

Як будується оповідання

Майк Йогансен

Майк Йогансен

ЯК БУДУЄТЬСЯ ОПОВІДАННЯ.

Аналіза прозових зразків

З М І С Т :

Переднє слово

I ЧАСТИНА (вступні уваги)

Як зробитися новелістом

II ЧАСТИНА (аналізи)

Авантурне журнальне оповідання

Фантастичне оповідання

"Новела з нічого"

Протокольне оповідання

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

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

У першій частині я попереду знайомлю молодого новеліста з поглядом на мистецтво, котрий я маю слабкість уважати за єдино марксистський, більше того, за єдино правдивий. Там часом у мене зовсім немає цитат з ватажків марксистської думки. Ворожий усякій релігії, я не вважав за потрібне виловлювати випадкові сентенції про мистецтво, що вихоплювалися спорадично з вуст вождів, зайнятих по вуха іншими, важнішими справами, справедливо зваживши, що нічого цікавого я в тих

сентенціях не знайду. Я гадаю, що це наше щастя, що Маркс, Енгельс і Ленін мало цікавилися теорією мистецтва, бо коли б дорогоцінний час їхнього думання витрачався б на таку другорядну справу, вони, очевидно, не встигли б повершити того, що вони повершили.

Уважний читач спостереже, що, незважаючи на зовнішню схожість моєї схеми з теоріями футуристів, між ними є одна радикальна різниця. Вони виголошували смерть старого мистецтва, щоб запровадити нове. Навпаки, Левідов виголошував смерть мистецтва, щоб знову протаскати старе мистецтво. Я ж ніякої смерті не виголошую, а намагаюся поставити мистецтво на його місце. Не моя вина, коли це, належне йому, місце таке незавидне.

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

М. Й.

I ЧАСТИНА (вступні uwagi)

ЯК ЗРОБИТИСЯ НОВЕЛІСТОМ

На жаль, я не історик літератури і не літературний критик.

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

Але не бувши, на жаль, ні критиком, ні істориком літератури, я повинен попередити набриднути читачеві усякими принциповими розмовами, бо не маю ні рангу, ні звання, що дозволили б мені досхочу шамрити щось невиразне й дурне, а почуваю, що мушу попередити договоритися з читачем про принципи, терміни, нарешті навіть про саме

поняття літератури, ба й про саме поняття мистецтва. Ніякі трюки, ніяке підсування гнилого барахла замість свіжих ідей, мені, в силу відсутності рангу й звання професорського, очевидно не вдадуться: нема чого, ясна річ, їх і пробувати.

Що таке мистецтво

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

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

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

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

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

Роля мистецтва в виробничому суспільному процесі

Аналогічно до зміни в формулах проблеми пізнання, до заміни абстрактної теорії чистого пізнання на практичну методологію наукового пізнання, до заміни психології на рефлексологію, богословія на історію релігій, аналогічно до цих замін, що є пізнання? що є душа? що є Бог? аналогічно до цього ми заперечуємо формулу: що є мистецтво, як основну, а висуваємо, як основну другу формулу: яка роль мистецтва у виробничому процесі? Усі головні визначення природи мистецтва — "метод пізнання", "один з способів організації", "прояв полової енергії" і інші — ми відразу визнаємо за постановлені метафізично, і скільки б правди не було в кожному з них зокрема, в цілому всяке з них неправдиве; *hinc illae lacrimae* [1][1]! Звідси й сльози, і суперечки, і відсутність однієї платформи навіть у марксистів. Усі ті визначення беруть на приціл якусь одну з секундарних, другорядних ознак мистецтва і сути явища не охоплюють.

Отже, для того, щоб визначити основну присутню ознаку мистецтва, як одної з надбудов, ми мусимо по-марксистськи виходити не з метафізичних дефініцій, навіть не з історії мистецтва і його настання, а з ролі мистецтва в теперішньому суспільному

виробничому процесі. Ця його роль може не показати нам, чим було мистецтво раніше, та мусить показати, що воно є зараз. Бо основна теза марксівської філософії, як ми її розуміємо, є така: нам нецікаво і не завжди можливо знати, що єсть А взагалі, нам цікаво знати і завжди можливо, яку роль займає А в виробничому процесі зараз, у капіталістичному світі, і яку роль А може відігравати в соціалістичному продукційному процесі негайно після революції.

Мистецтво поміж чаєм і сельтерською водою

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

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

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

Мистецтво після соціальної революції в Європі, наприклад

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

У протилежність богданівцям ми стверджуємо, що мистецтво аж ніяк не організує людей, а тільки дезорганізує. Щоправда, шановний Олександр Олександрович уживав слово "організувати" настільки широко, що від його первісного значіння нічого не залилося. Це слово зробилося в Богданова просто дієслівною зв'язкою ("copula" в логіці). Ми ж беремо організування і дезорганізацію як два протилежних і зовсім зворотніх поняття. Так от, мистецтво (поскілки воно впливає взагалі) збурює емоціональну сферу й таким чином дезорганізує людину, як логічну машину. Мистецтво заміняє мисль на почуття, розрахунок на афект, — а це ми можемо з повним

правом назвати дезорганізацією (коли, звичайно, не гратися словами).

Мистецтво дезорганізує людей

Отже, коли не гратися словами і не взивати збурення емоцій "організацією дезорганізації", мистецтво дезорганізує людину. Де ж може придатися пролетаріатові отака дезорганізаційна штучка?

Ясно, що тільки в критичний момент, у самий момент революції. Мистецтво, створене вищими класами (пригноблені класи не мають змоги утворювати розвинене мистецтво, а тільки консервують старе), може придатися як невеликий дезорганізаційний мотив проти тих самих класів. Саме цим і пояснюється, що ліві мистці в Росії (і в Німеччині і Франції) стали були на бік соціальної революції, — маючи, однак, читачів і глядачів тільки серед вищих класів. Вони відіграли свою роль, розкладаючи ці класи — падіння феодалізму і буржуазії було точкою піднесення лівого мистецтва. Тепер же, під час будівничої роботи, справжнє мистецтво стало непотрібне, воно тільки заважало б, і ось з-під матраца на подушку вилазять усякі АХХР'и, АХЧУ, напостовці та інші фальсифікатори.

Поезія і лимонад

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

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

Так це і є найближче визначення мистецтва, яке є взагалі в науці. Пора вже спростувати марксистам порівняння мистецтва з корисними виробництвами. Пора вже чесно й щиро вказати на роль мистецтва в виробничому процесі.

Мистецтво — метод пізнання

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

Попри всій нашій любові й повазі до Плеханова як філософа, ми мусимо сказати:

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

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

Справді, який з мистецтва метод пізнання? [2][2] Як узяти найбільш прогресивне з мистецтв — літературу, — то й вона пасе задніх на пару десятиліть і дуже, дуже рідко іде в ногу з віком, з його знанням [3][3]. Зрівняти тільки Пушкіна з декабристами! Зрівняти якого-небудь Гавптмана з Марксом! Тільки в початку двадцятого століття являються белетристичні твори, що доросли до марксівської концепції (Винниченко, почасти Горький).

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

Значіння мистецтва як матеріалу для пізнання в виробничому процесі суто негативне, назадняцьке [4][4]. Недарма ж романтизм — типове назадняцтво — є найдужче мистецтво. На щастя, і його сила мікроскопічна.

Мистецтво як прояв полової енергії

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

Фікція колосальности мистецтва

Звідки ж береться й якими силами держиться поширена фікція про колосальне, піднебесне, божественне значіння мистецтва?

Походить ця фікція з стародавніх часів і базується на каламбурі. Ми звикли звати, скажемо, "Іліяду" мистецьким твором. Тим часом "Іліяда" ще релігійна книга, підручник звичаїв, кодекс юриспруденції, медичний poradник і курс старогрецької історії. З усяких причин ми взиваємо іноді увесь комплекс ідеологічних надбудов у недиференційованому вигляді мистецтвом. З таким самим правом ми могли б назвати Біблію, що за середньовіччя була таким універсальним poradником, — мистецьким твором. Та, щоб не гратися словами, мусимо сказати, що то є недиференційований

комплекс мистецтва, релігії, права, фізики, астрономії, медицини і етнографії.

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

Хто підтримує цю фікцію

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

Підтримують цю фікцію жерці від мистецтва, архирей від критики, митрополіти від історії літератури, ієроманахи від естетики і архимандрити від теорії мистецтва. Підтримують, бо голод — не тітка.

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

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

Блазні в ролі ділових людей

Оця фікція колосального значіння мистецтва офіційно існує по всіх європейських країнах і, на жаль, живе ще і в нас. Правда, що ця теорія існує більше про око людське, щось на штиб офіцерської платні, якої вистачає тільки на еполети, бо грошей на мистецтво витрачається дуже мало [5][5], але все ж таки вона дає корпорації мистців змогу триматися гордовито, мати амбіції на карбованець і почувати себе не блазнями, а ніби рівноправними учасниками виробничого процесу. Треба сказати, що в капіталістичних країнах, які-небудь, припустимо, попи в сто раз важнішу роблять справу від мистців. Попи — це прекрасно організовані наглядачі. Мистці ж — дезорганізатори по самій природі своїй — раз у раз зраджують інтереси роботодавців і частенько дурно їдять свій юдин хліб.

