

ЛІТЕРАТУРА

„ВИЗВОЛЕННЯ“ ОЛ. КОПИЛЕНКА

Г. ОВЧАРОВ

Новий виступ Ол. Копиленка з романом „Визволення“ мусить зупинити на собі увагу критика. Ол. Копиленко—письменник, що вже виявив себе в літературі, давши дві досить великі збірки—„Буйний хміль“ та „Твердий матеріал“. Вони визначають собою певні ступні й прямують в розвиткові письменника. Поява нового його твору, особливо твору великої літературної форми—роману, є явище помітне і в сучасній українській літературі і ще більше в письменницькій еволюції самого Ол. Копиленка.

Беручись до аналізу роману, ми ставимо за завдання відповісти на дві групи питань. Поперше—яке місце в сучасній українській літературі, що збагатилася на кілька великих, більш і менш вдалих, художніх полотен, посідає новий роман Копиленка? Наскільки він ідейно-художньо збагачує сучасну українську літературу та наскільки задовольняє ті вимоги, що їх ставить доба соціалістичного будівництва перед літературою? Наскільки основні настановлення роману справді відповідають істотним завданням пролетарської літератури та наскільки спромігся письменник художньо зреалізувати ці настановлення? Зважаючи на те, що велика художня форма—роман, що нині мусить розвиватися під знаком творення пролетарського роману, є форма відносно нова для української літератури і зовсім нова для письменника, що його розглядаємо, нас, природна річ, мусить цікавити, наскільки зміг Ол. Копиленко цю нову форму опанувати. Це—перша група питань.

І друга—як саме еволюціонує Копиленко, як письменник? Що нового виявляє він новим своїм романом, порівняно з попередньою його творчістю? Як цим своїм твором визначає

він своє становище в сучасному літературному житті, що проходить під гаслом боротьби за класову гегемонію пролетаріату в літературі й піднесення літератури до рівня класових завдань пролетаріату. Природня річ, що відповідь на ці питання буде залежати від відповіді на першу групу питань.

Аналіза тематичних настановлень роману показує, що Копиленко ставить собі завдання охопити досить складний і актуальний комплекс проблем сучасного життя. Подивімося, що ж то за проблеми ставить роман, на висвітленні яких сторін сучасного життя намагається він зосередити найбільшу увагу?

Маємо на це питання дві відповіді — одну від редакції „Літературного Ярмарку“, де вперше друкувався цей твір, і другу — від самого автора, що визначив основне настановлення роману самою його назвою „Визволення“, а також і композицією матеріалу. Правда, ці дві відповіді є суперечні, навіть цілком протилежні. Скажемо в дужках, що суперечність цих відповідей щодо настановлень роману не стільки залежить від суб'єктивних властивостей і нахилів тих, що про це висловлюються, скільки є зумовлена й самим романом, що не має єдиного, цільного, моністичного настановлення.

Редакція „Літ. Ярмарку“ так рекомендувала роман:

„Читаючи, наприклад, дуже цікавий роман Ол. Копиленка „Визволення“ (ми його друкуюмо в 10 та 11 книгах „Літ. Ярм.“), ми бачимо там поруч з робітником, який працює біля варстату, і робітника Петра Гамалію, голову тресту, та його сина, завзятого комсомольця Саву — винахідника, хоча цей Сава й не має в руках найсвятішого, на думку вульгаризаторів, знаменія — молотка чи французького ключа, а замість цього — підручник з вищої математики, робфаківське недоїдання та неспокійний, завжди шукаючий розум...

Редакція, як видно, гадає, що всьому цьому й відповідає саме роман Копиленка „Визволення“, з приводу якого висловлено наведені думки. Отже, на думку редакції „Літературного Ярмарку“, центральна постать у романі є два типи робітників: Петро Гамалія — голова тресту та Сава — винахідник, його син, „завзятий комсомолец“. Редакція „Літ. Ярмарку“ схильна дуже високо цінувати роман саме за те, що він спромігся подати новий тип робітника саме так, як це відповідає сучасним вимогам пролетарської літератури.

Щодо того, чи показує роман робітника, „який працює біля варстату“, і „поруч“ із ним Гамалію й Саву, то заяву редакції „Л. Я.“ доведеться спростувати вже зараз. Робітник, що працює біля варстату, безперечно, не став у центрі роману і на показ його не скерована основна увага авторова. Справді, з робітників від варстату ми зустрічаємо єдину хоч трохи окреслену постать — вусатого Вавилу Топчія, земляка

Савиного. Але, коли вже говорити про показ його, як робітника біля варстату, то твердження про це слід вважати за непорозуміння. Бо коли роман його й показує, то показує в пивній, у Сави в кімнаті, у згадках Сави, коли хочете, навіть в „кулуарах“ заводу, та аніж не біля варстату. Бо влаштувати зустріч двох героїв на території заводу, хай і на невеликому віддаленні від варстату, це ще не значить показати одного із них, як робітника біля варстату.

Та й взагалі Вавило Топчій це є постать в романі другого рядна, що виконує переважно допоміжно-композиційну роль. В романі зовсім не виявлено наміру надати їй якихось ідей, художніх функцій в загальному пляні, основних настановлень роману. Отже, говорити про постать Вавила Топчія, як одного з основних типів роману, немає аніяких підстав — і так само немає підстав говорити про художній показ у романі робітника біля варстату; це маємо пояснювати лише розмахом фантазії автора цієї характеристики. Ми цим, звичайно, не робимо закидів авторові роману; він зовсім не був зобов'язаний показувати те, чого не мав на меті показувати. Мова тут лише про певні неточності в критичних висновках коментаторів із „Літ. Ярмарку“.

Інакше, як видно, розумів і намагався визначити настановлення роману сам автор його. За дороговказ до зрозуміння авторового задуму може бути сама назва роману. Коли йти за нею, то настановлення роману мусило б визначатися так: молода, не позбавлена життєвої енергії, хоч і міщанка походженням та великою мірою світоглядом і світовідчуванням, дружина відповідального робітника-партійця, пройнявшись прагненням якось приєднатись до нового життя, визволяється від подружжя з цим партійцем, щоб здійснити свій цей намір і стати корисним громадянином нового суспільства. Коротше, мова про емансипацію жінки — в своєрідній модифікації цієї проблеми.

Що назва роману не випадкова і дійсно відповідає одному з основних його настановлень, стверджує розгляд основних сюжетних ліній роману.

Не розв'язуючи зараз питання про те, котра сюжетна лінія є головна в романі і яке проблемне настановлення в ньому є домінантним, визначає ціле його настановлення, зараз мусимо вказати лише, що в романі переплітаються декілька сюжетних ліній, що кожна із них відбиває певний (подано кілька постатей і сюжетних ситуацій) психологічний комплекс, відповідно ставлячи й розв'язуючи ряд проблем із сучасного життя.

Схематично беручи, в романі можна визначити такі комплекси:

1. Той, що його підкреслила редакція „Літературного Ярмарку“ — показ типу робітника на різних ділянках господарчого й культурного будівництва, конкретніше — робітника на посаді керівника тресту й робітника у ВИШ'ї — тип пролетарія-вишівця. Поруч маємо мотив, що його так само теж не менш підкреслювали деякі критики, як величезне позитивне досягнення роману — спробу художнього показу винахідника й винахідництва. В зв'язку з цим, Сава як тип винахідника — це одна частина роману, що охоплює собою, так би мовити, соціально-виробничий комплекс і ставить ряд проблем, образів і ситуацій в цьому плані, висвітлюючи певну сторону життя й поглядів двох головних постатей роману — комуніста Гамалія й комсомольця-вишівця Сави.

2. Другий комплекс складають проблеми, образи й ситуації соціально-побутового порядку. В художньому виявленні цього комплексу типи Сави й Гамалія зберігають основне значення. Але цей комплекс виявляється ширше: в нього влітається ряд ситуацій і постатей, що виходять за межі основного настановлення — показу типів робітників, комуніста й комсомольця, в цілому плані. Самостійного окреслення тут набирає постать Мар'яни; досить виставляються наперед і деякі другорядні постаті.

Коло порушуваних тут проблем чимало поширюється й проблеми побутові ставляться тут в широкому обсязі — починаючи від проблем родинного життя, теорій кохання комуніста, розв'язання статевої проблеми в сучасній студентській молоді й кінчаючи питанням про вплив міського оточення на окремих вихідців із села з різних його соціальних верств (Пріся, Тарас). До цього додаються ще ситуації, розв'язувані в плані національно-політичному (Антін Гамалія, окремі риси Мар'яни). Коли в першій частині роман побудовано більше в плані соціологічного трактування типів і ситуацій, то в другій — більше висувається наперед трактування психологічне.

Можна вже зараз сказати, що в першій частині роман схематичніший, бідніший на деталі й викінченність обмальовування — протилежно до другої частини, художньо розробленої набагато повніше. Зате ідеологічна витриманість, як побачимо далі, спадає зворотно-пропорційно.

* * *

Критики з „Літературного Ярмарку“ визначають Саву, як тип завзятого комсомольця, винахідника; є також спроби трактувати Саву, як позитивний літературний тип пролетарського студента. В процесі дискусії навколо роману прихильники його визнавали тип Сави, як найдосконаліше поданий у літературі тип комсомольця. Ми охоче визнаємо слушність кри-

тичної тези, висловленої в інтермедії „Літературного Ярмарку“ в зв'язку з характеристикою роману Копиленкового про те, що:

„Робітника-виробника не можна відокремити від його знарядь, праці та оточення, але в стократ безграмотніше, залишаючи його з молотком і ключем, відокремлювати від того, що становить суть пролетарської диктатури, пролетарської держави, відокремлювати його від того суспільства, що, будуючи його, він кожноденно перемагає опір не тільки ідей відсталих елементів свого цеху, а й цілокласового ворога, який веде уперту боротьбу проти ідей робітничої класи, її партії та держави“.

Ми цілковито погоджуємося поставити це, як норму, як канон для пролетарського роману; справді, пролетарський літературний твір лише тоді дасть певний показ типу робітника, коли спроможний буде показати його в зв'язку з його оточенням, з суспільством, що будується в процесі жорстокої класової боротьби. Це дійсно так, це вірно; тільки такий роман можна назвати справді цікавим.

На жаль, аж ніяк неможна погодитись із редакцією „Літ. Ярмарку“, що роман Копиленка задовольняє ці вимоги і що, як вона це стверджує, саме тому він і є „дуже цікавий“. Не вдався, рішуче не вдався Копиленкові ні тип Сави, ні тип Гамалії, як „людина плюс цілий комплекс державно-політичних, партійних, економічних, професійних і інших ідей, що стоять перед цілою робітничою класою“ (не будемо тут зупинятися на тому, що робітник у цьому формулюванні „Літ. Ярмарку“ перетворюється на якусь абстрактну людину взагалі, хоч і з плюсом у вигляді „ідей робітничої класи“; не місце доводити тут механістичність цієї концепції).

Зупинімося на тому, як подані ці типи в романі Копиленка. Робітничого походження Сави, того оточення робітничого, з якого він вийшов, Копиленко не показав. Ген-ген пізніше ми про це довідуємося із згадки самого Сави — це, отже, виступає не як показ, а як довідка. Але коли Копиленко не здолів показати, так би мовити, фізичного зв'язку Сави з робітничим оточенням, та це б іще, може, півлиха. Лихо в тому, що Сава не виступає перед нами, як органічно споріднений із оточенням, органічно з ним зв'язаний. Вже в той час, коли ми його бачимо, в час перебування в Харкові — Сава мусів би знайти спосіб зв'язатися із тим виробничим оточенням, з якого він вийшов. А тимчасом виходить інакше: лише через рік перебування в Харкові Сава потрапляє на завод і то майже випадково і голівне не з власної ініціативи, навіть проти своєї волі.

Сава — цей завзятий комсомолец — весь час уникає взяти на себе доручення від комсомольського осередку, щоб пра-

цювати на виробництві, знаходячи для цього різні формальні приводи. Неможна погодитися справді, що таке ставлення до зв'язку з робітничим, комсомольським оточенням є риса, що її можна вважати за притаманну типові справжнього робітника.

Візьмімо іншу сторону справи. Візьмімо Саву, як студента комсомольця. Може з цим оточенням він органічно зв'язаний і цим урівноважується відсутність, чи навіть заперечення в романі його зв'язків з робітництвом? Але й тут справа стоїть не краще. У ВИШ'і ми не бачимо Сави зовсім. Не бачимо ми, щоб справді, як це мусіло б бути за літярмарківською передмовою, Сава мав замість французького ключа „підручник з вищої математики, робфаківське недоїдання та непокійний, завжди шукаючий розум“. Коли брати буквально, то „неспокійний шукаючий розум“ Сави й недоїдання його ми таки дійсно бачимо.

Та цього надто мало; це майже нічого не говорить про обличчя Сави, як пролетарського студента. Сава за підручником з вищої математики, за учбою не показаний. Не бачимо ми його у вирі кипучого вишівського життя; пекучі питання цього життя не цікавлять Саву, він ні разу про них не згадує. Не бачимо ми також, щоб Сава мав якісь товариські зв'язки з студентами. Особисто із студентським життям він не зв'язаний і не наближається до нього.

Неможна ж справді за показ цього зв'язку вважати стосунки Сави із Надійкою, Прісею та Тарасом — бо ці стосунки цілком побудовано на позавишівських інтересах. Характеристичне навіть те, що Сава живе не в гуртожитку, а на окремій квартирі. Єдиний раз показаний Сава на зборах студентів, де його батько робить доповідь, але й сюди він потрапляє випадково й навіть без охоти:

„Особливої охоти не було йти на збори й пішов аби не блукати, не zostавитися самому“.

Участь Савина в зборах, що проходять дуже піднесено, полягає лише у вишукуванні засобу вразити батька і, нарешті, в спробі це здійснити.

Саву, отже, ніяк не можна вважати за позитивного типа пролетарського студента. Зате в ньому показано чимало рис негативних, що показують його саме з боку негативного (про них далі). В цілому Копиленко не спромігся показати Сави і як студента у вишівському оточенні, хоч, як видно, і намагався це зробити.

Все, сказане про Саву, як студента, можна повторити про Саву, як комсомольця, додавши хіба те, що тут він ще більше виявив себе негативно — як недисциплінований і не-

стійкий комсомолець, що стоїть на межі загрузання в міщанське оточення. Справді, дійшло до того, що про Сава, як недисциплінованого комсомольця, довелося ставити питання на бюро. Сава — цей „завзятий“ і „найзавершеніший“ в українській літературі тип комсомольця — відмовляється брати навантаження на заводі, ухиляючись від будь-якого навантаження взагалі. Ось, що ми довідуємося про цього, „справжнього комсомольця“:

„Значить, дур у голову надуло — безапеляційно проголосив студент і додав — не даром ми тебе висунули на завод на політосвітню роботу. Я казав, що саме тебе треба послати. А то ходиш, мов тетеря... Там дур вигонять.

Сава обурився:

— Нема кого вам більше послати, на мене насили... Я маю право не їхати, як студент першого курсу... Я завтра поговорю.

— Нічого, брате, й говорити. Ми знаємо, скільки ти здав і це тобі не заважатиме. А від роботи на заводі справжній комсомолец не відмовляється.

— Ну, нехай, я буду не справжній“.

І, нарешті, Сава, як винахідник. Про цю сторону Савиної діяльності в романі дійсно багато згадується — і навіть кілька раз описуються його винаходи.

Та знову чи виступає перед нами й цей Сава, як позитивний соціальний тип, чи підкреслені достатньо його соціальне коріння, його соціальні й психологічні риси, як винахідника?

Слід вказати, що у підкресленні здібностей Савиних до винахідництва, автор аж надто перебільшує, показуючи його як якогось феноменального продуцента винаходів і то з різних галузей.

Нагороджуючи Сава геніяльним хистом, Копиленко так перебирає міру, що робить його, як тип, не реальним і не характерним.

Справді, погляньмо, який обсяг має Савина винахідницька творчість. Сава винайшов нові конструкції хатнього обладнання: шафу, ліжко, стіл, замок до дверей, примус, що не шумить і випалює мало гасу, а до всього не чадить, оригінальний канделябр до електричної лампочки, нарешті, щось подібне до терменвоксу. Тут виявляється, що Сава до всього ще й добрий музикант. Далі речі складніші: новий прилад для автоматичного зціплення вагонів, що ледве чи не революцію робить у цій справі; далі конструкція молотарки, що якраз підходить до наших умов — до умов радгоспу та колгоспу. Винахід цієї молотарки теж видається ледве не за революцію в справі сільсько-господарчого машинобудівництва. У всякому разі Сава розв'язав ту проблему, якої не змогли роз-

в'язати цілі конструкторські відділи машинобудівельних заводів, де працюють досвідчені інженери-конструктори.

Нарешті, у Сави на черзі новий винахід — мотор, теж нова революція, як він сам каже:

„А тут нову річ почав робити... Захопився. Збираюся цим винаходом всю науку про двигуни догори ногами перекинути. Не думай, що похваляюся“.

Та й це не все. Сава заявляє далі:

„Але всі ці мої роботи така нікчемна дрібниця проти того, над чим сижу зараз“.

Сава цілий рік працює над апаратом акумулювання сонячного проміння — адже ж Сава і над ним попрацював — знову його заява:

„Я певен, що апарат акумулювання сонячного проміння буде надзвичайно простий. Майже рік я працюю над ним і обов'язково повернуся знову“.

І знову ж не все. Невтомний Сава вражає нас новою несподіванкою — йому мало мотора на сонячній енергії, давай інший двигун:

„Я зараз працюю над турбіною, що працюватиме на вугляному поросі. Це буде щось подібне до мотора-ракети“.

І цікаво, що все це Копиленко звалив на плечі двадцятилітньому хлопцеві, що лише почав здобувати теоретичну освіту в галузі техніки. Та й ця наука не встигла дати ще ефекту, бо, як сам Сава свідчить: „Та я ж ніколи надто добре не вчився“.

Звідки, все ж таки, в двадцятирічного Сави можливості до такого широкого розмаху винахідницької діяльності? Чи має він справді такий практичний виробничий досвід у всіх тих галузях, що, його використовуючи, геній Сави давав би нові конструкції? Адже ж із нічого не буває нічого і навіть ультра-геніальний винахідник мусить мати якесь практичне оперття, щоб творити — інакше це не винахідник, а фікція.

Саві двадцять років, не такий уже шмат життя, щоб на протязі його встигнути дістати довишівську освіту, виявити себе активним комсомольцем, працювати на заводі, віддати на різні винаходи кілька років, бо над деякими з них, як свідчить сам Сава, він просижував роками, і поза всім цим набути достатнього досвіду й знання, щоб так вільно орієнтуватися в різних галузях техніки і розв'язувати найважчі її проблеми.

Тут Копиленко впадає у величезну суперечність і показує Саву надреальним, а тому й непереконаливим типом.

Справді. „Сава п'ять років працював у депі паровозного звичайним робітником“, повідомляє автор. Ще можна погодитись, що п'ятирічного досвіду праці в залізничному депі вистачило, щоб винайти прилад для автоматичного зціплення вагонів. Але, щоб користуючись досвідом залізничного депа, дати цілком завершену й придатну конструкцію нової молотарки,— наврод чи й сам Копиленко вірить у подібну можливість. Хіба не ясно, що молотарки з голови та навіть із книжок або навіть із загальної обізнаности з сільсько-господарчим процесом — не вигадаєш? А Сава ж подав не просто ідею, а втілив її в докладно розроблений, нарисований і обчислений проект, в якому самі пояснення обіймають сто сторінок. Як можна це зробити, не будучи обізнаним з практикою роботи молотарок і то різних типів у різних умовах та з процесом виробництва молотарок?

