтес.**—Силуети Заходу. Друкується.
- Луначарський А.**—Історія Західно-Європейської літератури. Переклад О. Єзерницької. Частина I і II.
 Ст. 377 ц. 3 крб.
- Плеханов Г.**—Мистецтво й суспільне життя. Ст. 64 . ц. 5 к.
- Самусь.**—Тroe. В. Чумак, Г. Михайличенко, А. Заливчий. Друкується.
- Ткаченко П.**—Куліш. Критико - біографічний нарис.
 З портретом П. Куліша. Ст. 65 ц. 70 к.
- Хвильовий М.**—Камо Грядеш? Памфлети. Ст. 63 . . ц. 50 к.
- Шевченко Т.**—Щоденник. Уривки. Редакція, примітки і вступна стаття М. Плевака. З 2-ма портретами Т. Шевченка та 6 малюнками. Ст. 88 ц. 65 к
- „**Шевченко та його доба**”—Збірник під редакцією академ. С. Єфремова, М. Новицького, П. Филиповича.
 I ч.—II ч. ц. 2 крб.
- „**Франко Іван**”.—Збірник за загальною редакцією І. Лакізи, П. Филиповича, П. Кіяниці. Ст. 366 . . . ц. 4 крб.

П О Е З І І

- Бажан М.**—17 патруль. Поезії. Ст. 67 ц. 50 к.
Бажан М.—Різьблена тінь. Лірика. Ст. 31 ц. 40 к.
Морж О.—Гортъ. Поезії. Ст. 61 ц. 45 к.
Поліщук В.—Радіо в житах. ц. 40 к.
Сосюра В.—Вибрані поезії. Ст. 40 ц. 25 к.
Сосюра В.—Золоті шуліки. Ст. 79. ц. 75 к.
Семенин М.—Степ. Поезо-фільма. Ст. 30 ц. 10 к.
Семенин М.—Маруся Богуславка. Лірична драма. Ст. 44 ц. 65 к.

СВІТОВЕ ПИСЬМЕНСТВО

Ст. 203+XXXIX

Ц. 2 крб. 25 к.

А. ПУШКІН ВИБРАНІ ТВОРИ

Редакція і вступна стаття П. Филиповича. Переклади
М. Рильського, П. Филиповича, М. Вороний та інш.
Поезії. Поеми. Драматичні твори. Проза.

- Бальзак О.**—Горіо Роман. Переклад В. Підмогильного.
Редакція і стаття С. Родасевича. З портретом
О. Бальзака, обкладинка худ. Н. Алексєєва. Ст.
239+XLII ц. 1—70 к.
- Барбюс А.**—Хрест—Оповідання. Переклад з франц.
О. Понеля. Ст. 63 ц. 20 к.
- Гамсун Кнут.**—Бродяги. Роман. Авторизований пере-
клад з рукопису з останнім портретом Гамсуна
і автографом до українського видання. Ст. 424 . ц. 3 крб.
- Гамсун К.**—Мандрівні дні. Оповідання. Переклад М.
Зерова. Ст. 78 ц. 20 к.

- Генрі О.**—Індіанський лікар. Оповідання. Переклад з англійської мови Н. Дубровської. Ст. 64 . . . ц. 20 к.
- Доде А.**—Листи з вітряка. Оповідання. Переклад з франц. мови В. Підмогильного. Ст. 63 . . . ц. 20 к.
- Золя Е.**—Шахтарі. Роман. Скорочений переклад О. Левицького. Вступна стаття Іванушкіна. Ст. 271—XIII ц. 1—10 к.
- Келлерман Б.**—Тонель. Скорочений переклад М. Рильського. Обкладинка й малюнки худ. Н. Алексеєва. Ст. 272 ц. 1—10 к.
- Шеріме Проспер**.—Коломбі. Роман. Переклад з французької мови В. Підмогильного. Редакція і вступна стаття А. Ніковського. Ст. 148—XIII . . . ц. 1 крб. оправа.—15 к.
- Мопасан Г.** Життя. Роман. За редакц. проф. С. В. Савченка. Ст. 244 ц. 1—80 к.
- Лондон Д.**—Далека країна. Оповідання. Переклад з англійськ. К. Джунківської. Ст. 63 . . . ц. 20 к.
- Лондон Д.**—Мануїв будинок. Оповідання. Ст. 108 . . ц. 30 к.
- Ромен Ж.**—Атака автобусів. Оповідання. Переклад з французького В. Підмогильного. Ст. 60 . . . ц. 20 к.
- Реньє А.**—Мармурова жінка. Оповідання. Переклад з француз. мови А. Венгерова. Ст. 31 ц. 10 к.

Адреси Правління та Філій

Правління Книгоспілки—Харків, Горяїнівський пр., 2.

Філії Книгоспілки—Київ, вул. Воровського, № 48. Одеса, вул. Ласаля, № 12. Дніпропетровське, Проспект К. Маркса, № 103. Суми, вул. Шевченка, № 2. Вінниця, вул. Леніна, № 41. Житомір, вул. К. Маркса, № 27.

Білецького О.І.

ЗК -450 РС



СКЛАДИ ВИДАННЯ:

**ХАРКІВ, Горянівський пров., 2.
КІЇВ, вул. Воровського, 48.
ОДЕСА, вул. Ласаля, 12.**