Мистецтво для мистецтва

З усього сказаного ясно, що мистецтво нам майже ні до чого. Повстає підозріння, що автор хоче проповідувати "мистецтво для мистецтва". Правда, трохи чуднуватو виходить. З одного боку отака писаревщина, а з другого — мистецтво для мистецтва. Поспішаю заспокоїти тих товаришів, що вже настовбурчили вуха. Я ні в якому разі не

збираюсь обстоювати так зване "мистецтво для мистецтва". Посамперед оця формула попри всій своїй глибокодумності і філософічній красі є логічний nonsens (безглуздя). Може існувати тільки (суб'єктивно) "мистецтво — для мистця", і то з двох поглядів: або як задоволення його потреби в творчості, або як джерело прибутків, що дає мистцеві змогу набувати обіди, вино, тютюн і послуги проституток. Об'єктивно ж мистецтво буває тільки для публіки, для людей, а не "для мистецтва".

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

Так от, ясне діло, мистецтво є фактор соціального життя і має своє місце у виробничому процесі (соціологічний еквівалент). Ми бачили, що це місце перебуває десь у сфері содових вод і лимонадів. Ясна річ також, що дане мистецтво споживають переважно дані класи, а не всі (знову той самий "соціологічний еквівалент"). Але, як ми вже бачили, шкода від мистецтва настільки невелика і дезорганізація, яку воно зчиняє у виробничому процесі, настільки малопомітна (у порівнянні, скажемо, з дезорганізацією, що спричиняє горілка), що ця шкода майже врівноважується позитивним значінням мистецтва (розвага у час відпочинку від роботи). Аналіза того, чи дане мистецтво організує пролетаріат, чи ні й на яку суму, а коли ні, то через віщо — діло пусте (див. вище про "організаційне" значіння мистецтва [\[6\]](#)[6]).

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

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

Мистецтво й молодий новеліст

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

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

дуже в моді, а знання, культурності й роботи з людей не правлять. Мабуть, що є й такі пристойні письменники, що працюють отак, не з'ясувавши собі природи мистецтва і його ролі, а тільки почуваючи її нюхом. Та куди вигідніше одразу все вияснити — така засада дасть глибшого, оригінальнішого письменника.

Що таке література

Насамперед треба застерегти, що слово "література" має два значіння. Одне — белетристика, художня література і друге — всяке друковане слово. Звичайна річ: медичні розвідки, газетні статті, написи на парканах, візитові картки і статті Гадзінського — все це література, та це не художня література. Якщо ви зустрінете когось, хто почне вам доводити, що все це явища одного порядку, то знайте, що ви маєте діло з фокусником і фармазонщиком, і стережіться: він в одну секунду вам доведе, що акушер теж художник, а агроном теж композитор, і тоді розберіться.

Література (белетристика) це є мистецтво слова. Слово ж є передумова і всієї наукової діяльності людини. Саме це і призводить до плутанини понять. Ріжниця між ними та, що література це "вигадка" ("іісііоп", як кажуть англійці, розрізняючи "Псііііоиз" і "зсієпііііс" літературу).

Слово

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

Музыка

Звукове слово (Слово-образ) Символ

Композиційний мотив

Композиційна конструкція

Абстрактна (філософська) ідея (Мораль)

Наукова думка (логіка)

Вершечком своїм цей ряд зіходить з музикою (на підставі чого я раніше переоцінював близькість поезії до чистої музики), корінцем своїм він зіткається з публіцистикою і популярною науковістю, (на підставі чого дехто плутає белетристику з медициною або політекономією). Той, хто шукає в белетристиці "ідеї", потрапив не в ті двері — хай стукає до науки, той, хто в прозі вбачає головне "звуковий жест" (як часом опоязівці), теж правильно аналізувати речі не зможе.

Поезія тепер відрізняється від прози трьома моментами: 1) римою, 2) метром (розміром), 3) мовою (стилем). Коли кому охота заплутувати справу, користуючись переходовими сферами поміж ґатунками ремесства, він, звичайно, може вказати, що є

твори, які виходять під заголовком "Поезії" або "Сорок поем", але не мають ні рими, ні розміру, ні будь-якого стилю. Та, ясне діло, папір усе стерпить — ми ж говоримо про типові ознаки мистецтва нашого часу, бо, скажемо, в стародавніх германців не було рим, а були алітерації, а в римлян поезія різнилася від прози штучними наголосами.

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

Поетичний та прозаїчний язык взагалі

Поетична мова різниться від прозаїчної словником і складнею. Через більшу концентрованість, випнутість слова в поезії, у ній добір слів куди важніший, ніж у прозі [7][7]. Насамперед поетична мова вживає інших слів, ніж проза. Утворюючи нову поетичну мову в українській літературі, Семенко заводив русизми, а Йогансен і Хвильовий розкопували діалекти. Поезія мало користується словом-терміном і то, як на глум, трактує його як звукове. Порівн. у Хвильового:

"Мандарини із Мальти везуть".

Були б "апельсини" — була б не Мальта, а, може, якась Абісінія.

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

І Див свінув і день

Озався в дубі.

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

Це є основна словесна відміна поезії від прози; звукове слово в прозі так мало потрібне, як слово-термін у поезії; словом же образом користуються обидва мистецтва. Але й самі кадри слів неоднакові у поезії й у прозі. Поезія більше тяжить до архаїчних слів, до високого штилю. Англійська мова має цілком відокремлену низку поетичних слів, частина з них вимовляється в поезії інакше, ніж у прозі. Німецька поетична мова мала дієслівні форми до недавнього часу не такі, як проза. Українська поетична мова не полюбляє дієменників на "ть" і стягнених форм III-ої особи "співа, балака". Тільки дуже вироблена рима й дуже цікаві метри дозволяють нам уважати речі Маяковського за поезію — та багато людей ще й досі через його розмовний язык (колоквіалізм) не

відчують віршів у його речах.

Прозаїчна і поетична складня

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

"І побачив він море сліз і крові. І в морі тим..."

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

Мова і стиль у прозі

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

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

Насамперед, кожна новела має стільки мов, скільки є в ній дійових осіб + 1. Ця 1 є автор. Дійові особи балакають усякими мовами в залежності від потреб фабули, розвитку дії і їхньої власної типізації. Смішно буде, коли в вас дядько буде балакати як бухгалтер, а революціонер як семінарист, а тим часом у молодих письменників це часто буває. Ще гірше, коли дядько буде балакати як агроном з популярної брошури, а революціонер — як агітаційна листівка.

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

1

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

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

Як же вивчитися мови настільки, щоб бути добрим новелістом?

Ледве чи це питання правильно сформульовано. Кожен письменник одночасно є творець мальовничих засобів, отже, і творець мови. Треба знати мову досить, щоб мати змогу її утворювати. Для цього треба студіювати мову добрих письменників, треба любити словники й копатися в них, мати книжечку і записувати там усяке метке слово,

сказане при нагоді, аналізувати вражіння від суто словесних комбінацій і робити нові комбінації на загадані собі попереду ефекти.

Підручник мови для прозаїка

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

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

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

А от їхні наслідки:

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

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

Уникаючи "свищів", новеліст повинен боятися і "алгебри" — формул настільки абстрактних, що читач за ними собі нічого не уявляє. Отакі "скорочення" відіграють у оповіданні ту ж саму роль, що написи в кінокартині: їх повинно бути обмаль. Легко сказати: "минуло 15 років", але кожен автор знає, як важко рішитися написати таке речення в короткім оповіданні.

Добрий прозаїк з поганою мовою

Я підійшов прикро до змісту оповідань, хоч як не намагався держатися в рамцях теми: язик. І це тому, що в прозі, хоча й не так, як у поезії, мова є не тільки засіб, а й тема. Сказати, що прозаїк пише поганою мовою, значить засудити його як прозаїка.

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

Це нічого, що в нас панує тезис: "у Винниченка погана мова". Правда, старий не заглядав у Курилиху з тієї причини, що курилишина книжка ще не вийшла в світ, але Винниченко прекрасно володів мовними засобами, і ефект їх на нас був завжди

сильний і неминучий. Кожна дійова особа у Винниченка має виразну соковиту свою мову. (Я виключаю звідси "Рівновагу", переложену слабенькою письменницею Н. Романович з російської мови). Коли б ви могли писати хоч уполовину так, як Винниченко, ви були б прекрасним письменником. Письменники пишуть не екзерсиси для шкіл соцвиху.

Уваги до сучасної літературної української мови

От якщо читач почуває, що ви не вмієте висловити того, що хочете, то значить "мова" ваша погана, хоча б і була вона складена на 100% за Курилихою.

Оця сама книжка Курилихи, сильно прислужившись для канцелярій та для курсів українізації росіян, чималу зробила шкоду для письменників, ба й для публіцистів. Справа в тім, що ця книжка має три основних хиби: по-перше, вона не розрізняє стилів. Вона виходить з абсолютно неправдивої засади, що українська літературна мова має один стиль — професорсько-канцелярський.