Показувати, як позитивний тип, такого винахідника — це є обертати явища на його протилежність, вульгаризувати ідею винахідництва і глузувати з неї, а не художньо її стверджувати. Як видно, й сам Ол. Копиленко відчував незручність свого становища й намагався підвести якусь „базу“ під Савине винахідництво, але тут іще більше виявив свою безпорадність. Візьмімо перше пояснення:

„Був один технік, що дуже захоплювався винаходами. Але він винаходив усе якісь фантастичні, химерні, неможливі речі. Носився з проектами, яких ніколи не можна було виконати. З нього всі глузували. Цей технік навчив мене багато чого... Він навчив мене кресленню й рисуванню, а разом з тим навчив не фантазувати, не мріяти, а підходити до справи винахідництва реально“.

Цей приклад дуже характеристичний, з одного боку, для авторової безпомічності у відтворенні типу винахідника, а з другого боку — цілком на ідеалістичний ґрунт переносить вияснення основ винахідництва — не виробнича практика Сави його на це наштовхнула, а якийсь невдаха технік.

В іншому місці бачимо Саву глибоко освіченою людиною. Як вам подобається (коли ви пам'ятаєте всю історію Савиного життя) така заява:

„Я перекинув десятки тисяч сторінок (!? — Г. О.) книжок і журналів не лише (!!) українською та російською мовами“.

І це той двадцятирічний Сава, що ніколи добре не вчився, що прийшов до ВИЩу із залізничного депа, та й з першого курсу ХТІ вийшов з нескладеним зарахованням.

Отже поставити на діалектико-матеріалістичний ґрунт, по-марксистському освітити проблему винахідництва, показану

в романі через тип винахідника Сави, показати його як винахідника пролетарського — Копиленко не спромігся. Винахідництво в нього виступає не детермінованим соціальним явищем, а якимсь авантюризмом у техніці. Головну роль в ньому відіграє не досвід, що набувається в певних соціальних умовах, а інтуїція та палке бажання мрійливого хлопця. Такі методи аргументації — не з марксистського арсеналу.

Ми не хочемо спинятися довго на такій дрібниці, як Савине бажання опертися в своїй діяльності на Мар'яну — саме її притягнути до співробітництва:

„Хочете бути помічником? Ладно, я згоден. З таким помічником можна перевернути землю догори ногами?..“

Може цій заяві дійсно не слід надавати серйозного значення, та лихо в тому, що тут Сава надто нагадує Рудольфа Штора — винахідника сонячної машини з відомого твору Винниченка за тією ж назвою. Можна було б навести кілька порівнянь, які ствердили б, що психологічне окреслення типу винахідника і його стимулів і в Копиленка і у Винниченка майже подібні, але з тою лише різницею, що Винниченко принаймні не насміввся свого винахідника видавати за винахідника пролетарського.

Візьмімо хоч би уривок Савиних мрій, після побачення з Маковецьким — чи не здається вам, що ви перечитуєте відповідний сторінки із „Сонячної машини“, так багато подібностей і в стилістиці і, головне, у суті поглядів. Тут і майбутнє суспільство, як „поганське свято“, і веселі обличчя, і така принадна „для кожного цукерочка щастя“, заклик лірико-інтелігентський: „пам'ятай, що ти людина, а це голівне“. Тут і міся винахідника сонячної машини Рудольф Штор чи то пак — Сава Галаган — „юнак, що винайшов акумулятора і ріки тепла пливуть...“ „Усе почалося від нового винаходу невідомого студента Сави“... Ну чим не сонцеїстичний переворот з „Сонячної машини“?

Але слухайте далі:

„За свою роботу він (це Сава — Г. О.) не захотів грошей, хоч усі глузували з нього“.

Дивіться, яка зверхність, благородство, але зачекайте — Сава щось вимагає:

„Попрохав лише збудувати йому величезну лябораторію, веселу й світлу, забезпечити життя йому та юнакам, що будуть разом з ним допитуватися нових таємниць, захованих природою в нетрах її геніальних створінь“.

Щоправда, Копиленко далі примусив Саву злякатися цих мрій, зректися їх, замазати чорнилом. Ще б пак, щоб Сава

свідомо дотримував таких концепцій. Тоді б ми просто закинули йому плагіат і списування проєктів у Винниченка. А по суті справи, хіба такі мимовольні прориви — хіба вони сумісні з показом психології винахідника-пролетаря?

Але недалеко від них відійшли й мрії Савині у „тверезому“ стані, що він їх за сторінку перед цитованими вже тут висловлює. Не зовсім пасують винахідникові робітнику такі заяви:

„А про сучасну техніку говорити смішно...

Коли я розповідаю про акумулятор соняшної енергії, слухачі обов'язково всміхаються. Кажуть від цього дхне романами Велза. Та нічого подібного... Це реальна справа. Соняшним промінням будемо смажити яєшню, підігрівати чай як на примусі... А що не зуміли й досі приручити сонця, ганьба... Нема чого говорити про досягнення сучасної техніки...”

Хіба це не рафіновано-інтелігентські сподіванки.

Та Сава цими мріями не обмежується. Його, бачте, цікавить доля мистецтва — він боліє за консервативність засобів мистецьких взагалі, а поетичних особливо: Сава й цієї ділянки не залишає поза увагою і тут він хоче виступити в ролі реформатора:

„Я хочу винайти такий радіоапарат, щоб кожий міг бути поетом. Я геніїв поезії розкладу на формули математичні й доведу, що кожен може бути генієм від так званої поезії. Мій апарат вигадуватиме вірші, яких не бачило людство”.

Далі не менш цікаві думки про поетів:

„І таємничу машкару і мрійну бездіяльність з поетів буде зірвано. Я певен, що краще згоріти над маленькою роботою, ніж гнити в оточенні ідіотських мрій”.

У найзавзятішого футуриста чуб догори поліз би, коли б він почув з уст робітника ці вислови. А Копиленко ж це все подає в пляні висвітлення особливостей позитивного типа свого роману. Дійсно ситуація: Копиленко в дружніх обіймах з футуризмом.

Прихильність Копиленка до Винниченкових персонажів зайшла так далеко, що він не утримався від того, щоб змусити Саву повторювати певну частину міркувань Труди про соціалізм. Праця на заводі не під музику й для Сави не праця.

Із скрутного становища Сава знову ж наводить дуже легкий вихід — наказа треба видати:

„Послухав я цей шум і вирішив, треба, щоб наша влада видала наказ, аби шум роботи перетворити в музичну мелодію...

Як же можна без музики творити й працювати?...

Не розумію...”

Боюся лише, що правом на патент за цей винахід Саві доведеться поступитися перед Малахієм Стаканчиком. А письменникові накидати пролетарському студентові риси Труд та Стаканчиків — це вже нерозважність.

Приклади таких неприродних в устах Сави, як робітника-винахідника, розумувань, можна було би побільшити. Та гадаємо, що й наведених досить, щоб довести: узявшись трактувати Саву, як робітника, Копиленко наділив його рисами зовсім не пролетарської психології.

Залишається поглянути, що є пролетарського в змалюванні Сави з побутової сторони. Дещо з характеристики Сави в цьому аспекті ми дали раніше, з'ясовуючи ставлення Сави і до своїх обов'язків і до пропозицій працювати на виробництві. Нагадаймо знову, що із справжнім пролетарсько-студентським та комсомольським оточенням Сава не зв'язаний, крім хіба Надійки та Прісі і то за ситуацій для комсомольського оточення нехарактеристичних: то вечірка, то випивка, то Надійка віддається Саві в його кімнаті, то Прісю в його ж кімнаті, на його ж очах гвалтують.

Знову ж підкреслюється нехіть Сави до близьких стосунків із своїми товаришами по школі:

„Не вмів Сава економити на дрібницях особистого життя, не любив і в борг прохати, навіть у найближчих друзів. Та тих „найближчих“ у нього й не було. Мав просто товаришів по інституту й комсомолу і стосунки з ними далі учбових справ не поглиблювалися“.

Сава має навіть певне упередження щодо своїх товаришів:

„...Саві здавалося, що, беручи ці пару карбованців, він ледве не грабує товаришів, що завжди підкреслювали свої власницькі почуття“.

Натомість в оточенні зовсім іншого соціального характеру Саві доводиться бути частіше і так чи так входити з ним у стосунки, віддавати йому чимало часу. Це оточення складається з Мар'яни, Тараса, Маковецького, Антона. Переважна більшість Савиних думок, що їх подається в романі, висловлені саме перед цими людьми. Отже це оточення збуджувало в Сави якусь активність, чимось йому імпонувало — очевидно не своїми пролетарськими прямуваннями й настроями. Як довідаємося далі, Сава не зміг ширити пролетарські впливи на це оточення, в навпаки — сам піддавався його впливам.

Іншим разом у Сави зовсім одверто проривається зневага до товариства:

„Та які товариші? Де вони? Ці товариші хороші здалеку, на відстані звичайних розмов або балакучої мовчанки. Товариші не бачили й не бачать, як у нього вигоріло від згаги нутро, і перетліли на попіл бажання працювати“.

Не уникнув Копиленко і того, щоб нагородити Сава, „завзятого комсомольця“, рисами героїв із „Собачьих переулков“ та „Луны с правой стороны“. Цей „завзятий комсомолец“ дотримується, прикладом, такої теорії використання „буржуазної спадщини“.

„Жінки подібні до Мар нагадували Саві делікатеси, вигадані виключно для гурманів. Нагадували страви зі смаковитою гнилизною і ненажерливим черв'ячком усередині. Вино, що пам'ятає запоріжців і лицарські походи. Чому ж не спробувати такої страви? Принаймні з цікавості він має право покуштувати буржуазних страв. Чи споживні вони для пролетарського, студентського шлунку? І — Сава виявив тоді, що ці страви в невеликій кількості досить пікантні“... (розрядка моя — Г. О.).

В іншому випадкові Сава протиставить кохання, для нього незрозуміле, поведінці Мар'яни, що за один вечір зустрічі віддалася йому; він високо ставить цей вчинок, схиляється перед людьми, здатними на такий крок, незалежно від того, чи це друг чи ворог:

„Нехай Мар'яна буде хто завгодно, хоробрість завжди явище позитивне, хоч у ворога, хоч у друга“.

Що ж то за хоробрість, перед якою схиляється пролетарський студент Сава? А ось:

„І думка (Сави — Г. О.) знову повернула на Мар'яну... Ця напевне не буде плакати від кохання. У неї вистачило хоробрости поставитись до хвилинного захоплення просто і міцно, відразу міцно зав'язати вузол“.

Ось перед ким схиляється Сава, протиставляючи Мар'яну товаришці — студентці Зайці, в якій прокидається щире почуття кохання. З такого почуття Сава кепкує.

Найганебніше поводитьсь Сава підчас згвалтування Зайки, що сталося на його очах, у його ж власній кімнаті. Декларативно пообіцявши Зайці захист і підтримку, він проте виявляє повну неспроможність і пальцем поворохнути на її захист, коли її гвалтують, лише тому, що його вразило, що Зайка була проституткою. Міщанські забобони перешкодили йому захистити товариша.

Ще різче підкреслено міщанську егоїстичність Сави в тому, як реагував Сава на самогубство Зайки:

„В газеті було написано, що вранці на базарі трамвай переїхав молоду дівчину. Вона переходила колію і раптом упала. Невідомо чи сама хотіла собі заподіяти смерть, чи це сталося випадково. Справу розслідують. Сава зразу повеселішав і задоволено посміхнувся, підморгнувши сам собі:

— Нехай собі розслідують...“

Так реагує „завзятий комсомолец“ на цю ганебну історію. На цьому, здається, можна закінчити виявлення того,

яким вийшов у романі Сава — тип робітника у виші, тип „завзятого комсомольця“. Чи є якісь підстави після всього цього стверджувати, що Сава є не пародія на робітника у виші, на завзяту комсомолію, на пролетарське студентство? І хоч Копиленко щасливо закінчив із Савою — влаштувавши його у конструкторський відділ заводу за інженера, проте суть справи, основні лінії показу типу від цього не змінюються.

* * *

Не менший інтерес викликає постать іншого комуніста — Петра Гамалії. Коли знову йти за вказівками редакції „Літ. Ярмарку“, то Гамалія мусить являти собою тип робітника, що перебуває на відповідальному посту керівництва важливішою ділянкою господарчого життя. Отже, виявити, наскільки спромігся підкреслити характерні риси такого робітника Копиленко, не менш цікаво, ніж проаналізувати постать Сави.

Вже попередній розгляд цього типу показує, що тут домінує схематичність і фіксування основної уваги на проблемах родинно-побутових. Про Гамалію, як директора тресту, сказано аж надто мало; дано кількість зовнішніх штрихів до того ж надто поверхових, трафаретних. В них здебільшого переважає опис і переказування в минулому часі, аніж художній показ.

Так само, як і щодо Сави, у змалюванні постаті Гамалії надзвичайно випирає його ставлення до проблем родинно-побутового життя. Тут він, як і Сава, виголошує цілі промови й декларує цілі теорії.

Єдиний раз, правда, намагався Копиленко показати Гамалію докладніше в оточенні тресту. Правда, і тут він обмежився лише показом стосунків Гамалії до, висловлюючись теперішніми термінами, внутрішнього емігранта — інженера Гайдерна, члена правління цього ж тресту. Щоправда, стосунки Гамалії до цього інженера проливають певний світ і на його обличчя, як комуніста-робітника, що керує господарчою установою. Щоб точніше мати про це уявлення, зупинимось спочатку на характеристиці Гайдерна. Досить яскраво його характеризує сам Гамалія. Про це Копиленко пише так:

„Гамалія знав, що Гайдери сперечається, говорить які завгодно слова про радянську владу, бо органічно не може її сприйняти...“

В іншому місці маємо ще виразнішу характеристику. Гамалія говорить Гайдернові:

„А ви ж психологічний контр-революціонер. Не дивіться такими очима, бо це факт. Меншовизм у таких людей, як ви, хвороба глибока й важка. Але ви щасливі, бо розумієте, що єдиний шлях до майбутнього, це техніка, індустріялізація. Тому лише ви й з нами. Інакше давно б утекли, або сиділи, де слід, або перейшли на положення вну-

трішньої еміграції. Та й зараз у вас майже таке становище. Ні, я вас не лякаю. Цього факту і самі не станете заперечувати...

Здається, обличчя Гайдерна досить ясне. А проте Гамалія вважає за можливе поважати Гайдерна, як він сам каже:

„Бачите, ви ворог, якого можна все ж поважати, ворог одвертий“.

Дуже цікава така ось характеристика Гайдерна:

„Поволі Гамалія зрозумів справжнє обличчя найкращого із своїх відповідальних робітників (!). Обидва знали—вони вороги. Але разом з тим робили справу, віддаючи їй всі сили. Відчуваючи в завідуючому технічним відділом ворога, Гамалія знав, що це ворог чесний. І ніде, ніколи не зробить ніякої пакости спідтишка. Це ворог, так би мовити, широкого розмаху...“
(Розрядка моя — Г. О.).

Справді, тут що слово, то відкриття з тактики й стратегії класової боротьби. Тут вам і „чесний ворог“, ворог широкого розмаху, що ніколи не зробить ніякої капости, як це гарантує Ол. Копиленко. Що це, дійсно, за класові вороги, що „разом з тим робили справу, віддаючи їй всі сили“? Це може бути, або тоді, коли Гамалія веде справу некоммуністичну, або тоді, коли Гейдерн є просто собі обиватель, що любить побалакати, стати в позу фрондера, а на ділі, боячись начальства, виконує всі його розпорядження. Так ні; в романі ясно підкреслено, що Гайдерн є саме одвертий, впертий і свідомий ворог. Тому таке легковажне поблажливе ставлення Гамалії до нього, таку довірливість комуніста до класового ворога ніяк не можна характеризувати інакше, як короткозорістю і щонайменше примиренством.

Отже, в єдиному місці, де Копиленко намагався показати Гамалію в установі, він, сам того не помічаючи, робить із Гамалії не свідомого, твердого в своїх політичних поглядах і непримиренного до чужокласових теорій робітника-комуніста, а щонайменше — правого ухильника, примиренця.

Не менші несподіванки чекають нас, коли ми починаємо знайомитися із тим, як показаний тип комуніста Гамалії в його ставленні до родинно-побутових справ. Гамалія вдруге одружений із Мар'яною, що походить із буржуазно-інтелігентської родини. Задля неї саме залишив стару свою дружину й родину. І от, виправдовуючи своє одруження з жінкою непролетарського походження, він висловлює свої погляди на родину й т. д., що їх Копиленко подає ніби в плані виявлення позитивних поглядів комуніста на новий тип родинних відносин.

Насправді ж, як побачимо зараз, в родинних відносинах Гамалії, ні в його родинних теоріях нічого коммуністичного немає; є лише коммуністична фразеологія, що прикриває неоміщанські погляди на цю справу.

Візьмемо, поперше, як ставиться Гамалія до жінки взагалі:

„Вирішив для себе так — на цю виплекану столітнім пануванням переможеної кляси вроду, на прекрасне жіноче тіло, на відпочинок біля такої дружини мав таке ж право, як і на кращу квартиру, на участь у творенні нової держави, на славу прекрасного робітника й непохитного партійця, на пошану, якої не хотів помічати“.

Із цієї сентенції підкреслимо покищо лише те, що в уяві комуніста Гамалії дружина є лише один із елементів комфорту і поставлена поруч із квартирою. Як видно, Гамалія й на практиці здійснював свою теорію. Він —

„ставився до неї (Мар'яни — Г. О.) як до привабливого, принадного ручного звірятка, іншого й не вимагав“.

В наведеній раніш цитаті характерний є й інший принцип, із якого виходить Гамалія в своїх поглядах на співжиття з представницею чужої кляси. Гамалія підкреслює тут право завойовника, право кляси, що перемогла, використати „цю виплекану столітнім пануванням переможеної кляси вроду, прекрасне жіноче тіло“. І це знову не випадковий вислів у Гамалії; це є лише частина із системи його поглядів. Ось продовження цієї ж самої філософії — права завойовника, яку Гамалія ще намагається теоретично уґрунтувати. На запитання Мар'яни чим саме пояснити те, що партійці „дозволяють брати собі в жінки колишніх буржуйок, з якими провадили ви самі запеклу боротьбу“, у Гамалії є готова відповідь:

— А, бачиш, тут повинен бути правильний підхід. Треба ж не забувати, що у нас немає ще справді культурних і цікавих пролетарських жінок. Власне, вони є, та небагато їх. Ми їх тільки зараз виховуємо. Так би мовити, виводимо нову породу. А партійці наші вже сьорбнули культури і на красі розуміються. Значить, дайш і жінку відповідну. Щоб і розумна була, і на роялі там пограла, і поспівала, і поговорить з нею можна про всякі вірші й романи, і допомагала б в роботі. Чого ж? Нехай хлопці женяться, в систему цього вводити не можна, а раз подобається, хай живуть. Партія до кохання не втручається, це штука індивідуальна..“ (Розрядка моя — Г. О.).