По-друге, ця книжка подає раз у раз неперевірені, фанатичні, обскурантні рецепти. Вона, приміром, пробує обкарнати українську мову, викидаючи релятивні заіменники "який" та "котрий". Вона, не моргнувши оком, виправляє всю українську літературну мову на ніким не ухвалений, на око зліплений узірць.

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

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

Le style c'est l'homme. Стиль - то людина. Бюффон, 1753

Французи кажуть: стиль — то є людина. Немає рецептів, що показували б, як виробити свій власний стиль. Попервах доведеться вам наслідувати комусь більшому, а свій стиль мовний виробиться тоді, коли виробиться своя манера прозаїчного письма. Та все ж одну вказівку можна дати відразу.

Поновлення в мові + 1 ("остранение")

Даючи розмови дійових осіб, автор служить простим, прямим фонографом справжньої (чи вигаданої) реальності — хіба що перекладає з одної мови на другу. Та що тільки автор вийшов за межі отих розмов (і думок), він запливає в сферу непрямой передачі. Йому доводиться описувати словами, звуково-графічними одиницями, скажемо, фарби, не артикульовані звуки, емоції, рослини тощо.

Отже, коли при фонографічній передачі ефект залежав головно від передаваного матеріалу і тільки в малій мірі від передачі, то поза розмовним (драматичним) матеріалом ефект у колосальній мірі залежить від способу і вмілости передачі. Почасти

через це багато читачів читають тільки розмови, інстинктивно шукаючи неносередній, а не тричі зорефлектований, віддзеркалений матеріал.

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

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

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

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

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

Порівняння (образна мова) — спосіб, прекрасно відомий з підручників словесности, і я на нім не спинятимусь. Поновлення ж (остранение) вимагає пояснень. Припустім, я хочу подати процес куріння так, щоб він по-новому був представ перед читачем. "Порубане листя, пожовкле листя нікоціани старанно загорнуто в тонесенький папір, заклеєно і вправлено в бурштинову дудочку. Чоловік бере ту дудочку межи зуби й запалює посічене листя сірником. Іде дим, обволікає чоловіка, він ковтає його — навколо пливе чудний химерний аромат".

Така незвична подача речі завжди її конкретизує і робить яскравішою [8][8].

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

Темперамент, інтелект і біографія новеліста

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

Ми вважаємо, що така тенденція для української літератури зараз не на часі. Ми і

без того слабуємо на мовну гіпертрофію й фабульну анемію. З другого боку, певно в своїх силах у нас вистачає. Для того, щоб нам вибитись на "велику" літературу, нам не вистачає серйозного відношення до фабульної розробки. Статичну прозу дуже люблять вчителі словесности (для диктантів), але читачі її не полюбують.

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

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

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

Далі, для прозаїка потрібний у значній собі дозі... розум. В історії літератури досить знайдеться прикладів, що дур-ненькі-таки люди робилися доволі відомими поетами [\[9\]](#)[9], чи там критиками [\[10\]](#)[10], або істориками літератури (в останнім випадкові це навіть *comme il faut*) — але прозаїк повинен бути розумний. З дурня прозаїка не буде, хай вже краще прямо вчиться на історика літератури.

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

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

Тематика

Знову насамперед слід спростувати поширювану письменниками версію, ніби для оповідання потрібні тільки перо, папір та натхнення. Цього замало навіть для вірша — і там, щоб почати, треба мати ліричну тему (звуковий мотив), а для оповідання і потому. Отако сісти й просто з мосту написати оповідання з нічого не можна. Цю ересь поширюють оті, за тичинівським чудесним виразом, "продажні натхнення", жерці мистецтва всіх категорій. Але так само поширюють теорію натхнення несвідомі люди, затьмарюючи тим процес творення речей. Щоправда, нервові піднесення, гра темпераменту потрібна і для прозаїка та — без майстерного підготування теми, воно матиме

наслідком натхнення полове, в найкращім же випадкові — пляшку горілки.

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

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

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

Для українського новеліста справа ще утруднюється мовним моментом: реальне місто і фабрика, особливо на Лівобережжі, розмовляють не тою мовою, якою писав Борис Грінченко, отже, перед прозаїком стоїть трудне й делікатне завдання передати нюанси і характер цієї реальної мови, зостаючися по змозі у рамцях літературного языка, але й виходячи з них при потребі. Це добре умів робити Винниченко, колись один з найперших пролетарських письменників. За це ж саме його так не люблять історики літератури і вчителі словесности, пускаючи поговор про його "погану" мову.

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

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

Так от, це ще не сюжет. Це ще й не тема. Самої цієї ситуації не досить для новели. Щоб можна було вважати її за тему, треба її ще розробити конкретно. Навіть коли це не абстрактна думка, а спостережений автором чи на собі, чи на знайомих людях конкретний випадок — треба його розробити структурно. Щоб дати вражіння закінченосте, треба насамперед винайти кінець, розв'язку.

Розв'язка

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

"Абсолютно ясно, що кожную фабулу (plot — власне, інтригу), варту опрацювання, треба розробити аж до розв'язки раніше, ніж братися до пера. Тільки ввесь час оглядаючись на розв'язку, ми можемо надати фабулі конечний для неї вигляд послідовности, чи причиновости, скеровуючи всі інциденти, а головне тон, скрізь і всюди на те, щоб він гармоніював з розвитком задуму.

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

Я, навпаки, волію починати з обмірковання ефектів. Маючи оригінальність на увазі, бо самого себе дурить той, хто насмілився б нехтувати таким очевидним і приступним джерелом цікавості — я передусім кажу сам собі: який саме ефект я виберу при цій нагоді з-посеред незчисленної сили ефектів, що їм підлягають серце, розум чи (загальніше кажучи) душа. Вибравши новелу спочатку, і яскравий ефект по-друге, я починаю міркувати, чи можна дану річ зробити засобами пригод, а чи тону, себто, чи взяти банальні пригоди в оригінальному тоні, чи навпаки, а чи оригінальні пригоди в оригінальному ж тоні, я починаю шукати навколо себе (чи, може, радше в собі самому) таких комбінацій подій чи тону, котрі найкраще допомогли б мені сконструювати отой ефект". Отак винайшовши тему чи її розв'язку, як це радить один з найкращих щодо сили своєї оповідачів усесвітньої літератури, ми беремося розвивати фабулу. Нижче ми подамо один приклад розвивання фабули, а зараз укажемо на один спосіб знайти нову тему — спосіб, що ми його не дуже радимо новакові, — бо йому вигідніше, як указано вище, брати або пережитий, або сильно відчутий матеріал з життя.

Гра в кубики й картки

Щоб, так сказати, сотворити тему з нічого чи вигадати підсобну тему для основної, що вже є, є багацько способів.

Чи не найзручніший з них такий: береться дерев'яні кубики, наклеюється на них сімейні фотографії чи, коли їх неохота різати, надписується прізвища та імення якихось осіб і їхня професія. Потім оті кубики змішується і кидається на стіл. Далі треба подивитися, в яку комбінацію склалися кубики з прізвищами і чи не дають вони натяку на якусь ситуацію чи якусь історію.

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

Так чи інакше, але з того, хто не заведе собі карток з усякими словами, анекдотами, коротесенькими характеристиками, життєвими штрихами, назвами

місцевостей та прізвищами (я знав одного молодого, дуже доброго новеліста [\[11\]](#)[11], що акуратно записував у книжечку всі назви хуторів, річок та заток, що доводилося йому повз них проїздити), хто, отже, не заведе собі таких карток, з того зроду-звіку не буде доброго новеліста. І нехай не покладається на свою пам'ять; найкраща голова не зможе без такого зовнішнього імпульсу, як якийсь клаптик паперу з кількома словами, пригадати потрібні епізоди та деталі епізодів. І хоч, наприклад, назви дуже легко вигадувати, та означений вище молодий новеліст повну мав рацію: справжня назва якось дуже вабить людину, вона ніби має свій якийсь запах. Нехай це цілковита ілюзія, але ж на ілюзії збудовано все образне мислення [\[12\]](#)[12]. Нема чого силувати себе там, де, навпаки, треба віддаватися образній стихії.

Прізвища героїв

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

Ілюзія яскравості

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

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

Приклад обробки життєвої теми

Один письменник [\[13\]](#)[13] дізнався про такий факт: на вулиці робітничого кварталу в

Харкові жила під час денікінщини мати з дівчиною-дочкою. Якось денікінський офіцер, що стояв у них на квартирі, увечері, zostавшись з дочкою сам-на-сам, зґвалтував її. Дівчина після цього втекла з дому.

За кілька місяців, коли вже денікінців вигнано з міста, дівчина повернулася до матері. Та сказала їй, що вона найняла якомусь хлопцеві доччину кімнату. Ввечері з'явився той хлопець — і що ж! Це був він, той самий денікінський офіцер. Через кілька місяців вона вийшла за нього заміж.

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

Подивіться тепер, що зробив з цього факту письменник.

У містечку живе єврейка з сином, йому щось із шість років. Цей син не може балакати, він німий. Коли мати його пестить, він намагається вкусити, коли вона хоче його покарати, він лягає, щоб його побили. У містечку являється комерсант Макар і через таку тьотю Берту робить матері пропозицію піти до його в найми. Обидві жінщини знають, що то значить — піти до такого в найми, та й він сам каже, що готовий і в загсі записатися. Стрівшись з Макаром, жінщина впізнає в нім бандита, батька свого сина, і він дізнається, що потворний хлопець — його син. Вернувшись додому, вона пестить свого сина і, борюкаючися з ним, випадково його задушила. Бандит же не відстає від свого наміру, й, залякана загрозою смерті, вона врешті іде до нього жити. Але вся ситуація криє в собі натяк, що при першій нагоді вона його видасть радянській владі.

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

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

Скорочення штатів

Вибравши таким робом ефектну ситуацію і знайшовши фігури, що її виконуватимуть (а знаходимо ми їх, приміром, підбираючи контрастові фігури для яскравішої характеристики: до старого беремо молоде, до злочинців святе, до брюнетів — блондинів тощо. Подекуди ми подвоюємо фігуру — так Бобчинський та Добчинський є пощеплена надвоє дієва особа), знайшовши, кажу, виконавців, ми обмірковуємо ті посередні стани, що призводять урешті до кінцевої ситуації. При цьому ми дивимось, чи не можна скоротити число дієвих осіб чи об'єднати якусь двійцю в

одну особу. Коли в нас, окрім головних героїв, є ще кілька другорядних, то часом буває вигідно віддати всі другорядні функції одній особі. Замість показувати п'ять душ по одному разові, вигідніше буває показати п'ять разів одного. Приміром, у "Миколі Джері" Нечуя-Левицького показано кілька цукроварень, кілька управителів тощо, і все схематично. Вигідніше було б соковито показати одну цукроварню, та так, щоб вона в'їлася в свідомість читачеву. Що з меншими засобами досягнуто ефекту, то більше вражіння буває від цього ефекту — це загальне правило. Нас не дивує, що курка могла за п'ять днів знести п'ять яєць враз, та коли клоун в цирку виймає з свого носа чи з вуха п'ять крашанок, це справляє на нас колосальне вражіння.

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

Дві лінії оповідання: проста й ламана

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

Тим-то модерні автори європейські та американські найчастіше уживають спосіб "ламаної лінії" ^[14][14]

Оповідання будується так, що читач не знає, який буде кінець. Епізоди групуються в такий спосіб, щоб подати натяки ^[15][15] на дві можливих розв'язки; на одну натякується ясніше, на другу туманніше. Ясніша, яскравіше показана лінія звичаєм буває фальшива, а туманніша лінія натяків приводить до справжньої розв'язки, і в цей момент її туманність прояснюється для читача: натяки стають зрозумілими. Отакої системи держався у своїх оповіданнях Генрі, якого ми дуже рекомендуємо як учителя будови фабули.

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

Нешасливий кінець (дедукція його непотрібності)

Вся справа в тім, що література не є джерело пізнання (див. вище). Наколи б література була джерелом пізнання передусім, читачі шукали б нещасливих розв'язок, принаймні досвідчені читачі. Бо ні для кого не секрет, що світ улаштований у найганебніший спосіб, що доброго в нім майже нічого немає, що треба укласти мільйони життів, щоб його перебудувати на краще. Але література якраз же є розвага, солоденьке питво під час спеки, й читачі бажають освіжитися. Це ще один аргумент на користь того, що література є один з гатунків відпочинку ^[16][16].

Словом сказати, читач вимагає щасливих кінців, правда, не з абстрактних міркувань про "песимізм" та "оптимізм" (бо то вже справа спеців — орудувати порожніми термінами), а саме через те, що він править розваги.

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

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

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

Ляндшафти в новелах

Та дуже обережно треба латати оповідання філософськими міркуваннями чи, крий Боже, ляндшафтами.

Через оці самі ляндшафти багатьох письменників узагалі не можна читати. У статті про оповідання "Касьян с Красивой Мечи" я пробував показати, чому взагалі треба уникати ляндшафтних описів. Там же я наводив приклади правильного вжиття ляндшафту в новелі — одсилаю, отже, читача до тієї статті.

Філософія автора в оповіданнях. Психологія

Філософські міркування принципово можливі як отой матеріал для провалин у новелі, та, між нами кажучи, який з новеліста філософ! Мабуть, такий, як лікар чи метеоролог. Навіть Лев Толстой, основник філософської школи, чимало попсував своїх речей своєю ж таки філософією. Отже, єдина безпечна для новеліста філософська позиція — це іронія та скепсис, бо вони, принаймні, нічого не висувають позитивного, а тільки заперечують.

Найкраще діло заповнювати оті дірки міркуваннями психологічними. Наука психології, а так само поки що й рефлексології остільки мало дотепер розвинені, що можна брехати досхочу. Коли, приміром, ви напишете в новелі "такі вже жен-щини: вони завжди..." (далі яке-небудь дієслово, байдуже яке), то читач ураз переконується, що ви психолог, і з великою цікавістю читає ваші міркування про природу жіноцтва чи й чоловіків теж. Щоб виходило цікавіше, намагайтеся писати парадоксально, перекручуючи ходячі сентенції. Коли, приміром, говориться, що жінчини непевні і

невірні, висловіть протилежну думку, і вас прочитають теж із задоволенням.

Виписки й цитати

Нарешті, можна заповнювати прогалини цитатами й виписками. Для цього треба мати енциклопедичний словник. Узагалі для прозаїка енциклопедичний словник — те ж саме, що для поета етимологічний — постійне джерело натхнення й винаходів. Є письменники, що, власне, половину свого гонорару одержали за виписки — отак, скажемо, Жюль Верн. Треба тільки добре дбати, щоб читач, бува, не зауважив, що ви годуєте його чужим текстом. Жюль Верн управлявся з цими ділами з надзвичайною, можна сказати, геніяльною простотою. Для того, щоб виписати, скажемо, з Брема цілий розділ про австралійську фавну, він писав приблизно отак:

"Коло 11-ої години експедиція побачила кількох кенгуру. Одного з них пощастило заповлювати: він був... (далі опис з Брема). В 12 г. 37 хвилин учасники експедиції забили вомбата (опис з Брема). В три години 45 хв. застрелили вовка-торбуна (опис з Брема). В 6 г. 15 хв. ввечері вони спіймали ехидну (опис...)".

Такої простоти оперування, одначе, не можна рекомендувати, хоч багато читачів проковтнуло романи Ж. Верна, нічого не помітивши. Добре скористувався з виписки М. Хвильовий в оповіданні "Свиня". Там виписка грає просто як дієва особа в силу своєї символістичної трактовки її автором; вона грає там не тільки як матеріал, а й як форма (цитата).

Оголення техніки (обнажение приема)

Новелістична техніка (збудування фабули, умотивування розв'язки натяжками тощо) має цілком певне завдання: дати максимум напруження при читанні. Отже, це не іграшки і не добра воля автора, а конечна потреба.

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

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

Типи в літературі

Перейдімо тепер до цікавого питання про типи. Учителі словесности найбільше похваляють письменників за те, що вони дають типи, типові образи, що потім "вічно

живуть у серцях людей". Щоправда, їм тут ж доводиться співати лазаря, що, на жаль, дуже мало позитивних типів, в російській, скажемо, літературі, а все більше трапляються негативні. Жалкують, що, мовляв, у Гончарова Обломов — тип, а Штольц — не тип, а краще було б, мовляв, навпаки. Мабуть, у зв'язку з цим у розмові нашої слово "тип" набуло такого неприємного значіння, щось на манір "суб'єкт", а то й просто "сволоч" ^[17][17].

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

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

Ніхто не буде всерйоз трактувати мистецтво як методу пізнання математичного, фізичного, біологічного тощо. Очевидно, за ним можна було б визнати тільки одну сферу пізнання — психологічну (виключивши мистецтво як сліди колишнього, тепер невідомого життя, де ми користуємось ним уоієпз-поієпз за браком кращих джерел). Нехай же тепер кожен по чистій совісті скаже, яке знання людської психіки дала йому література в той час, коли він сам ще не знав життя. Яку характеристику мистецтво дає дівчатам, капітанам, полі-цайським слідцям, офіцерам, королям, принцесам! Та якби брати це все за джерело пізнання, то треба було б нам негайно спалити дев'ять десятих усієї попередньої літератури (так і хоче зробити Соцвих, повіривши в наївності своїй у вище-наведену тезу). Якщо ж ми будемо ширити правильний погляд на мистецтво як на розвагу, ми, навпаки, зможемо використати всю попередню літературу. Тоді замовкнуть, нарешті, ідіоти, що на виставках малярства заявляють: це ж не дівчина, це куб. Тоді замовкнуть, нарешті, товмачі музичних симфоній як "шелесту вітру й морських хвиль".

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

Типи — це просто дуже докладні і дуже старанні характеристики людей. "Типом" такий портрет стає тільки через те, що носить на собі "костюм" епохи. Типовість портретів залежить від докладности змалювання, тобто в першу чергу від простору, від довжини твору.