Гадаємо, немає потреби коментувати ці думки й підкреслювати їх антипартійність. Та, видно, інакше до цього ставиться Копиленко; бо він обов'язково хоче винайти якесь виправдання для таких поглядів Гамалії. Він примушує Гамалію висловлювати такі ось думки про революційне й особисте, про право для кожного партійця мати якийсь такий куток особистого життя, куди партія не мала б права втручатися:

„До чого це я веду? А ось до чого. Є в кожній людині, і в нас партійців теж трохи все ж таки свого особистого життя. Отой малесенький куточок, оті чотири стіни, де людина хоче зостатися наодинці або з найближчим другом, чи як там його назвати. До цього куточка ніхто не має права втручатися. Своє особисте життя я творю сам (порядка моя — Г. О.).

Виправдує Гамалія свої такі погляди й тим, що:

„У нас, у більшовиків, ще не вироблено певної моральної норми закону, що регулював би такі справи. Може тому, що нам часу цим зайнятися нема, а може тому, що в нас немає ще сталого побуту“.

Не будемо наводити інших прикладів, де Копиленко примушує Гамалію висловлювати думки, що більш пасували б „революціонерам“ з Винниченківських оповідань, аніж комуністові, поданому не в пляні сатиричному, а як позитивний тип. Як бачимо, в питаннях особистого життя Гамалія ще більше відходить від пролетарського світогляду, ніж у своїх теоріях про „чесного ворога“.

Щоправда, Копиленко пробував ніби знайти тут якусь рівновагу і тому примусив робітника Вавилу Топчія висловити осуд родинній практиці Гамалії. Але характерно, що цей Вавила виходить із такої консервативної тези:

„А коли б ми всі почали своїх кидати, щоб воно й було“.

Звичайно, таке протиставлення нічого не дає. І воно вже зовсім змазується тим, що другий головний герой роману — Сава, кінець-кінцем, цілком поділяє загальні погляди батька на основи родинних відносин і лише ухиляється від оцінки його конкретного вчинку — ставлення до старої родини, до якої належав і сам Сава.

Ми простежили, що являють собою, в основному, головні типи комуністів, показані в романі нібито в позитивному пляні. Слід згадати ще кількома словами й про те, як висвітлені взаємини між цими двома робітниками-комуністами, що працюють не біля варстату. Це є батько й син. Отже, колізії й стосунки, що між ними виникають, можна певною мірою трактувати, типізувати, як колізії молодого й старого поколінь. Про це якось згадує і Гамалія.

Що ж маємо? Працюючи в галузі, де їхні інтереси часто зустрічаються, де спільна праця потрібна була б на користь спільній справі, Сава й Гамалія на протязі всього роману виступають як вороги. Навіть у найкритичніший момент, коли для того, щоб продовжити далі винахідницьку діяльність, щоб урятувати винахід, такий корисний і потрібний, Сава потре-

бував допомоги директора тресту Гамалії, навіть тоді він уникає цієї допомоги; бо ж цей директор є його батько, що з ним він розірвав стосунки.

Що ж є за основу розходжень? Родинне життя Гамалії; але зовсім не те, що його практика й теорія родинного життя некомуністичні, а те, що Гамалія свого часу залишив свою стару дружину. Звичайно беручи, ніякого злочину в цьому немає. І Уляна — стара дружина Гамалії — об'єктивно беручи, не мала рації бойкотувати Гамалію й протиставити йому його дітей, ізолюючи його від них. Але Копиленко саме за це надає Улянці рис якоїсь героїчності і кладе на довгий час велику прірву між батьком-комуністом і сином-комсомольцем. Прірва ця, виходить, така велика, що Сава навіть прізвище своє змінює, щоб підкреслити своє зречення батька — старого заслуженого партійця. Довгий час Сава цей бойкот вперто здійснює. І нарешті довідуємося, що робив він це не з міркувань принципових, не тому, що сам він переконаний у доцільності своє лінії, а лише для того, щоб не йти проти матері: піддався її примсі замість перебороти її нездорові упередження.

Можливо, що в плані авантурно-психологічної інтелігентської новелі така колізія між батьком і сином зацікавила б відповідну категорію читачів. Але в романі, що претендує на рівень роману пролетарського, ця колізія відограє лише негативну функцію, перекручено показуючи стосунки двох робітників — комсомольця й партійця, що працюють на відповідальній ділянці.

Ідучи знову ж за тими вимогами, що їх виставила була редакція „Літературного ярмарку“ і що з ними ми погоджуємося, погляньмо, як подає роман оточення, в якому діють його герої, відірвані від варстату робітники. Це допоможе нам виявити додаткові риси для характеристики основних типів роману, а з другого боку показати, наскільки художньо-правдиво відтворив Копиленко саме це оточення.

Студентського оточення, в якому перебуває Сава, ми в романі, як уже згадано, не знайдемо. Не показав роман, як це пролетарське студентське оточення впливає на Саву, бо Сава був від нього ізольований. Проте, на підставі окремих типів студентів, у романі показаних, деякі висновки про авторове ставлення до цього студентства зробити можна.

Ми не закидали б авторові того, що він вивів у романі по-стать Тараса — куркулєнка, який всотався до виш'у, — хоч вона і є з композиційного погляду зайва. Не закидали б ми тому, що й досі до виш'ів потрапляють соціально-ворожі нам елементи і художньо викрити ці елементи є річ позитивна й корисна. Не можна відмовити Копиленкові також і того, що

подати цю постать він спромігся, підкресливши найхарактерніші його від'ємні риси.

Та все ж і тут є „але“... „Але“ полягає в тому, що Копиленко не показав спроможности пролетарської студентської суспільности викрити такі елементи, перебороти їх вплив у виш'ї звільнити виш від них взагалі. Та він і боротьби цієї не показав. Тарас, здається, аж до останнього моменту тримає студентського квитка, доки сам не вирішає покинути виш, цілком використавши його.

А як же ставиться до нього Сава, цей єдиний представник пролетарського студентства. Тут теж складається дуже оригінальне, але й дуже невігідне для Сави, як пролетарського студента, становище. Сава не є близький приятель Тарасів (та їх у Сави взагалі не було); але Сава й не протиставив себе Тарасові, а, навпаки, частенько з ним зустрічаючись і знаючи його настрої та спосіб життя, маючи цілковите уявлення про його обличчя, не лише не повідомляє про це студентські організації, але й не рве з ним стосунків. Більше: навіть, Сава, хоче він того чи не хоче, є співучасником Тарасових злочинств; адже на його очах Тарас згвалтував Зайку, що потім вкоротила через це собі віку. І Сава покрит цей не просто неетичний вчинок, а кримінальний злочин. Як це характеризує Саву, як пролетарського студента?

Із пролетарського студентства, крім Сави, ми бачимо ще Надійку і Прісю Зайку. Як же показує автор цих жінок — представниць пролетарського студентства? Одна з них, Пріся, для того, щоб дістатися до виш'у, мусила стати проституткою, і навіть за лекції, готуючись до виш'у, мусила розплачуватись своїм тілом. Друга надто нігілістично ставиться до статевих зносин і подружжя взагалі. В такому ж аспекті, хоч вона і не студентка, показано третю представницю сучасного жіноцтва, Мар'яну, що в час випадкової зустрічі віддається Саві.

Характерно — трьох жіночих типів маємо в романі (Уляна подана в іншому аспекті) і вони всі добровільно чи ні, за тих чи інших обставин, але віддаються чоловікам в позашлюбних випадкових відносинах. Коли навіть не говорити про Мар'яну, то з якого боку, скільки це береться як риса загальна для жіночої студентської молоді, це характеризує сучасну студентську молодь? Хіба це не є пашквіль, міщанський наклеп на неї? Хіба можна назвати це правдивим художнім показом у пролетарському романі?

Погляньмо все ж, як висвітлює роман погляди пролетарської студентки Надійки, що є після Зайки єдиним типом студентки, показаним в романі, на питання шлюбу й статевих зносин.

Про практику Надійки в цій справі довідуємося ось що:

„Мар'яна глузувала. Останні слова приголомшили Саву. В ньому забулькотіло хлоп'яче завзяття. Не мав жінки? А Надійка, що цими днями віддалася на тому ліжкові так собі, жартуючи, між черговим гадасливим дотепом і шклянкою чаю. І назвала це обслуговуванням товариша, бо після того ще прибрала ліжко й помила шклянки“.

Або ось іще додаток до характеристики Надійки, що ніби являє собою протокола... міщанської брехні на студентську молодь — бо справді, ніяких позитивних явищ, протипоставлених цим характеристикам, у романі не маємо. Послухаймо розмову Надійки з Мар'яною:

„Якби ви знали, як я вам заздрю, що ви самі заробляєте і... самі живете — посміхнулася Мар'яна — ви ж не одружені? —

Е, годі мені з цього щастя, двічі покуштувала принади родинного життя і тепер хіба мене зв'яжуть, у кайдани закують, тоді одружусь знов. А сама не піду. Так веселіше і вільніше. Закінчу в осені інститут, тоді зовсім добре буде. А я думала, ви така собі буржувечка і задоволені з свого буття. А тепер бачу, що ви надто сумні. В чому справа? Мабуть якась родинна трагедія... Ой, дурні жінки, що від таких дурниць страждають. Та на ваш вік дурнів знайдеться скільки завгодно, тільки встигайте спідницю піднімати. Як подивлюсь я на таких, як ви, так нудно стає. Тільки уявіть собі, в скільки разів цікавіше й веселіше за вас я живу. І сама собі хазяїн“...

„Тільки не турбуйтеся, на свої плечі хазяїна завжди знайдете“...

Не треба доводити, що це — найгірші рецидиви „Собачих завулків“, і що Копиленко виглядає тут принаймні ретроградом. Такий показ жіночих типів, нічим у романі не заперечений, збігається фактично із такими ось думками Тараса куркуленка:

„Запевняю вас, що в нашій величезній країні, славетній революційній країні немає такої найпрекраснішої дами, з якою не можна було б переспати з чим бог пошле. Для цього треба лише мати трохи спритності, трохи грошей, трохи нахабства, ну й не бути потворою“.

Цю характеристику Тарас висловлює перед Савою. І, між іншим, ставлення Сави до цих думок виявлено такою реплікою:

„Рік говорив би Тарас і Саві було б байдуже“.

Хіба мовчанку Сави можна вважати за заперечення, подане від позитивної постаті роману?

Цю свою „теорію“ Тарас у міру своїх сил і здійснює — зокрема, щодо згадуваної вже Зайки.

Змалювання шляху цієї останньої теж викликає найсерйозніші сумніви. Невже Копиленко не міг зрозуміти того, що цей мотив у його романі є не просто розповідь про історію одної дівчини, хай вона тричі реальна, а має свою ідейно-художню функцію? Прися — сільська дівчина, що по-

трапила до міста, прагнучи вчитися. Як же прийняло її радянське місто? Проституція, а не школа розкрила їй обійми і так і не дісталася науки Пріся, загинувши у місті. А поруч такий собі Тарас легко й безкарно впливає наверх у шумовинні міського життя. Чи міркував Копиленко над висновками із зіставлення двох образів?

Маємо в романі постать Антона Гамалії, дядька Савино, колишнього петлюрівця, що довгий час просидів у в'язниці й досі залишився зоологічним націоналістом. Життя зовсім не змінило його, хіба що ще більше загострило його лють і ненависть до більшовиків та радянської влади. Ця постать, як і постать Тараса, є в романі композиційно зовсім зайва. Автор її подав, можливо, піддаючися бажанню оздобити свій твір якоюсь націоналістичною „ізіюмінкою“... Але вона відіграє в романі негативну ідеологічно-художню функцію.

Знову ж не будемо заперечувати, що є ще в нашому житті такі виродки, як Антін; і не до цього стосуються наші закиди романові, хоча й тут слід зауважити, що на сьогодні показувати націоналістичний табір через таких типів, як Антін, було б невірною; це було б величезне спрощення й свідчило б про невміння бачити нові ступні еволюції й нові форми виявлення ідеології класового ворога, що ховається за націоналістичні гасла.

Лихо роману, знову ж, у тому, що в ньому нічого націоналістичним настроєм не протипоставлено. Сава, що йому найчастіше довелося зустрічатися з Антоном, показав свою неспроможність чітко й правдиво протипоставити свої ідеологічні позиції націоналістичним вибрикам Антона. Сава, правда, ставиться до Антона, в цілому, негативно, не піддається його впливам, ясно усвідомлюючи собі нікчемність його теорій. Але, протиставивши націоналізмові, він впадає в протилежний бік того ж таки націоналізму, а саме — стає на шлях нігілістичного ставлення до національного питання. Ось уривок із його суперечки з Антоном:

„Ми мусимо витравити з себе все, що шкодить нам бути дисциплінованими, працювати на користь революції... Революція повинна створити нову людину, людину-велетня. І це мене більше цікавить, ніж національне питання.

— Бо ти мислиш за інструкціями...

— Ні, у нас є важливіші справи“.

Передовик, студент, комсомолец Сава нічого іншого не знайшов протиставити націоналістові, крім того, що в нас є справи важливіші, ніж національне питання та його розв'язання. Виходить, нібито розв'язання національного питання Сава протиставить справі соціалістичного будівництва і вважає, що останнє не залишає нам часу для першого.

Ми, здається, досить переконливо виявили, що ті характеристики ідеологічно-художні, які подає Копиленко, аж ніяк не відповідають нинішнім завданням пролетарського роману, зокрема завданню створити позитивного типа робітника-комуніста, що працює на різних ділянках соціалістичного будівництва. Робітник дійсно чимале місце посідає в романі Копиленка. Але це не є такий робітник, що насправді здійснює й посуває вперед це будівництво і що його бажали б ми бачити в літературі: робітник, що озброєний найпередовішими ідеями своєї класи, і є справжнім провідником їх у різних ділянках будівництва і життя. А тимчасом роман Копиленків ніби намагається ствердити зовсім протилежне, що носієм таких ідей і послідовним провідником їх комсомолець, комуніст-робітник не може бути і не є. Справді бо, хіба можна дійти інакших висновків, виходячи з типів Гамалії і Сави, як вони є в романі?

Отже, мусимо сказати, що незалежно від того, які були наміри в Копиленка, його роман продовжує ту тенденцію, що один час досить виразно виявлялася в право-попутницькій літературі і в тих революційних письменників, що підпадали її впливам, в тенденції до певних метод показу типу комуніста в літературі. Суть цих метод в тому, що в комуніста підкреслювано лише від'ємні риси, підкреслювано так, що в основному заперечувано те справжнє позитивне, що є властиве для більшовика. Всі комуністи виходили якісь розмагнічені, безвільні інтелігенти з кримінальними нахилами.

Критика свого часу різко й рішуче відзначила антипролетарський характер такої тенденції: пролетарським бо можна назвати лише твір, спроможний з усією художньою переконливістю підкреслити об'єктивні позитивні риси, об'єктивні позитивні тенденції, властиві передовій класі доби соціалістичної перебудови. Тому істотне завдання пролетарсько-літературного твору, що змальовує робітника, є показати його таким, який він є справді, показати гідного свого високого звання пролетаря, більшовика-комуніста.

Це, безперечно, не робиться такими методами, як це робили раніш деякі письменники, а нині, не зваживши їхнього невеликого досвіду, спробував робити Копиленко. Мова також і не про те, щоб показувати робітника якоюсь іконою, абсолютно непогрішимим. Справа в тому, щоб за окремими негативними властивостями вміти побачити і вміти показати властивості позитивні, що об'єктивно домінують і єдино характеризують тип робітника.

Втім, щоб справді не підійти надто суворо до роману, поставимо собі інше питання. Може справді і редакція „Л. Я.“ і ми зараз помилися в тому, що одне з основних настановлень роману є показати в літературі нового робітника коло вар-

стату і поза ним. Може розглянені тут постаті роману подаються лише як постаті допоміжні, що мають сприяти кращому виявленню основних рис головної постаті? І чи не є такою постаттю Мар'яна?

Можна було б зробити припущення, що головне настановлення роману є показати труднощі, які стоять на шляху будівництва нового побуту й особливо родинних відносин, що ці труднощі саме найбільше відчуває жінка, яка й на сьогодні ще не звільнилась остаточно з-під тягару старих побутових відносин, їхніх рештків. Можливо, що автор, щоб більше підкреслити цю проблему, намагався сказати, що і в передовіших навіть комуністичних колах це питання так само на сьогодні далеке від розв'язання і визволення жінки, й тут залишається проблемою. Задаля цього, можливо, автор і наділяв негативними рисами показаних типів робітників-комуністів. Щоб визнати слушність такого припущення, треба, щоб тип Мар'яни, якого ми ще не розглядали, був у романі поданий так, щоб саме складність цього питання виявити.

Чи маємо ж ми це? Чи є Мар'яна тип нової жінки, представниці пролетарського суспільства, що шукає нових форм родинних відносин, які забезпечили б їй повну можливість бути активним, корисним членом цього суспільства, і яка задала цього виступає на боротьбу з рештками старого, що залишилося в світогляді, психології й побуті окремих, навіть найпередовіших, представників своєї класи? Ні, ми не маємо підстав для таких припущень. І цей останній тип роману не вносить рівноваги в його ідейно-художнє настановлення, а, навпаки, ще більше знижує ідейно-художній рівень роману. Ось дуже яскрава характеристика Мар'яни, що її беремо з її листа до Сави:

„Я людина не того виховання, що ви; мене точить мікроб індивідуалізму. Боротьба з ним навряд чи дасть наслідки. Я звикла вертатись навколо власної вісі. Зірвусь і не пристану до якогось творчого берега — втону, загину. Саме зараз зірвалася і шукаю собі пристановища. Не задоволена з того, що мала досі й нового теж не знайшла. Зустріч з вами показала мені, де шукати нових людей, окриплених надхненням і ентузіазмом“.

Можна ще дещо додати до її портрету:

„У ній жили водночас — авантюриця й кабінетний вчений, балерина і філософ, Жорж Занд і Беатриса“.

Це найпатетичніша з характеристик Мар'яни; а насправді вона є звичайнісінька собі міщанка і своїм походженням, і своїм світоглядом.

Треба просто сказати: Копиленко не спромігся поставити тут якусь значну соціальну проблему, варту того, щоб лягти

в основу пролетарського роману. Справа, кінець-кінцем, полягає в тому, що Мар'яна через шість років виявила, що вона не любила Гамалії, і захопилась юнаком Савою, а звідци всі її визвольні прагнення й шукання.

А коли б Мар'яна справді любила Гамалію, коли б Гамалія був молодший і більше часу їй віддавав, то, очевидно, не було б і цих прагнень і шукань? Проблема остаточного визволення жінки в наших умовах, очевидно, полягає не в цьому.

Коли згадати про те, що колізію між Мар'яною і Гамалією Копиленко намагався якось особливо підкреслити, то це знову мусить лише підсилити негативні висновки щодо роману. Ця колізія об'єктивно виглядає, як колізія робітника-комуніста й інтелігентки:

„Годі каялася вже і не вірила в свої сили. І таке недовір'я всі підтримували, бо вона, бач, інтелігентка і повинна цілувати записані чоботи переможців“.

Коли справді надати значення такій соціальної антитезі, то ідеологічна шкідливість спроби подати її в романі, як позитивно поставлену проблему, очевидна.

Що це за визволення інтелігенції від робітничої кляси? Що це за чобіт переможця?