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

Тільки ж новели для цього навряд чи годяться — замало вони дають на це часу й

простору. Тоді вже пишіть роман, беріть під мушку якусь відому вам особу, опишіть її образно й докладно, змалюйте її з смішного боку, напирайте на її хиби фізичні, на її звички — і що ж, у вас буде тип! Якщо вам узагалі пощастить запобігти ласки в істориків літератури, то це буде ще й "вічний тип". Брати негативні типи краще ось чому. Тип — це є фотографія, документ. Позитивних же документів на світі дуже мало (мало "справжніх" людей). Таким чином, мистець завжди вигадує "світлі лічності" з своєї голови, а не списує з натури. Через те вони не вдаються, вони бувають абстрактні. Як реакційна, народницька в силу своєї професії людина, мистець не бачить позитивних типів у житті (бо вони випередили його, і він їх не розуміє) і трактує їх як негативні. Ось чому Волохов і Базаров — негативні типи. Ось чому Штольц і Муразов та ще — Костанжогло позитивні типи.

Число душ у новелі

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

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

План новели

Обміркувавши роз'язку, натяки на цю роз'язку в ході новели, найшовши число дієвих осіб і уклавши час дії в найстисліші рямці, придумавши собі, як заповнювати провалини поміж подіями, обміркувавши типові риси людей, зробивши все, що ми порадили, складіть план. Писати без плану дуже важко, а хто вам подякує за цю непотрібну еквілібристику? Ви можете змінювати цей план аж на 100% під час роботи над виконанням, але план повинен бути як вихідна точка, інколи як те, що саме треба переробити. "МасЬ сіег еіпеп Ріап, аґег Наїї сіісЬ пісЫ сіагап" (зроби собі план, але потім його не держися), — мовляв німецької мови вчитель Гервазіус Йогансен.

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

Аналіза чужих творів

Десь коло цього місця ми гадаємо розпрощатися з читачем, що далі може переходити до аналітичного матеріалу — другої частини книжки. Але попереду хай читач спробує сам проаналізувати добрі твори видатних письменників.

Письменник, це треба сказати наперед, щоб далі не шкодувати, це пропаша для літератури людина... як читач, звичайно. Він не може так тішитися з творів літератури,

читаючи їх, як усі інші люди, бо він їх аналізує. Він повинен в новелах бачити не Іванів та Оксан, а авторове перо і авторову усмішку. Коли ви не бачите, читаючи, всієї механіки твору, не бачите причин, чому написано так, а не рн як, то ви ще не письменник. Навпаки, коли ви, читаючи, ясно бачите всю машинерію і всі заходи автора, то це значить, що ви до нього доросли — ви йому рівні потенційно.

Борітеся — поборете

В оцій самій обставині є надзвичайний динамометр вашої авторської вправності. Коли якийсь автор вас полонить, зачаровує і перемагає, так що ви його губите з очей і бачите тільки його героїв, незважаючи на всі зусилля ваші не піддатися, то, значить, ви натрапили дужчого від вас письменника.

Розпочинайте боротьбу; ломіть замки, висаджуйте шибки і забирайтеся в авторову лабораторію. Розкривайте скрині з його добром і здирайте одіж з манекенів. Докопуйтеся до методів його роботи, методів маскування, методів задурен-ня, способів створити ілюзію.

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

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

II ЧАСТИНА (аналізи)

АВАНТУРНЕ ЖУРНАЛЬНЕ ОПОВІДАННЯ

"Червоний Вартовий" на рифі

("The Red Warder on the Reef". Оповідання Дж. Ар. Баррі)

Розділ I

Портова Управа Ендеверу ^[18][18], столиці й головної гавани Куксленда, довго не

звaghала на заяви шкіперів, тамтешніх та чужих, що коло рифу "Кіт з Кошенятами" треба влаштувати чи буй із дзвоном, а чи стаціонарний корабель. Портова Управа висувала ту думку, що маяк на Мангровій Стрілці, крім своїх прямих обов'язків, давав також зелений промінь поміж S 3/4 W та S.S.E. на чотири кабельтови у східньому напрямку від рифу. Портова Управа вважала це за цілком достатню пересторогу для кораблів, що минали повз небезпечного "Кота" з його сім'єю.

Двоє брига і один береговий шонер уже нарізались на скелю. Шкіпери й матроси погубили свої посвідки, а дехто — й своє життя; ті ж, що врятувалися, присяглися, що "зеленого променя" не було видно. Та що Управа знала, що промінь мусив бути видний, ці заяви не допомогли нічого.

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

Вийшовши на чардак у халаті, він налетів на шкіпера — старого Джека Гейнса.

— В чому діло? Куди к бісу ви затаскали цю посудину?

— Акурат саме на "Кота з Кошенятами", — спокійно од-казав старий Джек. — Так от, де ж ваш отой знаменитий зелений промінь, га?

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

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

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

Старий капітан коротко засміявся і одійшов.

Але, на щастя, надійшов рятувальний човен, і всі на цей раз вискочили цілі, покидаючи "Пальметто" на поталу зубам і кігтям "Кота".

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

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

барабан.

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

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

Візьміть отакий австралійський коров'ячий дзвоник, що в такій пошані у скотарів і що нагадує своєю формою найбільше овальний глек, довгий та вузький, якого глухе торохтіння можна чути на колосальній відстані; тоді збільшіть його в скільки сот разів — і в вас буде приблизна уява про той великий дзвін. Що ж до самого буя, то він був більший за будь-якого свого родича в Портсмутському докові. А серед них є неабиякі буї.

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

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

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

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

Мабуть, неясна згадка про її повсякчасне специфічне оточення наштовхнула дочку начальника тюрми на думку, як вона, зачервонівшись, обірвала шворку й сказала ясным голосом, коли пляшка розбилась на гамуз: "Я даю тобі ім'я "Червоний Вартовий". Ти будеш стерегти й вартувати і крізь бурю й туман остерігатимеш кораблі від

смертних скель. Ми ставимо тебе, щоб ти виконував цю повинність!"

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

Розділ II

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

"Комбо" ^[19][19] Картер, узиваний так за свій звичай товаришувати з чорними і навіть перебувати довший час членом якогось племен и, був ще зовсім молодий чоловік: йому не було й двадцяти трьох літ. Він народився в одному з пограничних районів суходолу і ще хлопцем почав свою кар'єру з того, що вславився, як досвідчений конокрад.

Потім він з ватагою пройдисвітів "жили з охоти", як вони це взивали, тобто крали скот і гнали продавати на Південь. Але що ця робота здавалася такому питомому злочинцеві, як Картер, занадто млявою, він одного дня з'явився в своїй рідній окрузі, щоб зайнятись поважнішою справою. Сам-один, на доброму коні і з парою револьверів за поясом, на голові бриль із пальмового лика, блакитна сорочка, кавалерійські штани, заправлені в чоботи, — у такому вбранні він промчавсь по закурених шляхах маленької округи, спеченої лютим західним сонцем. Спинившись коло відділу Кукс-лендського банку, він вдерся в кімнату і, наставивши на управителя револьвер, накази в йому "вивертати касу".

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

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

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

Отакий був той чоловік, що сидів у камері засуджених Ендеверської тюрми: чоловік-тигр. Його обличчя з довгими, вузькими, тонкими губами, випнутими вилицями, чорними, вузькими, як щілини, неспокійними очима, що ніби намагалися глянути одне на одне почерез плескатий м'ясистий ніс; все його обличчя було неначе описом лютого дикого характеру свого власника. Щирий тип "комбо", тих присадку-

ватих, чорних дикунів, що не бояться ні Бога, ні чорта, ні людей—нічого на світі.

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

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

Вартовий — молодий англієць, недавно взятий до війська, хотів би при нагоді зробити якусь невеличку послугу в'язневі. Ще не загартованим від тюремних зітхань і сцен серцем він жалів засудженого, чиє життя було тепер таке коротке, жалів, хоч і знав, за що його засуджено. Останніми днями його дуже боліли зуби, і тепер щелеп був йому сповитий фланелевим бинтом. Отже, коли він звільнявся з посту, востаннє, він сказав в'язневі, що взяв відпустку в місто, щоб витягти собі зуба. Його варта ось уже мала скінчитись — залишалося якихось півгодини, коли, проходячи повз камеру засудженого, він побачив щось, що витіснило з його уяви всі інші думки.

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

Нарешті, випустивши шию зі своїх лютих пальців, в'язень підвівся й важким оком глянув на нерухому річ, що з роззявленим ротом і висунутим язиком вилупила на нього мертві очі. Потім він задоволено хрокнув, обшукав кишені мертвяка і, швидко здибавши те, що йому було треба, зняв свої ніжнікайдани. Далі, виглянувши в коридор, він почав уважно прислухатись. Та в тиші не було ні звука, окрім гуркоту якогось далекого динамо. Він уже давно чув дев'ятигодинний гарматний постріл з батареї на горі і знав, що йому, отже, небагато залишалося часу. Хутко й моторно він узявся до роботи... За деякий час вартовий з оповитим обличчям і рушницею на плечі ходив повільно взад і вперед, спиняючись кожного разу подивитись у камеру, де на одному боці накритого

ліжка виглядала скута нога. Раптом його погляд упав на чотирикут-ню білу річ, що лежала долі в камері; він увійшов у камеру, недбало підібрав якусь картку й запхнув її в ліжку. Коли б то він знав!

Розділ III. Гавань порятунку

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

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

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

Але ніхто не виходить так легко з тюрми порту Ендевер, чи зв'язаний, чи свободний. Начальник, старий армейський полковник, формаліст, отже, з усякими витівками щодо порядків, про це подбав. Отож, коли злочинець підійшов до фіртки зі спокійною радістю на серці і вдихнув свіжий дух ночі, якого так довго був позбавлений, з освітленої будки вийшов чоловік і гукнув:

— Агов, Аштоне! їдеш уже витягати зуба? То так — іншого способу немає. Дай мені лише твою перепустку...

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

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

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

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

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

Він вирішив в одну секунду. З тіні передньої він міг, не викриваючи свого інкогніто, вистрибнути геть, щоб умотивувати втечу зубним болем і втратою перепустки. Всі ці альтернативи промайнули в його мізкові за якихось десять ударів серця. Зважаючи, що його становище було безпорадне, вся розбишацька відвага схопилась у ньому. В очах йому почервоніло. Озброєний, він може забити чоловіка, що застив йому дорогу, як він оце вбив другого. Раптом зірвавши з себе пов'язки і скинувши з лоба кашкет, він показав викривлене лютою злістю обличчя. Черговий зблід і одсахнувся. Влучний удар кулаком схитнув і звалив його долі. Ще секунда — убивця вискочив фірткою й побіг вулицею, оповитий курявою, що білими хмарами здіймалася в білому місячному сяйві.

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

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

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

Він не знав, де йому бігти, не будши зроду в тому портові, але він біг просто вперед, і кулі свистали за ним і здіймали попереду куряву. Дорога вся лежала за ним на горі. Перед собою він бачив гавань і щогли кораблів у ясному світлі. За собою він чув глухе тупотіння ніг. Він охляв і спинився раз чи два. Раптом він почув, що вистріли розлягаються коло нього. У цей момент він був коло підніжжя прикрого взгір'я, на якому стояла тюрма. Праворуч дорога завертала до серця міста. Ліворуч, близько морського берегу, були якісь майстерні, склади, стоси дерева, дамби й одно чи два каботажних судна.

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

рихву, він протиснув усередину все своє тіло.

Він був високий на зріст, але, держачись за край, не міг намацати дна. Проте, коли він зважився спуститись, йому довелось упасти на якихось три фути. Де б він не був, але він сховався добре, і це здалося йому таким забавним, що він засміявся вголос. Блискавки спалахували, грім гримів, і тропічна злива лилася над його схованкою — а вона залишалася суха, бо вхід був зі споду схованки. Блискавиця раз у раз освітлювала його притулок і дозволяла йому пересвідчитись, що рана його була несерйозна, — куля пронизала м'ясисту частину. І витягши носовичка з кишені салдатського мундиру, він швидко зімпровізував сяку-таку перев'язку. У другій кишені він знайшов плитку табаку, одкусив добрий шматок і, лежачи горілиць, стоїчно чекав на те, що фортуна могла надалі мати для нього в запасі.

Розділ IV

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

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

— Це через шторм, — сказав другий. — Він утік під захистом бурі, коли ось-ось мусили його взяти.

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

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

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

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

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

Що й казати, — пробурмотів убивця, ледве стримуючи смішок, і знітився, уникаючи круглої світляної плями. Дуже забавно, що син чоловіка, якого він забив за те, що той не схотів по команді підняти руки, що син цього самого чоловіка найбільше спри-

чинився до збудування цієї знаменитої схованки. Нікому й не приснилося б шукати його тут. Це було ясно. Вночі він вийде, і коли б йому пощастило ще вкрати коня, він міг би ще й потрапити колись усіх отих людей.

Вони, очевидячки, збирались відвезти оцю штуку десь інде, вглиб країни; може бути, що залізницею. Скидалось на те, що це була якась нова винайдена штука для скотарства; можливо, щоб купати вівці. Якби вони тільки вкинули туди який шматок, він потрапив би саме куди треба. Але коли б цього й не трапилось, йому поки що вистачить табаку? Так точилася думка злочинця. Він уже бачив себе в думках на волі, знов у своїх старих місцях, — чи й ще далі, ген в глибу країни.

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

"Нічого, — відповідав голос, що належав молодому Страт-тонові. — Обшукали порт Ендевер згори донизу — і хоч би що! Тепер партія пішла в глиб, а друга шукає берегом обабіч гавани. Я повернувся, бо надумав, що покришка "Червоного Вартового" трішки завелика, як на отвір, і я знаю, що вони не схотять тепер ждати, бо вже наготували швартови на рифі".

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

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

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

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

залізні листи жахливої пастки.

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

"Чи не здавалося вам, що там щось усередині торохтіло і стукало, коли ми спускали "Вартового" за борт", — спитав начальник порту, коли "Тетіда" розводила пари від "Кота з Кошенятами".

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

УВАГА:

1. Курсив — структурна мотивація.
 2. Петит — фальшиві сюжети й особи.
 3. Розбивка — психологічна мотивація.
- Пояснення дивись нижче, в розділі "Аналіза".

Аналіза

Оповідання взагалі можна поділити так: 1) оповідання з переважно структурною (механічною) мотивацією розв'язки ("авантурні" оповідання) і 2) оповідання з переважно внутрішньою (психологічною) мотивацією розв'язки (просто "оповідання").

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

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

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

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

Спочатку про порядок аналізу:

1) Структурна (механічна) мотивація розв'язки. Що це значить? Коли авторові треба пояснити, яким чином його герой потрапив, прим., у Каліфорнію, він вигадує для цього щось, — скажемо, втечу, наукову експедицію, спадщину, нещасливий чи

щасливий випадок тощо. Оце все будуть гатунки структурної мотивації.

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

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

I. Головні дієві люди

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

Почнімо з першого.

Буй ("Червоний Вартовий").

A. Структурна мотивація появи буя.

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

Треба вмотивувати досить великий розмір буя. Для цієї, здавалося б, подробиці написана половина першого розділу. Центр цієї мотивації є речення: "Малі країни полюбляють великі речі". Це речення заховано під грубу шкаралущу побутового нариса життя колоніального порту.

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

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

Ще з більшою пильністю розроблена мотивація 2) появи буя:

а) назва "Кіт і Кошенята" для рифу настільки мистецька й яскрава, що якийсь буй здається проти неї дрібничкою;

б) починається дія історією з начальником портової управи. Ця побічна тема, що служить водночас фальшивими рамцями оповідання, дає фальшиву зав'язку якоїсь історії яко-

гось капітана Гейнса. Читач жде, що оповідання буде на морську тему;

в) "зелений промінь" маяка, виявляється, нікуди не годиться. Як антитеза до нього, вперше з'являється ідея про буй...

або про світляний корабель; (звернімо увагу на докладність мотивації. Здається, чого простіше — просто треба встановити буй. Але тоді читач, може, зарано звернув би на нього увагу з іншого погляду. Ще раз підкреслюється неминуха потреба в буї. Буй народжується не як Атена Паллада із Зевсової голови, а наростає органічно, як у реальному житті, може — ще органічніше);

г) охрещення буя цілком легалізує цей персонаж в очах читачів оповідання. Він має остерігати кораблі від "Кота".

Лінія морського оповідання продовжується. Цілий розділ на структурну мотивацію!

Б. Дзвін на буї.

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

Остання сцена якнайкраще підготована попередніми натяками.

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

Комбо Картер

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

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

Б. Перешкоди до втечі: 1) кайдани на ногах; 2) ґрати; 3) біла картка (відпуск Аштона); до цієї основної перешкоди, потрібної для того, щоб зчинити сполох, додано ще й мотивацію — формалізм старого полковника; щоб здійснити цю перешкоду, треба заранше звернути на неї увагу Комбо, інакше він знайшов би її в кишені; 4) Сюлліван — його фізична сила, рушниця.

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

II. Другорядні дієві люди

А. Статисти для структурної мотивації: 1) Сюлліван. Вартовий при вході.

2) Майстер Сем Джонсон.

Це чисто службові ролі, звичайні для всякого оповідання з куди слабшою мотивацією.

Майстер Джонсон одночасно потрапляє у:

Зв'язок між розділами I та II

Статисти для зв'язку між Комбо і буєм:

1) Майстер Джонсон (приймає до себе в науку сина забитого Картером Страттона).

2) Дочка начальника тюрми (каже спіч над буєм, дає йому ім'я "Червоний Вартовий"). Цей спіч і вся сцена підводить читача до розд. II. Зв'язує їх особа дочки начальника тюрми.

3) Дзвін на буї, коров'ячі дзвоники й т. і.

III. Побічні фальшиві дієві люди

Тобто люди, потрібні не для справжньої зав'язки оповідання, а для фальшивих зав'язок та розв'язок.

1) Начальник Портової Управи.

2) Капітан Гейнс.

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

а) умотивувати появу буя;

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

в) одвести читачеву увагу від справжньої теми.

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

3) Страттон, син забитого управителя контори, служить для того, щоб одвести думку читача від справжньої розв'язки. Читач бачить месника, що стоїть уже поруч зі схованкою злочинця; мало того, Страттон "збирається пошукати" Комбо саме там, де він є. Як особа, що фігурує в ролі особи дієвої (хоч і фальшивої), він подається повніше; є його характерне тика, коротенька історія його після смерті батька й т. д. Це стоїть у згоді з загальним принципом: *що реалістичніше й повніше трактується якась особа в оповіданні, то більшу роль мимоволі віддає їй читач у ході подій* ^[20][20].