Ми не хочемо закидати Копиленкові, що він саме це мав намір висловити, подаючи тип Мар'яни. Ми хочемо лише підкреслити, що безпорадність письменника у соціальному змалюванні типів його дуже часто призводить до того, що ці типи стають носіями комплексів ідей дуже далеких від пролетарського світогляду.

Цим самим Копиленко виявив, що як письменник він не став іще в рівень із завданнями пролетарської літератури, які ставить перед нею доба соціалістичного будівництва. Не озброєний ще достатньо засобами пролетарського світосприймання і художнього відтворення явищ, Копиленко не володіє ідеологічними й мистецькими засобами пролетарської літератури, бо не настільки ще пройнявся пролетарською психо-ідеологією, щоб її покласти в основу своєї творчості.

Копиленко мусить усвідомити, що його романові властиві великі ідеологічні й художні хиби, і зробити відповідні висновки. При чому ми хотіли б зосередити особливу увагу на хибності ідеологічних настановлень роману (як вони об'єктивно виступають), на хибності саме трактувань в ідеологічному плані основних постатей і ситуацій роману, бо саме це на сьогодні є найвужчим місцем у творчості Копиленка.

Звідци висновок, що перед Копиленком проблема ідеологічної кваліфікації, якнайповнішого і органічного засвоєння пролетарської, комуністичної ідеології в такій мірі, щоб вона

становила світоглядну базу його творчості — стоїть не менш гостро як і проблема мистецької кваліфікації, відповідно до соціалістичних вимог до літературної форми. Обов'язок марксистської критики — чітко й категорично поставити це питання перед Копиленком, а не замазувати його незаслуженими компліментами на адресу його роману.

Романові Копиленка властиво є те, що він лише зовнішньо наблизився до сучасної актуальної тематики, не зумівши опанувати її у всій цілості. Проблема показу типу пролетаря на різних ділянках будівництва зреалізована так, що не дає права кваліфікувати роман Копиленка, як роман пролетарський. Навпаки, слід підкреслити його неприйнятність для нас, як твору, що об'єктивно сходить на рейки дрібно-буржуазно-міщанського висвітлення актуальних проблем, типів і суспільних стосунків сьогоdnішнього життя. Спосіб зображення позитивних процесів нашого життя, що його подає роман Копиленка, є непевний тим, що в цьому відчувається нашарування дрібно-буржуазного обивательського скепсису саме до позитивних тенденцій і перебільшена увага, копірвання й ставлення на перше місце — негативних.

У спробі Копиленка написати роман, що відповідав би сучасним вимогам — пролетарський роман, він виявив себе ще досить слабим — це докладно ствердила б аналіза композиції роману. Справді, „Визволення“ не виглядає, як цільна річ, пройнята певним ідеологічно-художнім настановленням, певною провідною ідеєю, що її би реалізував автор через своїх типів, образи і ситуації. Можна було б навести немало вставних ситуацій, типів і описів, що розводняють роман, обважнюють його зайвиною; це не сприяє композиційному розгортанню роману і дуже часто поглиблює ідеологічно-художні його недосконалості. Добір типів і висвітлення їхніх рис, показ оточення і умов, в яких розгортається дія основні настановлення роману — показують, що Копиленко не дійшов ще до оволодіння новою формою пролетарського роману і мусить чимало над цим попрацювати.

Про що свідчить роман, як ступінь еволюції творчості письменника, порівнюючи з попередніми етапами? Виступаючи раніш і в іншому місці з приводу збірки Копиленка „Твердий матеріал“, ми зазначали, що ця збірка свідчила про дуже сумнівні з погляду вимог пролетарської літератури і пролетарської ідеології тенденції в творчості Копиленка, що були виявом не лише об'єктивної неспроможности подати пролетарський твір, а й суб'єктивної дезорієнтованости — певніше позначеній дрібно-буржуазними, троцькістськими впливами орієнтованости, що і суб'єктивно й об'єктивно віддаляла Копиленка від сучасности та соціалістичного будівництва, що є її суттю.

„Визволення“ не свідчить про те, що письменник уже знайшов і повністю опанував усе потрібне, щоб подати твір співзвучний добі, що об'єктивно його творчість цілковито сперта на засадах пролетарського світогляду і мусить розцінюватися, як позитивний здобуток пролетарської літератури. Об'єктивні показники з цього погляду ще змушують ставити низку важливих закидів і пересторог останньому романові Копиленка.

Але, безперечно, що суб'єктивно Копиленко значною мірою переборов ті вагання, що їх виявила збірка „Твердий матеріал“ і скеровує свою творчість, свої творчі шукання в пляні, що має наблизити її до пролетарської літератури і пролетарського світогляду. Цей факт має дуже важливе значення і він дозволяє висловлювати певні надії щодо дальшої творчості Копиленка з одного боку, а з другого — ставить надто відповідальне завдання перед письменником: великої роботи для вишукування засобів об'єктивного здійснення своїх прямих до пролетарської літератури, рішучого й глибокого ідеологічно-художнього переозброєння і пролетарської озброєності.

ТЕМАТИКА ГРОМАДЯНСЬКОЇ ВІЙНИ В ТВОРЧОСТІ ГР. ЕПІКА.

К. ДАВИД

В ситуації сьогоднішнього дня, в ситуації складної затушованої й одвертої класової боротьби, боротьба за провідну роль пролетарської літератури має величезне значення для цілого фронту пролетарського, від почуття до економіки, в боротьбі з старим капіталістичним світом.

Шлях кожного письменника, його творча дорога від початку й до сьогодні має служити тим матеріалом, що по ньому мусимо судити—куди й як він іде, куди й до чого цей шлях веде, як це відповідає спрямуванням пролетарської літератури.

* * *

Григорій Епик прийшов до української радянської літератури й став за одного з плідних її представників, разом із більшою частиною пролетарської літературної молоді, що свого часу—р. р. 1922-1927 так довго билася за своє самовизначення на полі боротьби за пролетарську літературу, тої боротьби, яка й донині точиться, лише в складнішій літературній ситуації, в складніших умовах фронту класової боротьби на Україні.

Як і багато з його генерації Г. Епик прийшов до літератури через революційний шлях борця-юнака. Син робітника, він і сам трохи працював на заводі, а вже 1919 р. брав участь

в повстанні проти Денікіна. Далі—комсомольська, партійна робота, досить відповідальна—округова, губерніяльна; ця робота ставить Епіка ближче до культурно-політичних запитів робітничо-селянської молоді.

В запалі боротьби з національною романтикою, а в цьому комсомолові України взагалі належить почесна роль, Епик і свої сили вкладає до цієї боротьби. Року 1923 виходить його „Червона кобза“—збірка перелицьованих і перероблених на радянську тематику старих козацьких пісень і цілих поем. Змістом вони цілком оригінальні; сюжети взяті з конкретних подій революції. А формально—всі вони під кобзарську „пісню-думу“ про „славних козаченьків“, „Червоне військо“ і т. ін.

Згодом Г. Епик зв'язується з літературним рухом—спочатку в Полтаві (молода організація „Молот“), а потім у Харкові в „Плузі“ і навіть стає за одного з організаторів і керівників відокремленої ланки літературної молоді. Року 1925 Епик видає збірку „На зломі“, перший більш-менш помітний його вклад у літературу, що здобуває йому певне місце в літературній ситуації.

Був то час складного перегрупування сил на літературному фронті. Був загострений момент класової боротьби в літературі, що перейшла навіть на політичні рейки. Епігони буржуазної літератури почували себе досить в силі, щоб спробувати прорвати фронт консолідації пролетарської радянської літератури, стягти його на буржуазно-декадентські шляхи. Цю спробу зроблено під виглядом боротьби за „істинні путі пролетарської літератури“, за „літературну кваліфікацію“, під гаслами творення „справжньої літератури“, „великого мистецтва“ пролетаріату.

Боротьба за молодь, безперечно, була одним із узлових пунктів боротьби. І треба сказати, що не вся тодішня літературна молодь поставила натискові класового ворога належний опір, виявила належну твердість у боротьбі за пролетарські шляхи української літератури. Частина молоді збочила з цих шляхів, дала себе спровокувати на деякі бучні гасла. Серед цієї частини був і Гр. Епик.

В статті „Як же бути“ („Література, Побут, Мистецтво“, додаток до газ. „Вісті“ за квітень 1926 р.) Г. Епик у зв'язку з тодішньою літературною дискусією, що зачіпала питання про шляхи літературної молоді, виступив, як представник молоді, й схарактеризував критичний стан тодішньої літератури, основні риси якого на його думку сходили до того, що:

1. Пролетарська українська література ще не створила таких якісно цінних і кількісно визначних продуцентів, щоб у них можна було вчитися літературній молоді.

2. Доброї марксистської літературної критики, що мала б допомагати зростові літературної молоді так само не було.

3. Той стан, що в ньому перебувала література й літературна молодь у „Плузі“ й поза ним, аж ніяк не обіцяв добрих перспектив.

Отже, перед літературною молоддю, що має найперше вчитись, на думку Г. Епіка, стояла єдина можливість і єдиний шлях, як і перед цілою українською літературою: це—якнайглибше і якнайбільше вчитися у класиків буржуазної літератури; перенести на український ґрунт усі її досягнення й культуру і покласти цим базу для дальшого зростання української пореволюційної літератури.

Літературну молодь Г. Епик закликає гуртуватися навколо „Вапліте“, що об'єднувала „найвизначніших“ на той час творців художнього слова.

Цю саму концепцію, з відповідними організаційними висновками Гр. Епик висловив ще в липні 1926 року на нараді комсомольських письменників при ЦК ЛКСМУ.

Безперечно, тепер ніхто не стане закидати Епікові, що він свідомо 1926 року ставав на перешкоді єдиному фронту комсомольського літературного молодняка. Констатуємо лише факт: через класову марксистську неозброєність, через недостатню ідеологічну визначеність не спромігся він тоді вірно зорієнтуватися в літературній ситуації, висунувши концепцію, що в умовах тодішньої боротьби виконувала об'єктивно реакційну функцію.

Силою обставин надійний, молодий тоді письменник Г. Епик, не маючи достатнього і правдивого методологічного керівництва у визначенні шляхів своєї літературної діяльності, мусив великою мірою покладатися на свої сили і він пішов у напрямі найменшого опору.

Літературна творчість Г. Епіка хоч і мало помітна через невелику літературно-художню силу його, але, може як ні в кого з його поровесників і одноступів, відбиває шлях борсання в стилевих, жанрових і художніх літературних шуканнях.

Українська пореволюційна література пройшла складний шлях розвитку і змін літературних стилів, жанрів та художніх засобів, як наслідок складної соціально-економічної й ідеологічної боротьби, що відбивалася і в літературі. Від космічної лірики, що поєднувала і символістичну спадщину і виявляла велике зачудування, захоплення революцією, література переходила до романтичного чи реалістичного революційного епосу. Від коротких імпресіоністичних новелеток та новель, що відбивали уривчасті переживання й настрої учасників чи спостерегачів революційних подій, література перейшла до більших творів, що пробували глибше

змальовувати революцію, громадянську війну. Нарешті, в періоді відбудовному, відповідно до умов і форм класової боротьби, народжується, з одного боку—побутова реалістична повість і оповідання, з другого—побутова й психологічна сатира.

Жанри ці відповідно до їх історичного походження, класового коріння—є зв'язані з певними стилевими системами, з певними системами художніх засобів. В літературі, отже, було (та й є) ціле плетиво стилевих течій і напрямків, що з них кожний відбиває, кінець-кінцем, психо-ідеологію, прагнення певних класових прошарків. Кожна нова творча особа, що приходила до літератури й не маючи ще відповідної сили, власної чіткої лінії, зазнавала впливу всіх цих літературних тенденцій—і тільки самовизначившись, ідейно орієнтувавшись у розташованні класових сил, у специфіці виявлення цих сил у літературі, тільки тоді вона обирала собі певне місце, певний стилевий шлях.

Григорій Епик, прийшовши в літературу, теж зазнав на собі всіх цих впливів. Його творчість іще була ідейно не досить виразна, розхристана, а щодо стилю—великою мірою еkleктична; коли в збірках „На грані“, „В снігах“ в основному вміщені схематично-реалістичні побутово-революційні оповідання та новелі з домішкою імпресіонізму, натуралізму й романтики, то вже „Непія“, „Осінь“ писані в кінці 1926 й на початкові 1927 року є: перша—поєднання психологічної повісті з революційним побутовим епосом, а друга—психологічна побутова сатира, обидві з домішкою натуралізму. Велика повість „Без ґрунту“ є поєднання всіх цих трьох жанрових і стилістичних систем на основі психологічної модернізованої повісті. „Надзвичайна кар'єра Остапа Сватюка“, „Радіоаматор“, „Меценати“ є вже більш-менш синтезовані психологічні радянські сатири.

Хоч і неможна говорити про різкі повороти в творчості Григорія Епіка від одної до другої системи художніх засобів, хоч неширокий тематичний діапазон його творчості, все ж можна намітити кілька ліній в розвитку цієї творчості.

С. Щупак намітив три лінії в творчості Г. Епіка, а саме: перша збірка „В снігах“, друга—повість „Без ґрунту“ і третя—„Радіоаматор“:

„Кажучи про лінії, я не думаю, що письменник робить якісь карколомні стрибки, сміливо переходячи від одних літературних засобів до інших, щоразу руйнуючи старе і безоглядно переходячи на нове. Для цього потрібно було б більше й різноманітніше обдаровання, для цього треба було б володіти великим скарбом письменницьких засобів, щоб щедро черпати з нього, шукаючи все кращий шлях для себе“.*

* С. Щупак. „Критика й проза“. ДВУ 1930. „На вузькому ґрунті“—про Епіка.

Цього „володіння великим скарбом“ за Г. Епіком С. Щупак цілком слушно не визнає, хоч і неможна заперечити того, що Г. Епик шукав і шукає нових ліній, нових шляхів своєї творчості. На нашу думку, поділ С. Щупака є недосить угрунтований. Скільки „Непія“ і „Без ґрунту“ являють собою тільки кількісно ширше поєднання художніх особливостей двох основних ліній художньої творчості Епіка, що стоять на переломі від реалістичних оповіданнячок та повістей до психологічної сатири, то навряд чи варто говорити тут про більш-менш окреслену творчу лінію,—хоч і можна, для зручності, аналізувати їх окремо, визначаючи їхнє місце в загальному розвиткові творчості Г. Епіка.

Літературно-стилевий шлях Г. Епіка певною мірою сумлінно відбиває стилеву еволюцію колишньої—по суті еkleктичної—школи Хвильового. Навіть до останнього часу Г. Епик не обрав одного якогось шляху з усіх тих, що їх названа школа намагалася об'єднати. Треба сказати, що окрім хіба Панча ніхто з інших вихованців цієї школи теж, як слід, цього не зробив. Не зробили цього, прикладом, Копиленко, Сенченко й інші, хоч названі автори далеко чіткіше визначились, ніж Г. Епик.

Саме через це, очевидно, саме через таку невикристалізованість, Г. Епик досі не привертав до себе великої уваги критики; крім статті С. Щупака, не було більш-менш широкої аналізи Епікової творчості, бо неможна вважати, що таку аналізу дає сила рецензій та заміток про окремі твори та збірки, особливо „Без ґрунту“, хоч і тут є дещо цінне і для самого письменника і для читача. С. Щупак вважає навіть, що:

„Художній доробок Епіка не дає ніякого права говорити про літературну постать письменника, робити якісь остаточні висновки. Епик може, як ніхто інший з його поровесників, перебуває в стані шукань“.

Ми, все ж, вважаємо, що процес шукань у Г. Епіка вже починає доходити до кінця; це ми й спробуємо довести на аналізі творчості.

* * *

Ще року 1926, оглядаючи прозу 1925 року, О. І. Білецький, між іншим, так відгукнувся на дебют Гр. Епіка—його збілочку оповідань „На зломі“:

„Своєрідно й палко переживає „героїку“ революції Гр. Епик. Це—поет революційної молоді, 15-тилітнього Івася, що добровільно гине в боротьбі з білими бандитами за діло пролетаріату, героїчних дівчат Валі, Надії, що віддають своє тіло на поталу білогвардійським катам, але до останнього зідхання вірять в перемогу пролетарської революції. Книга спогадів, одягнених в примітивну, часто недосвідчену художню форму, але все ж таки поривних, не зважаючи на дефекти цієї форми“.

Як бачимо, оцінка цілком позитивна; критик поплескав автора по плечах з вибачливою надією, що „примітивну недосвідчену художню форму“ автор переборе в дальшій роботі. Та, об'єктивно беручи, ця збірка не мала великого значення в розвиткові творчості Гр. Епіка. С. Шупак цілком слушно це відзначає, на збірці „На зломі“ спиняється мало, а в основному аналізує другу Епікову збірку „В снігах“ хоч ця збірка, що її автор видав двома накладками, не становить чогось одмінного і тематично й стилістично від попередньої „На зломі“. Отже, обидві ці збірки розглядати можна разом.

Аналізуючи так званий перший етап Епікової прозової творчості, обминаємо його згадану вище збірку „Червона кобза“ та п'єску „Кров на Лені“—ці поверхові агітки, що не становлять чогось помітного на творчому шляху письменника. Окремо слід згадати хіба про сценарій, що його написав Епик до фільму „Трипільська трагедія“. Фільм цей і досі привертає до себе велику увагу глядача, та й привертатиме ще не один рік. Але це пояснюється не так вартістю сценарія, його побудовою, чи, навіть, постановою, що на сьогодні є безперечно, вже примітивна, як самою темою, самим трагічним фактом з історії комсомолу України. Правда, можна відзначити, що в цьому сценарії Г. Епик виявив, в основному, той самий комплекс художніх форм і засобів, що ним використовував у перших своїх оповіданнях. Загальні ознаки сценарія—це реалістична спрямованість з елементами натуралізму і романтико-революційними поривами, дуже часто не природно піднесеними.

Переважна тематика перших двох збірок—це революція, громадянська війна, що відбувається на очах юнаків, дітей. Вони і є, переважно, основні дієві особи цих оповідань. Отже тематично Г. Епик найперше виступив як письменник юнацький, у буквальному „віковому“ розумінні цього слова. З другого боку, це може характеризувати автора, як письменника, що відтворює події безпосередньо, органічно відчуті, близькі органічному сприйманню автора на даному рівні його розвитку. Власне тут ми згодні з думкою деяких критиків про те, що авторові бракувало широкої уяви, яка б дозволяла письменнику перевключитися і глибоко відчувати інші психологічні комплекси, не близькі й не органічно для безпосереднього авторського сприймання.

Відтворюючи безпосередньо окремі факти революції, громадянської війни, автор, проте, здебільшого одягає кожне оповідання в шати за давнини, спогадів, „великих минулих днів“, що лишили трагічний слід і на авторовій особі. З цих, очевидно, причин та ще з причини авторової художньої невправ-

ности, більшість оповідань ведеться від першої особи, часто навіть маємо переключення на першу особу з третьої в середині оповідання. Оповідання ці можуть починатися просто й безпосередньо:

„Сьогодні день відпочинку. Я йду до музею історії юнацького руху. Уважно, відділ за відділом, пронизую очима, перевертаю в голові сторінки славної історії комуністичної спілки молоді...“

і т. д.—автор починає пригадувати якийсь конкретний факт із цієї історії.

В музеї автор іноді зустрічає якийсь експонат, що зразу збуджує йому уяву і відтворює йому живі картини революційних днів. В оповіданні „В Жовтневу ніч“ за такого збудника стає обрізан з написом „За комунізм до загину“. Він нагадав авторові живу історію про те, як героїчно в білогвардійському підпіллі загинуло п'ятеро дівчаток на чолі з найвідданішою Валею. В оповіданні „Анкета“, що в другій редакції у збірці „В снігах“ має назву „Оповідання командира“, за головний такий збудник авторової уяви стає анкета, що її він зустрів у музеї революції. З-поза цієї анкети виступає жива історія героїчного подвигу й загибелі п'ятнадцятилітнього юнака Івася. В другій редакції цей твір чимало поширено й розтягнуто, найбільше тим, що введено до оповідання—зовсім недоречно і фабульно невиправдано—авторових друзів-письменників, що один з них теж зацікавився історією Івася. Ведеться ціла складна система розслідування, що, кінець-кінцем, стомлює читача.

Тут Г. Епик виявив відсутність почуття художньої міри і невірності у художньому оформленні, досить таки примітивному в названих оповіданнях. Невдало додано тут і певні елементи психологізму. Поруч цього письменник виявив здібність відшукати сюжет, фабульний вузол і навіть спробував його, хоч і невдало, ускладнити.

В обох цих збірках Г. Епіка, очевидно, чимало цікавила ідея народження й оформлення класової пролетарської свідомості в молодих революціонерів, робітників і наймитів. Власне цю ідею і можна вважати за основну в обох збірках.

Оформлюючи кожне оповідання, автор, в основному, дотримувався тої самої художньої методи. Він вишукував основний стрижень, найвищий пункт у розвитку оповідання і ставив його як переломний момент, що формує й класово визначає індивіда-юнака. Кілька разів автор використовує історичні події. В оповіданні „Вася“, на тлі подій 9-го січня, що їх пережив і побачив хлопчик Вася, бачимо формування психіки робітничої дитини, що несвідомо, по-дитячому, революціонується і, нарешті, гине на барикаді від козацької бомби.

В оповіданні „Надія“ (воно позначене 1922 роком, цебто є найперше хронологічне оповідання Г. Епіка) маємо так само формування психіки малосвідомої дівчини на свідому революціонерку. Коли її обдурих офіцер, якому вона наївно віддалась з надією, що не розстріляють двох підпільних членів революційного комітету, вона не губиться, не впадає в розпач:

„Воля наша не в благаннях! Право наше в перемозі силою — горюило її стомлене обличчя“.

Цілий шлях формування й класового самовизначення наймита-юнака маємо в оповіданні „В снігах“, присвяченому історії Терешка Лозини, що, зазнавши тяжких поневірянь у куркульських наймах, кінець-кінцем доходить до високого рівня класової свідомості і вступає до Комсомолу. За зламний момент у формуванні цієї свідомості править звістка про смерть Леніна.

В оповіданні впадає в око те, що воно, очевидно, знало кількох редакцій — через досить довгий час. Ці сліди кількох редакцій досить явно помітні. Основне місце — смерть Леніна, що остаточно переконує Терешка, приєднує його до комсомолу, очевидно було для автора за найвищу точку, за центр. Але автор не спромігся цю фабульну схему динамічно розгорнути, а з другого боку не уникнув зайвих подробиць, зайвих фабульних ліній; через це твір виглядає розтягнений і сухий. Композиційна розхристаність і відсутність художньої організованості — це основна вада твору. Крім того, тут надто схематично і шабляново показано комсомол. Секретар осередку, здається, тільки те й робить, що ходить по сцені, багато говорить про революцію та грає в інсценізаціях. Так, само блідо й схематично намальовано куркуля.

Але поруч із натуралістичними описами, поруч усього того, що є непотрібне в творі, його розтягує й робить нудним опис подорожі Терешка до міста й назад, увесь психологічний процес його переживань, опис комсомольського клубу і його роботи — і т. д. Поруч усіх цих композиційних і художньо-методологічних хиб Епик у цьому оповіданні показав порівняно добре засвоєння реалістичного способу письма й художнього відтворення. Автор спробував дати не готових складених людей, спробував виявити їхні властивості перед читачем не статично, а відтворити процес формування індивіда в дії, в житті. Через слабкість художніх засобів твір набагато втратив здатність художньо й ідеологічно впливати на читача, проте становить певне досягнення молодого автора.

Згадаймо ще одне оповідання з цих двох збірок, що його, поруч оповідання „В снігах“, можна б зарахувати до кращих і художньо і тематично. Це оповідання „Під баштою“. Автор

у ньому більш-менш вдало відтворив масові дії в місті й на заводі, показавши боротьбу робітничих загонів з юнкерами, що хочуть задушити страйк на заводі. Насиченість твору бойовим матеріалом, показ клясової солідарності батьків і дітей робітників — все це робить оповідання цікавим. Але і в ньому є чималі хиби — зокрема невикінченість психології дієвих осіб. Для автора герої є немов би самі собою зрозумілі і він дає тільки їхні вчинки або й короткі характеристики, схематичні, поверхові.

Загалом, обидві збірки примітивно-реалістично відбивають безпосереднє авторове сприймання революції й громадянської війни. Те, що бачив, пережив і відчув у собі і навколо автор, він відтворив у коротеньких начеркових оповіданнях. Оповідання „В снігах“ вже, правда, наблизило його тематично до епохи мирного будівництва, але відтворення його не виходить із загального авторового тону, художньо й ідеологічно оформленого.

Ідейно-революційна насиченість, робітнича тематика, тоді ще не така поширена в літературі і порівняно задовільне, як для початківця, художнє оформлення, все це дало підстави критиці загалом позитивно оцінити збірки Г. Епіка. Письменник виявив певну спостережливість і вміння добирати матеріал, хоч і не навчився ще як слід його художньо оформляти. Жанрова мішанина, перевантаженість прозаїзмами та агітаційними вставками, композиційна розхристаність, невірність мовно стилістична — такі основні від'ємні ознаки дебюту Г. Епіка. В формуванні сюжету й фабули — навіть найпростіших — автор виявив чималу невірність. Оповідання починаються в нього здебільшого широко агітаційним вступом, як от: „Виростають буйні паростки соціалізму“ (в оповіданні „Вася“, „Брати“ й ін.), або широко епічно або лірично:

„Наближається весна. Мандрувала не голубими межами, не з лошками й білими квітами. Грюкала кам'яними бруклами, ревла, неслася залізницями. Йшов четвертий Жовтень“.

Оця примітивна патетика характерна — взагалі для початківців, так само як і нахил до епохальних та світових масштабів. За цими вступами далекими манівцями автор починає підходити до теми оповідання, нарешті зв'язує сюжет і стилістично-схематично в кінці його розв'язує, більше розказуючи і далеко менше художньо показуючи.

Хвороба на космічні, ліричні й епічні відступи та вступи і невиразність фабульного змістового кістяка — це була, деякою мірою, загальна властивість більшості тодішньої літератури. Було це і в найкращого тоді прозаїка М. Хвильового. Епик це тільки спримітизував.

Отже, слабку літературну вправність виявив Г. Епik багатьма сторонами. А проте в автора відчувається вже більш-менш свідоме ставлення до своїх ідейно-художніх завдань. Йому не просто свербіло писати, а він ставив собі певні ідейні й формальні вимоги. Але й з ідейного погляду оповідання Епикові були ще далеко не досить чіткі, а іноді клясово невиразні. І в оповіданні „В Жовтневу ніч“ та й в інших спостерігаємо певне змазування класової суті революції, намагання підмінити цю суть безпредметним „революціонізуванням“, „загально-людським пориванням вперед“. Отже ще актуальніша була для Г. Епика проблема ідеологічно чіткішого оформлення, чіткішого визначення його позицій на літературному фронті.

Загострена літературна боротьба в роках 1925—27, що в ній активну участь узяв і Г. Епik, безперечно вплинула й на характер його творчості. Найперша прийшла зміна тематична — частково й під впливом самого часу. Епik у цей час пише повість „Непія“ про комсомол виш'у, пише сатиру „Осінь“ про житлокоопівський бруд. Ще пізніше, року 1928, було написано „Без ґрунту“. Тут почала визначатися інша лінія Епикової творчості, відмінна від попередньої і тематично й стилістично.

Все ж революційної тематики, громадянської війни, Г. Епik не кидав. Поруч відзначених творів він ще пише оповідання „Чорний Борух“, про злидняка-єврея, що загинув від білих, коли переходив через фронт у їхнє запілля, щоб знищити списки підпільних робітників. В цьому оповіданні автор виявив уже більшу вправність в організації матеріалу й композиції твору. Так само краще й мовно-стилістичне оформлення, хоч і тут, правда, є ще зриви, зайві фабульні лінії.

В новішому оповіданні „Під лісом“, — про те, як учитель назвав себе сам за вбивцю білогвардійського полковника, щоб зберегти життя ватажкові повстанців та врятувати від кари селян, що мусили відбутися за вбивство полковника кару, — реалістичне письмо з характерними романтичними ремінісценціями ще залишається в Епика. Зате тут вірніше подано розташовання класових сил і далеко правдивіше змальовано куркуля, що тремтить і за свої маєтки і за свою шкуру.

Спробу більш поглиблено й широко висвітлити події Жовтневої революції на Україні маємо в повісті Епиковій „Зустріч“. Повість досить претензійна, а проте з погляду ідеологічного настановлення не цілком вправна. Через серйозність поставленої в ній ідеї, повість варта того, щоб її розглянути докладніше. А ідея, чи, власне, тема повісті сходиться ось до чого: як пройшла крізь революцію, як себе в ній виявила та частина української трудящої селянської молоді, що була

затуманена просвітянським націоналізмом. Письменник захопив художньо показати, як помилялись ті націоналісти — молоді просвітяни, що не зрозуміли класового характеру революції і пішли згубним шляхом. Бо історія довела вірність лінії більшовицької партії, що правильно розв'язала національне питання, а молодь ця за свої помилки змушена була тільки відплачувати молодим життям, замість віддано працювати на користь молоді радянської України. Це, власне, є загальне визначення основного стрижневого мотиву Епікової повісті „Зустріч“. Поруч маємо картини розкладу повстанських банд, виявлення їх складу, класової суті їхніх прямих умов.

В основу сюжету повісті автор кладе досить поширений мотив про двох братів, що борються в протилежних таборах. Його й обробляє Епик, пристосувавши до свого специфічного завдання.

Отже, в повісті маємо двох братів: Дем'яна — старшого, комуніста, й Микиту (Микола — підпільне ім'я) — молодшого, петлюрівського старшину. Повість побудована великою мірою в плані авантурного. Автор веде паралельно дві лінії сюжетні, чергуючи їх через кожний розділ. Перша лінія — приїзд Микити з Польщі на Лівобережжя для організації повстання. Друга — приїзд Дем'яна з Червоної армії й робота його, як секретаря партосередку в селі, боротьба з цим самим бандитизмом. Поєднуються обидві лінії в момент зустрічі в бою двох ворожих таборів; твір закінчується зустріччю братів, що були колись близькі один одному, і загибеллю одного з них — Микити.

В літературі українській ніде окрім Панчевих небездоганних „Голубих ешелонів“ так, як потрібно, не освітлено ролі нацпитання в революції на Україні; через це повість Епіка мусіла б мати більше значення. Але Г. Епик не зміг змалювати монолітної фігури Микити з певним ідеологічним обличчям, надати йому типових класових рис — і цим самим поставити цілу повість на поважне місце в сучасній літературі, хоч поважність теми до цього аж надто зобов'язує.

Високо-художній твір різниться від агітки найперше тим, що в ньому перевагу має не суб'єктивно-авторська тенденція, а історична класова тенденція, об'єктивний розвиток обставин. Авторове завдання — правдиво, художньо-переконливо подати цей об'єктивний життєвий матеріал, ідеологічно його організувавши. В першому рівнобіжникові історії Дем'яна Епик цього певною мірою досягнув; в цих розділах маємо велику побутову насиченість, бачимо живих людей — партизанів (Матвій, Нематвій, Гуска та інші.), цікавий розвиток дії й досить правдиве взагалі подавання матеріалу. Зате другий рівнобіжник — з Микитою

(Миколою) є невдалий. Він хибує якраз на оту суб'єктивну тенденційність, скочується до неприродної авантюристичності (випадок з Наталкою Митрофанівною).

По суті ідейно-фалшива є сама сюжетна побудова повісті в тій частині, де автор взаємини двох братів будує надосить неістотної для такого твору родинно-братерській любові, клятьбі на клинках бути вірним один одному; тут повість зразу скочує на іdealістично-сентиментальні рейки, сюжет стає випадковий, зовсім не характерний для відтвореного в повісті соціально-історичного процесу.

Перевірмо це наше твердження на аналізі повісти:

„Дем'янові знову згадувалося далеке дитинство, війна, батько, Микита. Дем'ян любив свого меншого брата і, повертаючись тепер з армії додому, він думав про нього всю дорогу й дуже хвилювався“ (стор. 239).

Справді, хвилюватись є чого; цим автор натякає читачеві, що Микити вдома немає, і чи не він це під ім'ям Іщенка — петлюрівського старшини — під виглядом торбаря пробирається на Лівобережжя. Сторінкою далі автор це цілком розкриває:

„Дорогий Дьомо! Пам'ятаєш, на початку революції ми поклялись з тобою на клинках. Це було надто романтично, може навіть трохи театральнo, але та присяга лишилась для мене на віки. Я не можу зраджувати свого народу. Пам'ятаєш, на початку революції ти говорив (це було тоді ще, як ти пішов до Червоної армії): „Україна багато терпіла, тепер вона може розвиватись, рости, розквітати. Немає вже проклятого царя, немає лихого панства. Ми вільні, ми господарі свого життя“. Пам'ятаєш? Ти не забув, мабуть, Дьомо, дьомо. Ти пішов до Червоної армії — я вірив, що ти воюєш за Україну, я хотів навіть іти до Червоної армії — ти не пустив. Я лишився тут. Побачив, що тут робиться, відчув, як ці (наші ж селяни (?!)), що досіпалися до влади, ненавидять нашу Україну, ненавидять навіть мову нашу. Я більше не можу бути з ними — я пішов. Куди — не питай. Прощай, Дьомо, прощай, мій любий! Мабуть, не побачимося вже ніколи“ (стор. 241; розрядка наша). *

Як бачимо, лист виглядає як у типового гімназиста 1919 року. А тимчасом Микита має бути не дуже й освічений селянин, хіба що в просвіті трохи обтерся. Але ж це не так важно. Суть в іншому. Два брати із злиденної селянської сім'ї, обидва батраки, zostались сиротами після вбитого на війні батька — і так увійшли в революційну заверюху. Старший, що трохи обтерся в городі на заводі, зразу клясово визначився, пішов до Червоної гвардії:

„А потім, коли після Червоної гвардії Дем'ян через рік повернувся додому, Микита став уже не той. Він значно підріс, не зупиняв більше Дем'яна й уже не ховав його чобіт, щоб zostавити дома-

* Скрізь цитовано із збірки „Облога“, 2-ге видання 1929 року.

— Я теж піду (до Червоної армії — К. Д.), пригадав Дем'ян його категоричну вимогу" (стор. 240).

А ще згодом, Микита, залишивши Дем'янові вищенаведений лист, опинився в петлюрівській армії, з нею дременув за кордон і аж тепер перебирається на Україну з дорученнями „головного отамана“. Оце й усе. Більше з цього приводу в повісті не написано ні слова. В чому ж справа? Як сталася ця метаморфоза — питає читач. Адже ніяких внутрішніх і зовнішніх причин, щоб зробити з братів — ворогів не було. Та й цього не хоче сам автор. Так само не показано ніякісінських ні внутрішніх, ні зовнішніх причин, через які Микита опинився в петлюрівській армії. Письменник, „нічтоже сумняшеся“, туди його „определил“, обмежившись загальними натяками в листі Микитиному. Натяками, що нічого нікому не говорять.

Щоб відтворити художньо-національні моменти революції на Україні, заналізувати їх класові рушійні сили, особливо визначити місце й роль різних прошарків селянства, для цього потрібне детальне й глибоке вивчення самої революції, відповідне марксистське класове опрацювання всіх цих проблем. Без цього ми будемо мати безперспективні описи індивідуалізованих випадків, де на питання, куди міг піти юнак-просвітянин, затуманений націоналізмом і неприродними йому гімназично-романтичними прагненнями — боротись за „нашу Україну“ — маємо відповідь:

— „Куди — не питай“...

Досі ми бачили такі спроби лише в Кундзіча (роман „Де-факто“). В Епіка, натомість, штучно створений сюжет. І штучність його починається там, де Микита без ніяких соціально-художніх умотивувань попадає до петлюрівської армії.

Рівнобіжну історію Дем'яна автор глибше продумав і спромігся художньо оформити. Тут почуваємо, що відтворений матеріал авторові ближчий, зрозумілий, тут він досить вправно висвітлює свій типаж, його поведінку. Головне, що люди тут живі, на своєму місці, роблять властиву їм роботу, в цій роботі художньо-переконливо показані.

Дем'ян — це більш-менш свідомий революціонер, що розуміє своє завдання, розуміє оточення. Він єдиний з цього гуртка, що розуміє перспективи революції. Автор у кількох штрихах-картинах показав його перед читачем, як людину стримано-темпераментну, що не губиться в складних і скрутих обставинах. Показано, як обережно розв'язує він конфлікт із місцевою вчителькою. Нарешті, ми бачимо його, як людину, в поведінці з матір'ю, в любові його до брата, з якою він залишається аж до останніх сторінок повісті.

Поруч нього бачимо заскорузі але клясово-віддані по-
статі партизанів; зокрема Матвій і Нематвій, ці характерні
wartові революції, вийшли живі й типові в Епіка. Все це
подає Епик в трохи гумористичному, подекуди, пляні, цим
підносячи загальний тон повісти, надаючи бадьорого забар-
влення всій напруженій дії. Що правда, іноді автор у цьому
гуморі трохи переборщує.

Загалом, художня реалізація цієї тематичної лінії повісти
справляє більш-менш позитивне враження.

Нічого спільного, крім штучного сюжетного зв'язку не
має ця лінія з лінією рівнобіжною — Микити (Миколи). Тут
замість яскравих соціальних картин маємо хіба що натура-
лістичні описи подорожніх „мішочників“, потяг часів вій-
ськового комунізму з його усіма „принадами“, що з приводу
них Микита випалює високопарно:

— „І це моя омріяна батьківщина!“..

Творчу логіку повісти ми собі уявляємо таку. Автора за-
хопив сам ефективний момент зустрічі двох братів в умовах,
які ми бачили в повісті. Не продумавши добре своєї худож-
ньої концепції, захоплений самим ефектом, він протипоставив
своїх героїв, невідомо чому роз'єднаних, кинутих до проти-
лежних клясово-ворожих таборів. Автор знехтував таку пер-
шорядну проблему, як виявлення внутрішніх клясових причин,
що могли роз'єднати в революційній стихії двох братів не-
заможної сім'ї, цебто виявлення специфічних для України
тенденцій у революції. Тільки на такому тлі одей ефективний
кінець — зустріч міг би дати дійсно глибокий художній ефект.
Але таке завдання, очевидно, було авторові не по силі,
отже він узявся розробити самий кінець. Зрозуміло, що така
спроба наперед була рокована на невдачу.

Така її будова позбавила твір тої художньої вартости, що
її він мусів би мати — відповідно до значної теми, в ньому
поставленої.