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

Перейдімо тепер до психологічної мотивації.

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

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

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

II. Психологічне виправдання розв'язки під поглядом почувань читача.

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

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

Для автора ця мотивація здавалася цілком достатньою, — і вона, безперечно, була достатньою для його читачів. По-перше — це англійський журнал XIX століття, по-друге — це звична, умовна, традиційна мотивація буржуазної літератури, її знаходимо таку саму хоча б і в Дікенса. Не забуваймо ще, що ця мотивація стоїть взагалі на другім плані в автора.

В цім оповіданні, як ми бачимо, психологічна мотивація розв'язки = моралі.

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

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

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

Щоправда, журнальне "авантурне" оповідання стоїть уже близько до агітаційного твору. Отже, таке спрощення задачі у такім оповіданні — річ припустима, ба навіть звичайна.

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

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

Уданім оповіданні візьмім хоча б такий приклад:

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

Так виглядає психологічна мотивація "загальнолюдська", буржуазна, вчинку Аштона. Отже, з погляду авторового, рекрут — це "взагалі людина", тільки ще "не загартована".

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

Візьмім приклад із структурної мотивації.

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

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

А в наших нових оповіданнях раз у раз комуністична мораль живе поруч з "загальнолюдською" структурною, надто ж з психологічною першої категорії мотивацією.

Стільки про відношення: ідеологія — мораль. Тепер деякі підсумки.

Деякі підсумки

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

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

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

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

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

Як могла постати ідея такого оповідання?

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

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

Для чого?

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

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

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

Ні українська, ні вся російська література (за винятком Дос-тоєвського) не знає, не вміє й не хоче розробляти структурної мотивації. Романи Гончарова й Тургенєва, попри

всій своїй непоганій якості, є не романи у справжнім цього слова розумінні. "Обломов", скажемо, це — те, що зветься "сімейна хроніка". "Отцы и дети" — так само. В однім романі Дікенса більше сюжетної розробки, ніж в усіх творах Тургенєва, Гончарова, Григоровича, Писемського і ще десятка "меншої братії".

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

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

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

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

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

ФАНТАСТИЧНЕ ОПОВІДАННЯ

Недосвідчений дух

("The Snexperienced Ghost". Оповідання Герберта Дж. Велза)

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

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

"Коли не рахувати прислуги", — сказав Віш.

"Яка спала в другому корпусі, — одказав Клейтон, — так. Так от..." Він посмоктав

свою сигару, помалу, наче він ще вагався зробити своє признання.

Потім він сказав зовсім спокійно:

"Я зловив духа".

"Зловили духа, справді?—сказав Сандерсон. —Де ж він?"

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

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

Клейтон обіцяв розповісти і попрохав зачинити двері.

Він подивився на мене, наче прохаючи вибачення.

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

"Тобто ви його не затримали?" — сказав Сандерсон.

"У мене не вистачило мужности", — сказав Клейтон.

"Дивна річ", — мовив Сандерсон.

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

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

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

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

"Ви балакали з ним?" — спитав Віш.

"Протягом, мабуть, однієї години!"

"Балакучий?" — спитав я, приєднуючись до скептиків.

"Бідний хлопець був у біді", — сказав Клейтон і нахилився над своєю сигарою, з малесенькою ноткою докору.

"Плакав?" — спитав хтось.

Клейтон дуже реалістично зітхну в, згадуючи, як воно було. "Боже, — сказав він. — Так,— потім додав: — Сердешний хлопець!"

"Так!"

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

"Я ніколи не гадав, — сказав Клейтон, — яка то нещасна штука може бути такий собі дух", — і він знову помучив нас трохи, поки шукав у кишені сірників, запалив сигару й закурив.

"Я був у вигідній становищі", — висловився він нарешті. Ми всі мали часу вдосталь.

"Характер, — сказав Клейтон, — завше застається той самий, хоча б сама істота і позбулася тіла. Це факт, що ми його частенько забуваємо. Люди з певною силою й упертою волею, мабуть, стають привидами з певною силою й упертістю волі — більшість духів, що з'являються як привиди, мабуть, маніяки й уперті як ішаки, бо вертаються знов і знов на те саме місце. Але це сердешне створіння було не таке".

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

Він підкреслив речення з допомогою сигари.

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

"Яке в його було тіло?" — спитав Сандерсон.

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

"Гм", — сказав Віш.

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

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

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

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

"Так, добре, але це ще не дає вам права на вхід до Мермед-клубу. Може, тут є хто-небудь, кого ви хочете бачити, чи що?" І, працюючи якмога акуратніше, щоб він не узяв безпечність від віскі за розгубленість чи переляк, я засвітив свічку. Я повернувся до нього з свічкою в руці. "Що ви тут робите?" — сказав я.

Він опустил руки й припинив своє букання; він стояв, прибитий і незграбний дух плохенького, дурненького, розгубленого молодого чоловіка.

"Я появляюсь тут", — сказав він.

"Вам тут абсолютно нема чого робити", — сказав я спокійним голосом.

"Я привид!" — сказав він, ніби боронячись.

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

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

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

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

"Це не є аргумент!" — я подивився на нього суворо.

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

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

"Я б зник!!" — сказав я суворо, не даючи йому висловитися.

"Справа в тім, сер, що... до деякої міри... я не можу!"

"Ви не можете?"

"Ні, сер. Я забув одну штуку. Я прив'язаний до цього місця з півночі вчора, я ховався в шахвах порожніх спалень і тому подібне. Я збився з пантелику. Я раніше ніколи не появлявся, і воно, здається, вискочило в мене з пам'яті".

"Вискочило з пам'яті?"

"Так, сер. Я пробував декілька разів, і в мене нічого не виходить. Я забув якусь подробицю і не можу повертатися назад".

Це на мене, бачите, вплинуло. Він дивився на мене так принижено, що я нізащо в світі не міг далі держатися того чванливого тону, що я був прибрав спочатку. "Чудна

річ! — сказав я, і в цей момент мені здалось, наче хтось ходив вниз. — Зайдіть до мене в кімнату й розкажіть мені про це докладніше,—сказав я. — Я поки що нічого не розумію". І я поспробував взяти його за рукава. Але, звичайно, можна було б з таким самим успіхом ухопити струмінь диму! Я, здається, забув номер своєї кімнати, в усякім разі, я пригадую, що заходив у декілька спалень — щастя, що я був сам-самісінький у всім корпусі — поки я побачив свої речі.

"Ми прийшли, — сказав я і сів у крісло. — Сідайте й розкажіть мені все про це діло. Мені здається, що ви потрапили в гаспидськи невинне становище, старий друже!"

Отже, він не схотів сісти, він сказав, що з більшою охотою він буде літати взад і вперед по хаті, коли я нічого не маю заперечити. Так він і зробив, і скоро ми вв'язались у довгу й серйозну розмову. Під цей час, бачите, деяка частина віскі з содою вже випарувала з мене, і я почав трохи розуміти, в яке химерне й надзвичайне діло я оце встряв. Він був, був тут, напівпрозорий — звичайний і типовий привид, беззвучний, окрім тіні свого голосу — він шурхав взад і вперед по цій затишній, чистенькій, завішаній китайськими куртинами старій спальні. Можна було бачити крізь нього блиск мідних підсвічників, одблиски на мусян-жовій решітці каміну, куточки облямованих гравюр на стіні, і він розповідав мені за своє маленьке, мізерне життя, що недавно скінчилось на землі. Його фізіономія не мала вигляду надзвичайної чесноти, то так, але, будиши прозорим, він, звичайно, не міг ховати правду...

"Як?" — сказав Віш, раптом схоплюючись у кріслі.

"Що?" — сказав Клейтон.

"Як-то — будиши прозорим, не міг ховати правду? Я не розумію", — сказав Віш.

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

"Бідне!" — сказав я.

"Отак я й собі подумав, і чим більше він казав, тим більше я це думав. Такий він був нікчемний у житті й нікчемний поза ним. Він казав про свого батька й матір, про свого принципала. І про все, що мало для нього якесь значіння в житті, і про все погано. Він був занадто чутливий, занадто нервовий, ніхто з них, мовляв він, не оцінив його як слід, не розумів його, як треба. Здається, в нього зроду не було в житті справжнього друга, він ні в чім не мав успіху. Він уникав спорту й провалювався на іспитах. — Буває отаке з людьми, — казав він, — варт мені було ввійти в екзаменаційну кімнату, чи що, і вже мені здавалось, що все пропало. Він був заручений, очевидно, теж з якоюсь зверхнервною особою — коли необачність з утечею газу поклати край його ділам. "Де ж ви тепер? — спитав я. — Чи не в..."

Він не дав мені ясних відомостей у цій справі.

В мене залишилося вражіння непевного, посерединного місця, спеціально для душ занадто невизначених щодо таких певних речей як гріховність чи святість. Я не знаю.