Отже, коли відокремити цю тематичну лінію в творчості
Г. Епіка, що в ній він відтворює революційні події й окремо
їх аналізувати, не вдаючись до інших тематичних і худож-
ніх ліній, що виявлені в творах дальших, а то й рівночасно
написаних, можемо прийти до таких висновків:

Письменник набув деякої літературної грамотности. В
художніх засобах, в композиції, в стилістиці, в художній
організації дійсности письменник дуже поволі посувається
вперед.

В повісті „Зустріч“ той самий комплекс художніх засобів,
така сама композиційна розхристаність, фабульна неправність
із доконечним бажанням ефектно побудувати твір.

З усього хочемо лише вивести, як тяжко засвоювати діалектично-матеріалістичну методу художнього відтворення дійсності.

Виходить, навіть не кожний із тих письменників, що їх ми звикли вважати за пролетарських, є здатний до такого відтворення. А це є найперша вимога до пролетарського письменника: щоб виправдати своє високе звання, він мусить відтворювати дійсність такою, як сприймає її його класа, він мусить так ідеологічно-художньо організувати цю дійсність, як цього вимагають інтереси його класу.

НОВІТНЯ НІМЕЦЬКА ЛІТЕРАТУРА *

(НАТУРАЛІЗМ—ІМПРЕСІОНІЗМ—ЕКСПРЕСІОНІЗМ)

Н. БЕРКОВСЬКИЙ

З середини XIX сторіччя Німеччина інтенсивно перетворювалася на капіталістичну державу і напередодні війни 1914 року стала в капіталістичному світі на одне з перших місць. Німецький промисловий капіталізм в його ранніх і пізніших формах відбився в усіх площинах ідеологічної творчості. Літературні злами і літературні еволюції є цілком зумовлені капіталістичною дійсністю Німеччини з усіма змінами в її історичній долі.

Німецьку літературу в основному масиві творили дрібно-буржуазні митці, ніби виправдуючи ту думку, що дрібна буржуазія завжди і скрізь становить кадри ідеологів, які усвідомлюють, виславляють, заперечують і т. ін.,—варіації можуть бути без кінця,—якщо не власну, так чужу справу. Справу робили капіталісти, пруські юнкери. Їхніми зусиллями створено німецьку імперію, велетенську промислову монархію, що швидко ставала на зміну архаїчних німецьких господарських форм, викликала до життя нові виробничі відносини, надбудувала над ними нові культурні поверхи. Надбудовна ініціативність Німеччини відставала не мало від її текстильних, вузьких, сталеливарних та інших успіхів.

Справи ідеології великою мірою було віддано в руки дрібній буржуазії, і цей прошарок лише поволі засвоював собі патос та тенденції своїх велико-буржуазних меценатів, не встигаючи, через багато зрозумілих психо-ідеологічних мотивів, за бурхливим розгортанням господарсько-соціальної дійсності. Уже так звана „молода Німеччина“ рішуче наблизилась до буржуазії, до її ідеалів. Але показова є неприхильність Гайнріха

* Стаття дискусійна.— Редакція.

Гайне до Англії, в якій його, патріархального дрібного буржуа, прикро вражав високий промисловий розвиток, вражали пароплави та гудки локомотивів. „Острів прокляття — ця колонія для злочинців, цей Ботані-бей без південного підсоння, ця ретельна до церкви Англія, що бездарно п'ячить, чадить кам'яним вугіллям, гуркоче машинами“ — такою ніби побіжною характеристикою в трактаті про дівчат та жінок Шекспірових Гайнріх Гайне визначив батьківщину трагічних королів та принців, їхніх жінок, доньок та коханок. Гайнріх Гайне, як відомо, не завжди був проти ретельности до церкви; шекспіровських принців він глибоко поважав, а ще глибше шанував їхніх коханок. Гайне не був, зрозуміло, предтечею „сухого закону“; тому ясно, що весь гнів і запал Гайневої характеристики падає на економічні риси Великобританії і гнів цей має повноцінну силу не реторичного внутрішнього переконання.

Року 1854, коли вже цілком непроблематично виявився поступ німецького капіталізму, Гайнріх Ріль (Heinrich Rieh) — напівбелетрист, напів-політичний ідеолог, виступив із зідханнями та з побоюваннями й порадами утримуватися від нових успіхів. Ріля залякувало зростання міст та індустрії, його сповнювали важкі передчуття. Ріль хотів, хоч би що, зберегти німецького ремісника та затримати економічні співвідносини середньовіччя, за яких так квітнула фльора й фавна патріархального німецького побуту і добрих старонімецьких звичаїв.

1885 року одноступцем Ріля виступив Густав Фрайтаґ із своїм славнозвісним романом „Soll und Haben“, в якому позиція „стримування“, обмежування тенденцій капіталізму виявлялась в своєрідних похвалах центральному героєві. Він — купець, підприємець, але людина достойна, поважна, бо не поступається від дійсно німецьких господарських традицій, любить справу певну, що має історичні прецеденти. Від ризиковитих операцій він охоче одійде осторонь — хай користається з них чужак, єврей-лихвар; для нього, зрозуміло, закони не писані, хай він собі й випробовує прийдешні перспективи. Той таки Фрайтаґ, в тому ж таки романі, знов таки озираючись на прецеденти, належною мірою вітає нову добу, виспівуючи на кожній сторінці традиційний цеховий гімн якійсь абстрагованій „праці“: вона, мовляв, і є основний зміст нової суспільности.

Так накреслюється загальне настановлення дрібної буржуазії в капіталістичних умовах. Вона намагається знайти собі місце, намагається домовитися з капіталізмом, але її застрашує витискування дрібного господарства, нещадна ліквідація ремесства, руйнація звичного побуту й побутових відносин. Капіталістичний темп для неї особливо загрозливий, і дрібно-буржуазні ідеологи заклинаннями хочуть спинити темп,

заклинають нове, потішаючи себе мріями про те, щоб зберігти всередині цього нового незаймані середньовічні відносини.

Промисловий капіталізм спричинив справжній переворот в художніх методологіях. Для нас це — найцікавіше. Німеччина, ця країна філософських побудовань у всій своїй культурній історії, свідчить про особливу близькість, про безпосередніший вплив філософських течій на течії художні. Суспільна психіка, клас, реалізуючись в раціональному й системному філософському плані, давала дуже підтримку невиразнішим, не таким упевненим шуканням у мистецтві. Звичайно бувало так — причини цього факта я тут не буду дошукуватися, — що суспільні класи Німеччини попереду маніфестували себе в сфері філософського мислення, а мистецтво йшло позаду, орієнтуючись на створені вже філософські норми. Тому й такі доступні для дослідника німецької літератури всі спроби „звести“ те, що дано в мистецтві, до певних філософських тверджень, отже й до основ класової літератури й взагалі.

З 50-х років німецька література пішла шляхом художнього здійснення принципів філософського натуралізму. Матеріалізм — така була спершу філософська спрямованість буржуазії на початкові її господарського й політичного піднесення. Найцікавіше тут те, що за джерело її філософії була система, яка стала за одну з філософських підвалів марксової науки, — матеріалістична теорія Людвіга Фюєрбаха. Але вже з перших етапів дальшого розвитку виникають характеристичні невідповідності: якщо революційний матеріаліст сприймає Фюєрбаха лише крізь критичну призму одинадцятьох тез Маркса, то в буржуазну культуру Фюєрбах увійшов з усіма хибами його побудовань.

Та й цього мало: для буржуазії Фюєрбах, навіть не змінений, хутко виявився філософом надто зухвалим і категоричним; і Фюєрбах змушений віддавати своє місце філософській „черні“, найвувльгарнішим Бюхнеру, Фохту, Молешотові. Пізніше намічається бажання замінити матеріалізм різними відмінами позитивізму; „досвід“, в його боягузливо-індивідуалістичному тлумаченні, стає керівним поняттям буржуазного мислення; буржуазія немов би поспішає одмежуватися в ідеологічній сфері од пролетаріату та його теорій і особливо очоче підкреслює всі пункти розходжень між позитивізмом та матеріалізмом, заперечуючи матеріалізм, як „метафізику“, одкидаючи його задля „науковості“ й „прогресивності“ обережних узагальнень емпіричного дослідження.

Своїми господарськими здобутками буржуазія цілком мала завдячувати техніці, отже й найновішим даним, прикладним висновкам природознавства. Вдячність природознавству, „натуралізм“ життєрозуміння стає загальновизнаним парагра-

фом буржуазної ідеології; ця вдячність надто повинна була більшати, бо виявлялося, наскільки біологічне, універсально-„натуралістичне“ світорозуміння перешкоджає створювати матеріалістичну науку про суспільні відносини: в успіхах такої науки буржуазія найменше була заінтересована.

Матеріалізм, пробившись в мистецтво, викликав серед сучасних митців цілковитий переляк. Німецьке мистецтво, що споконвіку ґрунтувалося на класичному ідеалізмі, що перебувало в добрій злагоді то з Кантом і Платоном, то з Фіхте і Шеллінгом,—похитнулося в своїх основах. Швайцарець Готфрід Келлер, що радо сприйняв матеріалістичні тези Людвіга Фюєрбаха та запровадив у своє мистецтво „філософію людини й природи“,—скорше був виняток, ніж зразковий випадок.

Нова методологія, що спиралася спершу на матеріалізм, пізніше на позитивізм, дістала собі ім'я—назвали її „реалізмом“; але реалізація цього імені поспішала за ним на величеській дистанції. Для Німеччини середини ХІХ сторіччя типовий є письменник-експериментатор, письменник-теоретик, що в умовах кризи і втрати філософських та художніх канонів змушений випробувати різні шляхи, раз-у-раз робити спроби, систематично [недовіряти традиціям; недовір'я це спрямовується не тільки на минуле, не тільки на сучасників: воно б'є самого письменника; він завжди сповнений сумнівів і щодо власного голосу, власних рядків. Такий „експериментатор“, надірваний скептик у літературі був, наприклад, славнозвісний Отто Людвіг, необмежений виробник чернеток, незакінчених творів і досить скупий продуцент на книжковий ринок. Теоретичні турботи поділяв з ним Фрідріх Геббельс. Обом в умовах капіталізму треба було шукати собі принципів ставлення до культурної спадщини і впоратися з новою добою. Обидва вони це робили з різною мірою наближення. І в тематиці, і в художній методології, разом із тенденціями „приймання“, позначалася певна опозиція до промислового капіталізму до та деяких його керівних принципів. Опозицію цю становила не лише дрібна буржуазія: її з більшою впертістю виявляли інші групи старого докапіталістичного ладу. Енгельс писав:

„Очевидно, можна вважати за історичний закон, що ні в одній європейській країні буржуазії не вдається, принаймні на довгий час, взяти політичну владу, так виключно, як фєвдальна аристократія тримала її за весь час середніх віків“.

Німеччина в своїй історії всіляко виправдує цю цитату. Буржуазія змушена була погодитися у всіх питаннях на високі відраховання на користь фєвдальної аристократії; компроміс між буржуазією і юнкерством, як відомо, був однією з основ Бісмаркової німецької держави. Перебування юнкер-

ства при політичній владі не могло не дати наслідків і в культурному житті. Юнкерство затримувало зростання буржуазної культури і завжди було прямим чи посереднім меценатом усіх культурних контртечій, всіх консервативних спроб, які завжди були кінець-кінцем класовими вихватками проти буржуазії.

Коли радикальніші групи намагалися покінчити рахунки з традиціями німецького класицизму й романтизму, покласти край цим двом художнім культурам часів неподільного юнкерського єдиновладства — тоді на протилежному кінці ретельно працювали „охоронці“ й реставратори, що ніяк не хотіли остаточно розпрощатися з класичним Веймаром або з романтичними Ієною, Гайдельбергом. Не в Ієні, не в Гайдельберзі, і не в Веймарі, а переважно в економічно відсталому Мюнхені, тримаючи дружні зв'язки з королем Баварським, мали собі штаб-квартиру „охоронці“, що виявляли себе в художній продукції як архаїсти, як найпослідовніші епігони. З-поміж них слід відзначити швайцарця Конрада-Фердинанда Майєра, який у своїх новелях та напівроманах з нерядовою настирливістю домагався класичної досконалости прекрасних патріцианських часів.

* * *

Другу половину ХІХ сторіччя треба розглянути, щоб зрозуміти новітній літературний стан у Німеччині; тут ми маємо немов би загострене повторення уже знайомих ситуацій ранішої історії. Разом з тим уже знайомі співвідносини йдуть до розпаду й ліквідації. Дрібна буржуазія йде за промисловим капіталом, намагаючись, як і раніше, зберегти самостійність своєї групи. Юнкерство виявляє себе в тих течіях, які або ігнорують буржуазію та її культуру, або одверто спрямовані проти неї.

Загостреність нової ситуації дається в знаки з надзвичайною силою в дрібнобуржуазному таборі. Дрібнобуржуазний зойк про ремісника, кляйнбюргерське буття, що вигибають, доходить тепер надто високого галасливого тону, бо капіталізм, досягши вже своєї новітньої фази, перетворюючись на капіталізм фінансовий, знищує останні лишки старих форм господарських і соціально-побутових.

Тоді й написано знаменний роман Макса Кретцера „Майстер Тимпе“ (Max Kretzer, Meister Timpe, 1888 р.), розчулене оповідання про долю ремісника, зламаного фабрикою гудзиків, розумування про боротьбу між кустарем та великою індустрією, з явним сентиментальним співчуттям до кустаря, в яких усю тематику зведено в один трагічний кінцевий символ: уквітчаний перший берлінський поїзд міської залізниці прохо-

дить повз майстера Тимпе, вже покійника, що загинув у нерівному змаганні із звірячою капіталістичною цивілізацією.

Дрібна буржуазія з її повторенням „історичних задів“, з її ентузіастичною зверненістю в господарське минуле, ні в яких науковоподібних побудованнях не могла знайти собі підтримки. Думка й наука говорили про інші категорії граматики, а їй потрібні були всі відміни минулого, до *plus-quam-perfectum*'а включно. Тому й починаються неграматичні вправи в релігії, і Христос з несподіваними атрибутами сучасності з'являється в другому романі Макса Кретцера („*Das Gesicht Christi*“), щоб викрити капіталіста, щоб трупом явитися перед ним саме в ту хвилину, коли той хоче доторкнутися до згвалтованої робітниці.

В 90-х роках оживають (і, як побачимо далі, не в останнє) настрої утопічного соціалізму, модернізації християнства і специфічна тематика боротьби проти машини, проти механізованої цивілізації. Гавптман у „Ткачах“ (1899 р.) дублює тему Кретцера. Гавптманові „Ткачі“ вирушають до Лянген-Білау, щоб покінчити з машинами. Все це відбувалося, як відомо, в 40-х роках, але Гавптман писав таке в 90-х, бо перші дебюти фінансового капіталу викликали безпосередні спогади про перші кроки капіталу промислового, — тепер закінчувався процес, що вперше виявився тоді.

Художню методологію 90-х років називали вже не „реалізм“ а „натуралізм“, цим виявляючи її нинішні філософські зв'язки. Буржуазія в своєму філософському декадансі обмежувалася вузьким емпіризмом, припускала лише „позитивні“ знання, тільки часткові істини природничих наук.

Дані тематики дозволяють нам зрешти висновок про опозиційний характер тодішньої молоді дрібно-буржуазної літератури. Що ж тоді має означати шире намагання письменників 90-х років врости в методи позитивізму, що означає їхній природознавчий „натуралізм“? Чому, припрошуючи Христа до своєї тематики, вони не ґрунтувалися на методології евангеліста Матвія чи, навіть, на новішому, випробовуваному, але вже ж досить архаїчному художньому інструментарії часів повстання силезьких ткачів?

„Натуралізм“ 90-х років слід розуміти, як акомодацию дрібної буржуазії до умов капіталістичної культури, акомодацию, що ніяк не означала мирного здавання позицій. Натуралісти брали в капітала ідеологічну зброю, що нею він, здавалося, перемагав. Але зброю цю натуралісти сподівалися повернути проти того ж капіталу. Гуманітарні інтелігенти, що мали атестати класичної гімназії та філософських факультетів, вони з величезною енергією, з найсумліннішими зусиллями намагалися наздогнати втрачену „базу“, уподібнюючи до неї

свою свідомість через гарячкове читання популярних природознавчих брошур, теоретичних міркувань Еміля Золя, книжок Геккеля та Бельше.

На 90-ті роки ясне стає справжнє значення основоположників капіталістичного мистецтва — Келлера, Геббеля, Людвіга та інших. Натуралісти створюють навколо себе справжнє бюро літературного обслуговування, що з національного хутко перетворюється на інтернаціональне, бо на друзів, радників і допоміжників притягають вони письменників усіх країн — французів, скандинавців, руських, — усіх, кого тільки можна було запідозрювати в співчутті до натуралізму. Золя, Ібсен, Толстой, Достоевський, Гонкури, пізніше Горький — усі разом мали бути за опору для молодого німецької літератури. Порівняно з розпорошеними методологічними спробами XIX сторіччя, перед нами факт методологічної концентрації.

Були ще інші специфічні причини, які додавали сили натуралізму. Як і за кожної кризи, тоді не раз ставало питання про саме існування мистецтва: скільки приходив кінець старому ідеалістичному мистецтву, могло здаватися, що доходить краю не тільки ця його відміна, а що й саме поняття мистецтва кінчиться назавжди. Ніцше — цей Лесінг, Гердер і Шлегель цілого новітнього німецького мистецтва, перемішуючи зловтіху із співчуттям, сіяв паніку. Ще 1878 року він виголошує такі афоризми:

„Вся порода поетів відчувала схильність до брехні; мистецтво — це не чисте мислення“.

„Поет урочисто везе свої думки на колісниці ритму — тому, звичайно, що вони не здатні йти власними ногами“.

„Коли б у нас, навіть, було мистецтво — де в нас його діяння, будь-яка чинність мистецтва?“

З цього ясно, до чого вів Ніцше свої сумніви і про чинність, і про інтелектуальну вартість мистецтва: на користь позитивного мислення. Його міркування завершуються кількома пророкуваннями:

„Наукова людина є дальший розвиток художньої людини.“

„На митця скоро будуть дивитися як на прекрасний пережиток“.

„Як пристаркувата людина згадує свою юність та впоряджує свята, спогади, так і ставлення людини до мистецтва хутко стане зворушливим спогадом про радість юности“.

Останні два вислови взято з розділу „Вечірня зоря мистецтва“. Усі разом — із трактату „Людське — надто людське“.

Натуралісти найменше схильні були пасивно засвідчувати „вечірню зорю“; вони відстоювали свою професію митців, самі себе продовжуючи до „наукової людини“, переводячи мистецтво з шляхів ідеалізму на шляхи позитивної науки. Отже, й нова художня методологія була для натуралістів і

засобом пізнавальної орієнтації в капіталістичному середовищі і засобом соціального страхування своєї професії, своєї специфічної культурної справи, що її вже голосно й глузливо оголошувано за негодящу та зайву.

Зброя, що її запозичили натуралісти від буржуазії, була проте хитра зброя, заздалегідь уже розрахована на можливість переходу до інших рук.

Буржуазний позитивізм був бойова тварина, що так чи так тримала курс до тієї самої стайні, з якої її вихопили. Натуралісти, звичайно, скерували свою увагу насамперед до соціальних проблем і тут позичена методологія раз-у-раз зраджувала, спрямовуючись неминуcho в передбачені місця. Натуралізм, не зраджуючи своєї філософської основи, звертався до суспільної людини з природним підходом — іншого буржуазний позитивізм не давав; — тут натуралісти зазнали найжорстокішої поразки, бо природознавчий підхід вимагав тут піднесення на вищий рівень, потребував діалектичного „знімання“; потрібний був Маркс, а Дарвіна та його популяризаторів, як виявилось, було недосить.

Природознавче трактування людини саме до її суспільної суті не доходило. Воно шукало генетики характеру в роді, родині, в фізіології, в расі, в племені, в найближчому оточенні, в підсонні, — де завгодно, тільки не в виробничих відносинах, тільки не в суспільній історії. Соціальне „зло“, що його натуралісти вистежували аж надто ретельно, вони й пояснювали не більше як „кліматичними“ умовами та надавали йому значення родинного або патологічного лиха. Генетичним розглядом натуралізм власне й обмежувався, не доводячи своїх студіювань до соціальної практики, до людини, взятої з „дієвої сторони“, кажучи словами Маркса. Людину розуміли як якесь збирище якостей, що з'єднує в собі отакі й такі успадковані біологічні особливості, що їх констатувати, отже, й належить наукоподібному митцеві. Притягнені до біологічного окоренка людини, запаморочені емпіричною грубизною цього окоренка, натуралісти безповоротно застряли на дарвіністичних азах.

Досліджували немов би утробний період героя, герой цікавий був доти, доки з його фізіономії можна було вчитати сліди його походження, фізіологічних впливів. Дальша доля героєва, власні його авантури, що починалися з моменту народження, здавалися маловартісними; те, що „оточення“ зберігає чинність і після події, відзначеної в метриках, та що сам герой може впливати на оточення, усе те, що ми означаємо терміном „соціальної практики“, — все це відсовували на другий план, не кажучи вже про обмежене природознавче розуміння цього „оточення“.

Соціальні хиби і невдачі натуралізму очевидні в першій драмі Гавптмана „Перед сходом сонця“ („Vor Sonnenaufgang“, 1899 р.). Драму цю названо соціальною. Гавптман ретельно, по-молодечому і невдало виявив тут себе, як критик суспільних відносин.

Біологічні принципи цілком притупили зір авторові. Читач може встановити зв'язки між психологічними данностями цієї п'єси з певними соціальними моментами, скільки вони є в самій зафіксованій дійсності, але авторові такі зв'язки неясні. Розпад родини Гофмана — зумовлений поганою спадковістю. Старий Краузе — найщиріший алкоголік; така і його дочка — жінка інженера Гофмана, завзята споживачка брантвайна. Такий і синок її — що загинув трьохрічного віку через спадкову пристрась: схопився за пляшку оцету, гадаючи, що там алкоголь, пляшка розбилася, хлопець порізався уламками і помер, зійшовши кров'ю. У цій місцевості закони спадковості взагалі лютують, немов пошесть. Юний ідіот, Вільгельм Каль, бавиться, стріляючи на голубів та жайворонків саме тому, що в його батька забавки були аналогічні, хоч і куди поважніші: він підстрілював робітників, що приходили до нього в двір.

Центральний персонаж драми, доктор Лотт, соціаль-демократ. Але він перетворений у Гавптмана на мандрівного агента від еугеніки. Лотт виголошує промови проти алкоголізму, він прихильник того принципу, що негаразд людині мати нездорову жінку. Цей принцип він і виконує з чисто боягузкою послідовністю: коли виявилось, що весела й добра Ленхен, дівчина з товстими косами, має батька алкоголіка, Лотт бере назад шлюбні обіцянки і потайки тікає, а наречена ліквідує свою біографію з допомогою мисливського ножа, під п'яні вигуки батька, який, проте, і знати не знав, у чому справа. Доки не виявилася нещаслива генетика Ленхен, Лотт знаходив у цієї дівчини тільки легкі ознаки неврастенії, проте Гавптман, як видно, надав його втечі од шлюбу значення не малого подвигу.

В цій драмі розгорнено найактуальніше суспільне тло. Дія відбувається в селі, де селяни забагатіли з експлуатації, в промисловому районі. Сам Гофман — хижак і здирщик, такі самі й усі його сусіди. Економічний пейзаж дуже влучний: прокладають залізницю; село багате на вугільні поклади; вибираючи вугілля з землі, селяни перетворюють його на дзвінкі гроші. Але замість дошукуватися причин дегенерації Гофманів, Краузе, Калів в економічній опухлості, в особливостях буржуазного господарства, Гавптман переносить свою аналізу на татка й маму персонажів та на їхні медичні деталі, що перейшли й на діток та спричинили два смертні випадки (напередодні самогуби Ленхен ще одна смерть:

дочка старого Краузе породила мертву дитину). Доктор Лотт приїхав у село на соціально-демократичну роботу, але виїздить, обмежившись евгенічним подвигом — тільки й того. І автор, і його герой однаково не використали економічного пейзажу п'єси.

Так натуралісти, ідучи за принципами буржуазного світо-розуміння, соціальну аналізу зводили до біологічної аналізи.

Тому й висновки виходили теж біологічні. Соціальна критика, спрямована на капіталізм, завершувалася універсальним зривом. В інших випадках натуралістам доводилося силоміць притягати до своєї соціалістської методології тези евангелістів, як це робив Макс Кретцер, або ж відмерлу мораль утопічного соціалізму.

Натуралісти в драматургії вважали себе за учнів Ібсена. Але наскільки вже й ця драма Гавптманова одійшла від принципів Ібсена! Ібсен у „Привидах“ теж трактує проблему спадковості, але ж вона у нього не в центрі, її вставлено в дискусію на безперечно суспільну тему про церковний шлюб та про силу примусу, на якій він тримається; спадковість в Ібсена — це тільки аргумент проти родини, освяченої церквою, аргумент із розрахованою силою удару. Показове є те, що натуралісти трактували „Привиди“ як дискусію про спадковість, не помічаючи соціального задуму Ібсенового.

П'єса Гавптмана — це був перший помітний успіх натуралізму. Театр стає об'єктом надто частих натисків натуралістів. Слід відзначити: у прагненні натуралістів до театраль-ного жанру не було справжньої внутрішньої потреби. До театру вони йшли з побічних мотивів. Капіталістичне місто за до-кіно-доби — свою жадобу на видовище й розвагу могло задовольняти переважно в театрі. Театр був місце, де зустрічалася література з „великою публікою“, місце дієвої пропаганди й голосних успіхів.

Але в самій природі драматичного жанру, як певної традиції, все було вороже принципам натуралізму. Особливо очевидна стає ця розбіжність натуралізму із суттю драматургії, як твердого жанру, коли зіставити натуралістів з їхнім немов би вчителем Ібсеном, цим останнім кляси́ком канонічної драми, що доніс до промислової Європи принципи античності і Шекспіра.

Драма — це є „поведінковий“ жанр, це є засіб розглядати світ і суспільну людину з погляду поведінки, з погляду „соціальної практики“, вихопленої до того ж у моменти особливо загострені, в моменти кризи та переходу всіх психологічних моментів у чин. Якщо фабула не завжди є художнє накреслення соціальної практики, то зворотнє положення — безперечно. Соціальна практика на мові літературній виявляє себе

в фабульності. З дієвою фабулою, загостреною невблаганними умовами кризової центральної ситуації, з фабулою, яка дає суворе розуміння того, що є в суспільній людині, а не того, що здається, — така драма склалася ще за часів Шекспіра, історично майже однолітна з Беконом та Гобсом, вона була сучасниця й помічниця бурхливого торговельного капіталу в кращі дні його пізнавального матеріялістичного виходу в світ та в соціальну дійсність.

Натуралізові ця драма не могла дати нічого істотного. Скільки не жанр підпорядковує собі ідеологію, а ідеологія панує над жанром, то й драматургія з усіма її основами була за кілька років зруйнована. Театральний ватажок натуралізму Отто Брам виступав проти жанрових меж, і вже це була досить промовиста пересторога драматургії.

Насамперед викреслено було з сторінок поезики принцип соціальної практики. Натураліст, як я вже казав, цікавився людиною або до практики, або помимом практики, тому й соціальної фабули не потребував. Дію, як диференціальну ознаку драми, випроваджено було з театру, щоб не перешкоджала вона героям пити каву, відчувати настрої та чинити інші подвиги.

Природно, що відмер і принцип кризи. Як драматичного побудника, Гавптман використовує лише приїзд доктора Лотта, оце й є критичний момент, що „порушує“ оточення Гофманів та Краузе. Єдиний пізнавальний інтерес цього приїзду в тому, що він викриває поганеньку особу інженера Гофмана; інше й не потребувало драматургічного викриття. Автор міг і не притягаючи Лотта та соціаль-демократії заповнити жалібний листок відповідними прізвищами й додати підпис.

Талановитість Гавптманова в цій драмі виявляється переважно в умінні відтворити „фізіологічну атмосферу“ персонажа, в умінні дати відчуття чуже самовідчуття. Вражає в цій драмі невковирна істота доктора Лотта, тугувата зграбність Ленхен та підле моральне сальце інженера Гофмана. Тут Гавптман перейняв деякі риси Ібсенові — його спроби показувати психологічний спід репліки, давати душевні відрухи, що некладаються в тиради, а блимають поміж них (особливо в діалогах Лотт — Гофман в першому акті). Характер в особливостях його соціально-вольової домінанті — такий, яким бере його Ібсен — мало обходить Гавптмана. Гавптман чутливіший до імпресіоністичної периферії Ібсенових характеристик. В творчості Гавптмана, як і в цілому натуралізмі, вже позначалися досить виразні імпресіоністичні можливості.

* * *

Натуралізм, як дрібно-буржуазна опозиція, не міг довго тривати, бо зникала база цієї опозиції. Виход був або в наближенні до робітничого руху, або в замиренні з капіталом. У натуралістів, зокрема в Гавптмана, прокидалися тимчасові співчуття до соціально-демократії, не такі вже неможливі для них, надто тому, що соціально-демократія на той час сама досить проймалася дрібно-буржуазним духом і в 90-х годах поклала початки ревізіонізму. Але переважила тенденція до „добросусідських відносин“ з капіталістами.

Натуралізм, розгортаючи свою художню методологію в цей новий період, перетворюючись на школу імпресіонізму, остаточно довів усю облудність своїх філософських угрунтовань. Позитивний світогляд оточує „досвід“ всілякою можливою шанобою. Ленін в книзі про емпіріокритицизм зауважив:

„Под словом „опыт“ может скрываться материалистическая и идеалистическая линия философии, а равно и юмистская и кантианская, но ни определение опыта, как предмета исследования, ни определение его, как средства познания, ничего еще не решает в этом отношении“ (соч., т. X, стор. 123).

Матеріалістичне поняття „досвіду“ за Леніновим визначенням є таке: „об'єкт пізнання незалежний від пізнання“.

Для позитивіста і для натураліста досвід був і засобом, і об'єктом пізнання, але на якій філософській лінії стоїть досвід, якого йому надається значення — це питання для них не вирішено твердо. Відмовляючись незнанням, вони перекладали це своє незнання, як висловлювався Енгельс, на грецьку мову і називали його агностицизмом. Я продовжу: агностицизм можна перекладати не лише на грецьку мову, а ще й на мови суб'єктивізму, позитивного богослов'я, містики, мітології та інших неточних наук. Такий переклад робили імпресіоністи, а що всі ці мови вони добре знали з дитинства, то й переклад вийшов без помилок.

Філософ, що проти нього виступав Ленін, був Ернст Мах. Той самий Мах, що, як відзначив іще літератор-імпресіоніст Герман Бар, був справжнім філософом від імпресіонізму.

Досвід позбавлено було об'єктивного сенсу, і трактовано вже як досвід особистий. Межу поміж психічним та матеріальним було зламано і матеріальному дано волю переходити в психічне. Досвід став цілком залежний від пізнання. Це і є філософія Маха, чистий сенсуалізм, замкнений у сенсуальний досвід, що особисто належить індивідуумові, такому то (ім'я і прізвище). Разом з тим це є й формула імпресіонізму. Ясно, який логічний був перехід натуралізму в цю стадію.

Натураліст культивував у собі спостерегача. Як і кожний емпірик, натураліст не довіряв „універсаліям“, шанував лише

ті узагальнення, що їх сам і встановив, визнавав їхнє значення лише в межах дослідженої ділянки і призириливо ставився до будь-якого логічного розмаху. Натуралісти Гольц і Шляф вихвалялися, що будь-якому фактові щоденного життя вони вміють віддати стільки уваги, скільки Золя віддавав визначній суспільній події. Так вони винайшли свій славнозвісний „секундний стиль“, роздрібненість спостереження на секунди. Вони ставили собі за досягнення вміння розкласти—через натуралістичний опис—закаблук у чоботі порядком таких „хвилинних“ деталей.

Дрібна буржуазія, зазнавши поразки, з недавніх „критиків“, соціологів та публіцистів переходить на амплу мирних підданців капіталізму, учорашні суспільники перетворюються на споглядачів-відлюдків, на суб'єктивістів, інтимістів. Учорашня метода зрікається всіх своїх відносно-революційних рис та інтенсивно розвиває свої занепадні можливості. Праця думки, орієнтація в суспільній дійсності,—все те, що пророблював молодий натуралізм, стає тепер далеким спогадом. Імпресіоністи перейшли на нейтральні тематичні ділянки і тут підгодовувалися собі потихеньку.

Що являє собою імпресіонізм—можна бачити з прикладу Петера Альтенберга. Фрагментарність його писань—цілком послідовна. Кожен уламок прози Альтенбергової має в собі „відчуття“; зв'язувати відчуття, дошукуватися зв'язків, що творять світ, не становило ніякої цінності для переконаного сенсуаліста. Думка в його прозі є тільки зародок.

Альтенбергова проза повна ерудиції з кухонної книги; його твори—це немов стіл у їдальні, заповнений різними розписами обідів. Буржуазний Відень „другої половини дня“ поза працею й комерцією, той, що сидить за витонченим меню,—оце і є його незмінний персонаж. Крім їжі, Альтенберг віддає увагу ще й еротичі. Він спаровує віденців середнього віку та дівчат, не старших за тринадцять років. Проте, людей в Альтенберга нема, як і взагалі не може їх бути в імпресіоніста. Під різними прізвищами виявляється в книгах Альтенбергових та чи та краплина його власної розчуленості. Його сентиментальний оптимізм—цілковито безнадійний. Коли він відтворює якусь ситуацію, то, на його думку, чудове і те, що є, і те, що було, і те, що могло бути, і те, чого не могло статися (див., напр., „Friede“, в збірникові „Wie ich es sehe“).

До їжі та до закоханости він хотів би ще тільки одне додати. Це—спорт. Він безупинно розуміє про дієтику та про гігієну, а хотів би ще й культури тіла. Його мрії—це невеличка курортна Елада з добірною обміркованою їжею, з неважкими вправами. На прикладі Альтенберга особливо

ясно стає, де і в чому зливається імпресіонізм з естетизмом і далі — з неоромантикою.

Імпресіонізм неможна атестувати, як течію дрібно-буржуазну. Він увібрав у себе ще й інші соціальні енергії, вірніше — занепад інших соціальних енергій.

Феодальні й велико-купецькі групи, зустрінувшись із ладом промислово-капіталістичного буття, теж подекуди поступилися. Над імпресіоністичним Віднем ми помітимо й ознаки патриціанського вмирання. Під знаком його проходила, прикладом, письменницька кар'єра Гофмансталя; поділяючи з дрібною буржуазією її пасивні суспільні позиції, вихідці з „високих“ кіл приносили в літературу тонкі традиції старої культури, підтримували своїм спадковим естетством і епікуреїзмом усю лінію суспільно-реакційного гедоністичного мистецтва. Сенсуалізм, гедоністична загостреність для них і становить цілий зміст мистецтва. Зіставлення відчущань, раритетні додаткові барви й півтони, що виникають при цьому, і становлять, прикладом, зміст Давтенделевої лірики.

Скільки „досвід“ оголошено було за індивідуалістичне надбання, почалася інтенсивна його експлуатація під знаком окремого індивідуального власника й довічного посідача, індивідуальна неповтореність сприймання—оце і є найвище досягнення німецького естета-імпресіоніста. Естетизм повертав термінові „естетика“ його первісний зміст, що його за кращих часів німецької літератури та філософії вважали були за неприємне непорозуміння. Естетика, як і в XVIII сторіччі, так і тепер, була наукою про аналіз відчущань; аналітичний сенсуалізм виставляли за мистецтво, вільне від непотребних зобов'язань.

Естети заглибили відхід од актуальної тематики. Берлін, промисловість, німецьке село вони покинули й забули, як зашто про Флоренцію в Декамероні; Гофмансталь поринув у стародавні часи—у Мікени, у Софокла, в італійську комедію, Даутендей вдався в географічну екзотику й таке інше.

Неоромантика, віджививши ілюзіонізм часів Тіка й Гофмана („Зелений какаду“ Шніцлера), звернувшись до традиційної містики, тільки розвинула передумови ідеалістичного імпресіонізму. Мандрівки в потойбік „я“, католіцизм, романтична іронія—такий був його природний порядок денний. Рілке одним із помітних мотивів своєї поезії зробив гру в мислення; думка, втративши реальну вартість, зазнавала всебічної естетизації, імітуючи мітологічні „твердження“, творячи силогізми за мотивами ігрової логіки та на півдостатніх мотивуваннях.

Імпресіонізм, естетизм, неоромантизм означали роззброєння дрібної буржуазії, художній невтралітет, перехід на становище сумірних громадян. Ясна річ, невтралітет в умовах

боротьби буржуазії, з пролетаріатом ставав фактично спілкою. Експресіоністи закидали поколінню Гофманстала та Германа Вара цей неутралітет, вважаючи, що він був потуранням, замовчуванням, політичним злочином.

Дехто з цього покоління і цілком недвозначно подавав ідеологічну підтримку капіталові. Келерман, колишній імпресіоніст та естет, імітатор Гамсуна, 1913 року випускає роман „Тунель“, що вихваляє капіталістичну індустрію, надає їй характеру „всенародньої справи“, принадного поля діяльності для демократичних мас, на якому вони нібито можуть виступати нарівні з підприємцями. За апологію підприємницького духу можна вважати й роман Ферсгофена „Фенріс Вольф“ (1914), цікаву спробу „ділового стилю“ в мистецтві, знищення так званої обрядовості, знищення описів, емоцій та заміни усіх звичних принад так званої художності скупим монтажем комерційного листування.

Та поминувши ці передвоєнні романи капіталістичного активізму, можна скласти висновок: з матеріалістичного мистецтва, яке задумала була створити буржуазія всередині минулого сторіччя, кінець-кінцем, нічого не вийшло. Матеріалістична ідеологія спочатку народжувалася в буржуазії з патосу капіталістичного розгортання; але буржуазія не могла себе коронувати на вічне панування на правах останньої суспільної класи. Загроза революції, боротьба з пролетаріатом, ті суперечності, що викривалися в економіці, отже й у соціальному житті, вивітрювали в буржуазії патос тієї ж самої дійсності, що її та сама буржуазія свого часу покликала до буття.

Щодалі, то ближча спілка з юнкерством, створена проти пролетаріату і через переляк перед його силою, прискорювала реакцію і на всіх ділянках ідеології. Коли дрібно-буржуазні митці дійшли до розв'язання завдань нового капіталістичного мистецтва, буржуазний капіталізм уже пишно розклався на позитивізм, на агностицизм, на різні види ідеалізму—і дрібна буржуазія в мистецтві тільки й спромоглася на занепадні спроби, на реставрацію старих стилів, остаточно покинувши мрії про нові нечувані ще художні побудування. В одній площині з імпресіонізмом спостерігаємо численні реставрації докапіталістичних стилів; реставрації досить виразно свідчили про те, що в буржуазії зникав будь-який патос,—вона не могла повести за собою близькі до неї суспільні шари і віддала їм на волю порпатися в художніх архівах, переспівувати перейдене й т. ін.

Реставраторство з відтінком активного виклику капіталістичній цивілізації виявляють лише нечисленні художні гуртки, або ж окремі одиниці. Творчість групи Стефана Георге, з її полемікою проти натуралізму, естетизму—цим, на її думку,

художнім непотребом капіталістичного міста (див. Gundolf, „George“), з її спробами відновити класицизм, незаймано аристократичне мистецтво,—цю творчість можна розглядати, як посередній відгомін прагнень дворянства. Класичні позачасові мрії призначила доля й Паулю Ернестові, що гадав здійснити реставрацію в театрі, жадав відродити дворянську драматургію, з її формальною суворістю та абсолютизмом моралі.

За одверто юнкерську можна вважати окрему галузь німецької літератури, так звану Heimatkunst. Юнкерство, незадоволене з умов промислової цивілізації, висловлюється тут досить активно. Heimatkunst не могла похвалитися ні іменами, ні талантами, зате була тут величезна продукція і масовий збут. Ця течія віддавала всю увагу аграрній Німеччині. Німецька земля, сільське господарство розглядане тут, як національну благодать і відповідні почуття навіювано читачеві. Один із перших фундаторів Heimatkunst ельзасець Фрітц Лінгард (Fritz Lienhard) досить чітко виявив антибуржуазну суть цієї течії в спеціальній роботі, спрямованій проти літературного панування Берліну (1900 р.). Народницькі „мужицькі“ вигуки Лінгарда та інших ніяк не мусять нас дивувати. Слід згадати про „Спілку Сільських Господарів“, засновану юнкерами 1893 року, спілку, що за мету собі ставила зберегти сільське господарство взагалі, спілку, в якій юнкери видавали себе за представників цілої аграрної Німеччини.

Один з ідеологів цієї літературної групи є Адольф Бартельс. Бартельс писав аграрні романи, але більше відомий він, як історик літератури і критик. В історії літератури він винайшов своєрідну „расову методу“, тобто характеристику й оцінку письменникові він дає за національно-племінними ознаками. Цієї своєї методи Бартельс такий певний, що береться робити висновки й зворотні—не тільки від раси до ідеології, а від ідеології до раси.

Так, наприклад, на превеликий свій жаль, він не мав даних про національне походження Леонарда Франка; а що Франк—атеїст, контр-патріот і ненависник людуства, то Бартельс власною рукою заповнив графу про національність в анкеті Леонарда Франка. За ухвалою Бартельса Леонард Франк—єврей. Бартельсові пощастило встановити також, що й Мозенталь, забутий драматург XIX сторіччя, теж єврей, на ім'я Соломон, обдарованістю є куди нижчий за Фрідріха Геббеля. Бартельс та його прибічник дуже ретельно досліджують кубатуру талановитості всіх письменників з чисто німецькою кров'ю. Походження польського або італійського (наприклад, Брентано) вони теж не похваляють.

Щоб покінчити з Бартельсом, відзначу, що йому відомі також єврейські бабусі деяких німецьких філологів. Крім того,

під підозрою в нього й професори, одружені з євреями. Цього, на його думку, не слід випускати з уваги, користуючись працями отаких ренегатів. В історії літератури Адольф Бартельс виявив себе як справжній Heimatkünstler.

* * *

Експресіонізм—це остання стилева формація дрібно-буржуазної літератури. Відомий зв'язок його з воєнною поразкою, з капіталістичною кризою й т. ін. Експресіонізм був в опозиції до капіталу, до цілої новітньої німецької держави—і в опозиції ще різкіший, ніж натуралізм 90-х років. Література з величезною енергією звернулася до актуальних питань. Соціальна філософія, проектування соціального майбутнього ставють її безпосередніми завданнями. І в системі суспільних поглядів, і в художній методології експресіонізм виявляє безсумнівну спорідненість із натуралістичними тенденціями.

Тим рішучіше експресіоністи відмежовуються од естетизму та його відмін. Георг Кайзер написав театральну сатиру на естетизм „Eurora“ (1920); в ній відому мітологічну історію про дочку короля Агенора він перетворив на літературно-критичну алегорію. Підданці королевства, давно вже не вояки, це люди-танцюристи; вся доброчинність і слава їхня—балетного характеру. Зевс гадав наблизитися до Європи, ставши балетником. Але й танками він не зворушує цієї вередливої дівчини з чудовим естетичним вихованням. Як же зворушив її Зевс? Ставши жакхливим биком, із роздутими боками, з хвостом, як колода, з деревоподібними рогами. Цьому рудиментарному коханцеві Європа віддала свою прихильність. Так заперечено балетну дійсність естетизму.

Войовничі вправи експресіоністів спрямовані були на критику капіталізму, що його перспективи поразка 1918 року примусила надовго взяти під сумнів. І знову тут, як і в натуралістів, ми помічаємо наївне, але вперте намагання дрібної буржуазії зберегти свою суспільну самостійність. Не з буржуазією, але й не з пролетаріатом—така суб'єктивна позиція експресіоніста.

Відновлюється резерв архаїчних дрібно-буржуазних ідеологій від Сен-Симона та Фур'є до Ісуса Христа включно. Леонард Франк у романі „Bürger“, подібно як французькі утопісти, піклується про рятування душі буржуа. Кайзер у „Газі“ проявляє спорідненість із Жан-Жаком-Руссо та Робертом Овеном. Його мільярдер веде своє підприємство на паях із робітниками і повторює Н'ю-Ленарк. Він хоче знищити капіталістичну цивілізацію взагалі, після того, як газовий завод вибухнув. Без газу вся промисловість мусить стати і мільярдер Кайзерів хоче поставити на коліна всіх промисловців. Газу для них

більше не буде. Хай припинять індустрію та йдуть на зелені луки. Так повторюється Жан-Жак-Руссо.

Достоевський з його православно-грецьким автокефальним соціалізмом теж придався тут за провідника. Кайзер у містерії „Пекло-Шлях-Земля“ розв'язує соціальне питання теоріями з „Братів Карамазових“ про те, що кожен винен за всіх. Під гаслами світового сумління відбуваються парадні марширування в останній частині містерії.

Толер виступає як християнський пацифіст. Війну він трактує як особисту втрату і лихо насамперед, і він карає свого Еугена глибоко-особистим біологічним лихом. Не типовий випадок катастрофи, а катастрофа, з якою можна бути лише на самоті,—ось чим агітує він перед дрібним буржуа. Та хутко Еугенова доля розгортається як спроба поставити євангельську містерію. Еуген, за думкою Толера, мусить стати центром братерства і співчуття саме тому, що його нещастя—і смішне і трагічне, смішне, бо не соціальне.

Але й соціалісти, і буржуа глузують з Еугена. Містерія відкладається, люди не збираються навколо Еугена. Песимізм у Толера в тому, що найінтимніша трагедія, найглибша особиста поразка в правах—так і залишається неусуспільненим фактом; і що більше набирає особа своїх відмінних ознак, то самітніша вона, віддана на свої власні сили. Так підказує містичні висновки екскурсія в потойбік „я“, в релігійні сфери, де можна дістати компенсацію за байдужість суспільства.

Імпресіонізм був один із можливих висновків натуралізму, експресіонізм—другий. Імпресіонізм відхилився в бік сенсуальних даних досвіду, експресіонізм—до інтелектуальних. Художня методологія експресіонізму—в стилевому приматі думки. Логічні визначення досвіду підпорядковують собі видимість явища, явище є зібране й зорганізоване за законами логіки.

Гегель в своїй „Естетичі“ так трактує про перевагу мистецтва над природою: в природі тонуть її логічні визначення, у мистецтві—вони прорізають, проривають поверхні речей; мистецтво віддаляє всі моменти, неутральні до сенсу, річ конденсовано маніфестує свій зміст. Центральний принцип експресіонізму—організація фактів за їх змістовим законом, стилізація фактів під їх самодостатній зміст.

„Сутність“ запановує над відтворюванням цілковито, письменник виявляє в речах те, є в них від Wesen, од інтелектуальної суті; всяке Beiwesen (за терміном Гегеля) зовсім відкидається. Матеріал всіляко підвищує свою, сказати б, пропускну спроможність, свою спроможність втілювати зміст.

Попередник імпресіонізму—Ведекінд. Сучасник натуралістів, він йшов уже сенсо-стилізаційними шляхами. В своїй автобіографічно-пояснювальній п'есі „Zensur“ Ведекінд каже, що він

відтворює „закони“. Закон, що назавжди поїняв Ведекінда, — це закон сексуального антагонізму, закон чоловіка і жінки, як персонажів із звіринця. В зв'язку із своєю темою, Ведекінд винайшов ідеологічний хід, що його потім досить експлуатували реакційні письменники. Сексуальний антагонізм включено в нього, як його відміну. Щоб виявити підлість своєї Лулу, Ведекінд примушує її зраджувати гіперболічно. Входить чоловік, а в кімнаті Лулу заховано цілий загін коханців: один під столом, другий за ширмами... Напередодні, коли коханці сиділи в засідці, Лулу одверто загравала з чоловіковим сином і коханці все могли перевіряти на власний слух. В другій п'єсі про Лулу („Die Büche der Pandora“) подано гіперболічного коханця Лулу, твариноподібного диявола маркіза Касті-Піані, політичного, агента, який торгується з Лулу точними цифрами, щоб вона одкупилася од жандарів.

Одвертість натуралізму Ведекінд підносить на крайній рівень. Лондонська сцена з останньої п'єси про Лулу, де сам Ведекінд виступав актором у кінцевій ролі „Джека-Потрошителя“, — це є один з найлютіших гіньолів світової літератури. Ведекінд, як і його наслідувачі експресіоністи, порушував частковий випадок на користь загальних визначень, для агітаційної різкості аномально перебільшених.

Експресіоністи були соціальні агітатори, „домашні пророки“ погромленої Німеччини. „Закони“ речей вони демонстрували не як чисте пізнання, а як привід до дії. Пізнанням „законів“ вони викривали самі речі, „закон“ мусив викликати гнів та огиду до тих речей, в яких він був виявлений.

Як і для кожного суто-агітаційного мистецтва, для експресіонізму характеристична була тематична вузькість — спрямованість удару в одне якесь точно визначене місце — та помножена надзвичайна емоціональність. З цього — нещадність їхніх стилізацій та гіпербол. Всю імпресіоністичну периферію характеристик, звичну для натуралізму, тут відкинено. Персонажа оголяли доти, аж доки драматург не доходив „сутности“, централізованого імпульсу соціальних вчинків.

Відомі „квадратові“ означення експресіоністів, їхні афіші, список „dramatis personal“: мільярдер, син, дочка, пан у чорному, пані в білому і т. ін., тобто узагальнення, концентрація навколо „змісту“, замість фізичних деталей натуралізму.

Стилізація поширюється на цілі сцени, на цілі акти. У Кайзера в „Газі“ послідовно стилізована сцена мітингу — з симетрією у виступах, з геометричним рисунком персонажів та їхніх промов. „Геометричний стиль“, зрозуміло, має тут конкретне призначення: він виявляє спеціальну семантику, він маніфестує „механізацію життя“, те „зло“ капіталізму, проти якого особливо завзято повставали експресіоністи.

Театр захопили експресіоністи з цілковитим правом — і в цьому їхня одмінність від натуралізму. Вони відродили жанр драми. Принцип соціальної практики вони відновили на змінених основах. Фабула набрала різко експериментального характеру. Скільки основа драми є кризовий фабула, ситуація з порушенням звичайних побутових умов, то експериментальне спрямування фактів для цього жанру є явище звичайне.

Особливість експресіоністів у тому, що експериментують вони подвійно й потрібно. Я вже казав про агітаційну вузькість їхньої тематики, про зосередженість удару. Це позначилося й на характері фабули. Факт, на який спрямована увага драматургова, є факт дуже відокремлений. Експресіоніста захоплює одна думка, одна риса характеру, одна риса ситуації. Тому експеримент повторюється аж доти, доки пошуковане єдине відношення не одвіється в його „чистому вигляді“. В цьому розбіжність між експресіонізмом й Ібсеном, наприклад. Ібсен — це „драма пропаганди“. Ібсенова увага спрямована на істини більшого масштабу, тому й експеримент у нього не такий тісно звужений, а наслідки відсіювання багатіші, ніж у експресіоністів.

Фабула експресіоністів, поставлена завжди в штучні умови, дала привід до тверджень про „вигадку“ експресіоністів; цю вигадку дехто засуджував. Але „вигадка“ для експресіоніста конечно потрібна. Вимудрованість фабульних ситуацій, біологічний наслідок експресіоністичного стилю — фабула повинна бути так само семантично перебільшена, як і портрет персонажу або описи.

За приклад може бути вся драматургія Кайзерова, а також і драма Толлера „*Horra, wir leben*“. Тут психологічну проблему інсценовано через фабульний експеримент, саме через фабульну вигадку показав Толлер на зовні психологічну тематику. Повстає питання — наскільки дається (чи не дається) відділяти вчинок од мотиву. У Толлера маємо реакційне, метафізичне розв'язання: він не розглядає соціального вчинку з його цілісними зв'язками — і генетичними і з перспективними, результативними. Цінність вчинку зважено виключно за генетичними даними.

До того ж і вчинок, що його Толлер розглядає як революційний, є досить сумнівний. Комуніст Томас у нього діє (вірніше, збирається діяти) як легковажний анархіст: з мотивів громадянського обурення вирішає він підстрелити соціально-демократа, що віддався буржуазії, міністра Кільмана. Драматургічний експеримент у тому, що в Томаса перехоплюють вчинок, його випереджують праві; коли Томас із револьвером у руках вагався — стріляти чи не стріляти, — Кільмана підстрелює студент-монархіст. Сталася немов би крадіжка мотиву

і вчинок ніби здійснено, але з чужими, протилежними уґрунтуваннями. Це призводить Томаса до цілковитого одчаю. Його метафізичний світогляд рушиться, єдина політична тактика, яку він знав, для нього самого згнєблена навіки.

Експресіоністам, звичайно, закидають суб'єктивізм, необмежену особисту самоволю, перекручення тощо. Насправді ж скільки „закони“, що їх імпресіоністи вбачають у речах, є справжні закони речей, а не суб'єктивні дефекти, стільки й усі перекручення, що їх припускаються експресіоністи в своїй поетиці, є цілком правомірні. Скільки мистецтво є думка, то вже в самій природі його закладена художня практика експресіонізму. Незрідка буває, що думка, покладена в основу експресіоністичної драми, повісті, роману, була думкою вірною. Тому й методологія експресіонізму — цього зразкового мистецтва агітації — виявлялася як безперечна.

Дефекти експресіонізму — в логічній непослідовності, в суспільних зривах цієї дрібно-буржуазної групи, яка, навіть спираючись на вірну методологію, доходила фалшивих висновків. Драми Кайзерові майже всі досконалі лише до середини третього акту. З цієї середини Кайзер починає підготовлювати резолютивну частину п'єси, ідейні підсумки, — тому й п'єса швидко розладнується; виникає бажання передати дальший її розвиток і завершення іншому драматургові. Толер гостро ставить питання, але резолюції його — не переконують.

Цінність своїх засновків експресіонізм довів і в комічних жанрах. Не важко сказати наперед, як мав би поводитись експресіоніст у комедії, в сатиричному романі тощо. Мистецтво комічності завжди ґрунтується певною мірою на розкладених явищах дійсності. Комічне дане в „природі“ уривками епізодів, „сценами“ у кращому разі; рідше воно сконцентроване в суцільні „акти“, ще рідше у щось викінчене ціле. Тому й цілісна комічна побудова є вже стилізація „природи“, це вже є спроба дати природу занотованою за правилами оцінювальної думки. Оцю стилізаторську суть комічного жанру підхопили, звичайно, експресіоністи. Експресіоністична гіпербола в поетиці комічного виявилася як гротеск або як бурлеск.

Щодо цього — дуже цікаві праці Штернґайма або Газенклевера. Соціальна сатира в них завжди віддає перевагу крайньому випадкові, випадкові, в якому комічний вибух, що дає суспільну оцінку персонажам або ситуації, виконує свої завдання із крайньою нещадністю.

В комедії Штернґайма „Der Znob“ Христіан Маске — темний міщанин — вискочив на фінансового магната. Він готується до парадного шлюбу з аристократкою; вважаючи на це, йому треба переглянути питання про своє походження.

Майбутнє він собі уже створив. Тепер треба створити минуле. Батьки, що їх досі мав Христіян Маске, за прикрасу ніяк не могли стати. Батьків треба скасувати, щоб вони не компромітували його в шлюбі.

Штейнгейм винайшов сцену: Христіян Маске відкупається од батьків. Він пропонує їм кудись виїхати: щодалі, то краще — в Брюсель або Швайцарію. Батенько, хоч людина і дрібна, але не така уже й простувата: на одкуп він згоджується, але цікавиться цифрою. Мама сентиментальна, вона синка дуже кохає, готова й сльозу пустити. Але й вона солідаризується з батьком і крізь сльози подає репліки, що допомагають збільшити цифру. Вираховують, що коштував Христіян Маске батькам до такого то віку. Мати пригадує про чиряки на шії, що на них хворів колись маленький Христіян і що їх батьки вилікували. Чиряки одразу ж компенсовано грошима.

Христіян Маске усе ставить на комерційну основу; він розраховується з батьками за всіма правилами біржової доброчесності. Герой Штернгеймів викупає свої синівські обов'язки так, немов би справа йшла про якесь спадкове майно. Експериментальна фабула, створивши для буржуазної психології крайні можливості „оголення“, потім цілком і без амнестії карає її, цю буржуазну психологію.

Такий і „Ділок“ Газенклевера. Ділячку суть буржуазного Заходу Газенклевер виявив знов таке „експриментом“ — неймовірною професією центрального героя.

Драматизм, з його принципом „практики“, кризи, „випробування“ настільки вкорінився в поетику експресіонізму, що переходить за межі театральних жанрів. Новела і роман експресіоністів теж мають на собі сліди драматизму. Показовий є прозаїк Леонард Франк, особливо його чудова повість „Карл та Анна“, де повоєнну тематику тіла, звичайного еросу, як незвичайної події, зреалізована засобами стислого драматизму, тою ж таки експериментальною фабулою, тими ж кризисними ситуаціями. Але теми Л. Франка — уже за межами експресіонізму; вони більше зв'язані з стабілізованою Німеччиною, з її стабілізованим мистецтвом. Утопічно-радикальний, утопічно-революційний експресіонізм на часи стабілізації доживав свого віку, як масове явище.

* * *

Моя стаття — це попередня спроба узагальнити головніші факти новітньої німецької літератури, дати в них попередню орієнтацію. Може бути, що після детальнішого вивчення матеріалу багато чого в ній доведеться доповнити й виправити. Отже публікуємо її як першу рекогносцировку в найближче минуле німецької літератури.