Він був занадто егоїстичний і неуважний, щоб дати мені ясне поняття про те місце, ту країну, що є потойбіч усього суцього. Де б він не був, він, здається, потрапив у товариство споріднених душ, духів плохеньких роззяв [\[21\]](#)[21], як-от він сам, що були проміж себе на "ти", і в них було багато балачок про те, щоб "являтися" і тому подібне. Так, "являться" здавалось їм надзвичайною пригодою, і більшість з них весь час про це базікали. Отак підготований, бачите, він прийшов.

"Ну дійсно!" — сказав Віш, звертаючись до вогню.

"Таке вражіння залишилося в мене, як хочете, — сказав Клейтон скромно. — Можливо, звичайно, що я був у трохи некритичнім стані, але таке було вражіння від усієї його особи. Він пурхав ото взад і вперед, і його тоненький голосок балакав без краю про його мізерне "я", і хоч би одно слово було ясне, тверде, послідовне з початку до кінця. Він був ще плохіший, дурніший і безцільніший, ніж якби він був насправді живий. Але, в такому разі, я вам скажу, його не було б отут у моїй спальні — якби він був живий. Я б його викинув геть!"

"Звичайно, — сказав Івенс, — бувають отакі бідні смертні".

"І вони з таким самим успіхом можуть являться, як привиди, як і всі ми", — погодився я.

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

"Не сушіть собі голови над цими питаннями, — сказав я. — Вам треба зробити одне — вибратись з цього діла. Підтягніться й спробуйте".

"Я не можу", — одповів він.

"Спробуйте!" — сказав я. І він спробував.

"Спробував! — сказав Сандерсон. — Як?"

"Паси", — сказав Клейтон.

"Паси?"

"Складна система жестикуляції й пасів руками. Отак він прийшов і так він мав вибратись назад. Боже! яка мені була морока!"

"Але як могла будлі-яка система пасів?.." — почав я.

"Дорогий друже, — сказав Клейтон, повертаючись до мене й кладучи сильний наголос на деякі слова, — ви хочете, щоб я все пояснив. Я не знаю, як! Все, що я знаю,

це те, що треба робити... принаймні, що він зробив кінець кінцем. Бо через страшенно довгий час він зробив паси правильно і зник.

"Чи ви, — сказав Сандерсон, — спостерегли, які паси?"

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

"Спробуйте підтягтися, взяти себе в руки", — сказав я і спробував хлопнути його по спині... але моя проклята рука пройшла крізь нього. Під цей час я, бачите, вже зовсім не був такий нечувствений, як отам на ґанкові. Я вповні відчував химерність становища. Я згадую, що смикнув руку геть од нього, аж затремтів сам і одійшов до туалетного столика.

"Візьміть себе в руки, — сказав йому я, — і спробуйте". І щоб допомогти йому, я теж почав пробувати й собі.

"Що? — сказав Сандерсон. — "Паси"?"

"Так, паси!"

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

"То цікаво, — сказав Сандерсон, стромляючи пальця в свою люльку. — Ви хочете сказати, що оцей ваш привид усунув..."

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

"Він цього не зробив, — сказав Віш. — Він не міг. Інакше ви щезли б теж".

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

"От, тож-то й є", — сказав Клейтон, глядячи на вогонь замріяними очима.

На коротку мить усі замовкли.

"І нарешті він зробив це?" — спитав Сандерсон.

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

дзеркала на гардеробі коло ліжка.

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

Він подивився на попіл від своєї сигари.

"Це все, що було", — сказав він.

"А потім ви пішли спати?" — спитав Івенс.

"А що ж я ще мав робити"?

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

"А щодо отих пасів?" — сказав Сандерсон.

"Мені здається, я міг би їх зараз повторити".

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

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

"Я саме це збираюся зробити", — сказав Клейтон.

"Вони не дадуть ефекту", — сказав Івенс.

"Коли б вони дали..." — натякнув я.

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

"Чому?" — спитав Івенс.

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

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

"Все 'дно я проти цього", — сказав Віш.

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

"Клейтон, — сказав я, — ви занадто високої марки брехун для нас. Більшу частину ви розповідали добре. Але оце зникнення... гм... не переконує. Скажіть нам, це казка про білого бичка?" ^[22][22]

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

рівня своїх очей і почав...

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

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

"Ну?"

"Оцю", — сказав Клейтон і якось чудно зігнув, сплів і розняв руки. "Так".

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

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

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

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

Потім він дуже швидко зажестикуював руками.

"Так?" — спитав Клейтон, повторюючи жести.

"Так", — сказав Сандерсон і знову взяв у руки свою люльку.

"А тепер, — сказав Клейтон, — я можу проробити все це діло правильно".

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

"Коли я почну..." — сказав він.

"Я проти цього", — сказав Віш.

"Пусте, — сказав Івенс. — Матерія — вічна. Невже ви думаєте, що отакий-о фокус міг би втягти Клейтона в царство тіней. Нее! Ви можете робити це, Клейтон, я цілком того певний, аж поки пальці не одваляться од рук".

"Не думаю, — сказав Віш, підвівся й поклав руки Клейто-нові на плечі. — Я вже наполовину поймаю віри вашій історії, і я не хочу, щоб це робилось".

"Боже ж мій, — сказав я, — Віш злякався".

"Так, злякався, — сказав Віш з справжнім чи удаваним напруженням, — я гадаю, що коли він перейде ці рухи правильно, він згине".

"Нічого подібного з ним не буде, — сказав я. — Існує для людей тільки один шлях, щоб вийти з цього світу, й Клейто-нові до цього залишилося ще тридцять років. Крім того... отакий дух! Чи ви думаєте?.."

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

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

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

"Ні", — сказав Віш, ступив до Клейтона і змовк, а Клейтон уп'ять звів свої руки, щоб знову повторити паси духа.

У цей момент ми всі були в напруженому настрої найбільше через поведінку Віша. Ми сиділи всі, звернувшись до Клейтона, принаймні я дивився на нього з якимсь почуттям, тугим і заляклим, неначе від потилиці аж до середини стегон моє тіло зробилось сталеве. І от серйозно й урочисто, зовсім спокійно, Клейтон нахилився й совав і махав руками й ногами. Коли він наближався до кінця, щось підкочувалось до горла, Щось дзвеніло в зубах. Останній жест, я вже казав, полягав у тім, щоб широко розвести руки, стоячи горілиць. І коли він, нарешті, розмахнувся зробити цей останній пас, я перестав дихати. Це було смішно, ясна річ, але ви знаєте це вражіння від оповідань про духів. Це було після обід у химерному старому, напівтемному домі. Чи він, все ж таки?..

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

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

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

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

Так, простий факт, що був перед нами, міг дуже добре ждати на нашу ласку; ніщо нас не підганяло розбиратись. Він лежав там з годину; він лежить глибоко в моїй пам'яті, темний і надзвичайний аж до сьогодні. Клейтон справді перейшов у царство тіней, що лежить так близько й так далеко від нашого світу, і він пішов туди єдиним шляхом, можливим для простого смертного. Але чи він дійсно перейшов туди через те, що повторив жести Духа, чи його ударила апоплексія всередині дурної байки — як нас хотів запевнити коронер — це не мого суду діло; це одна з тих не з'ясованих загадок, що мають zostаватися невирішені, поки не буде загального розв'язання всіх речей. Все,

що я запевне знаю, це те, що в той самий момент, у ту саму мить, як він закінчив ці паси, він змінився, схитнувся й упав долі перед нами — мертвий!

Пояснення шрифтів:

1. Розбивка — контрастова мотивація.
2. Петит світлий — протимотивація.
3. Курсив — мотивація пасів.
4. Петит чорний — структурна мотивація.

Аналіза

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

Наведене фантастичне оповідання Велза ясно показує, що отака послідовність (механічна-психологічна-моральна мотивація) щодо важливості їх правильна. Це доведе подальша його аналіза. Попереду ж спробуймо скласифікувати й примістити належно це оповідання. Є дві категорії фантастичних оповідань: науково-фантастичні й авантурно-фантастичні.

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

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

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

Роздивімось тепер його звичаєм старовинних правил "зав'язки" й — "розв'язки".

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

гине, він умирає на руках своїх друзів.

У цій самій розв'язці є й єдина мораль, що ми бачимо в оповіданні, а саме: не глузуй з духів! Мораль, як бачимо, старовинна. Дивна річ, що така передова людина для свого оточення як Велз — така тема, така розв'язка, така мораль! Щось тут не те?

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

Ми робимо тут аналізу тектоніки оповідання, а не того вражіння ^[23][23], що воно справляється на читача, ми, так би мовити, заглядаємо в авторський рукопис, у його лабораторію. Головна ж дієва особа для автора це... магічні паси.

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

Почнемо нашим звичаєм з механічної мотивації, як з найважливішої. Нехай не смутяться душі читачів, що механічна мотивація в цій оповіданні обертається в психологічній сфері. Ми умовилися психологічною мотивацією називати таку, де управдоподібнюється вчинки героя, доводиться, що він мусив робити так, щоб прийти до трагічної провини. Зараз же ми будемо роздивлятися мотивацію об'єктивної правдоподібності подій, отже, те, що ми називаємо механічною мотивацією.

Головна гармата, що її висуває автор, щоб переконати читача, — це контрастове протиставлення брехливості (хоча б і несправжньої) Клейтона правдивості автора, оповідача. Це ми будемо називати для цього оповідання контрастовою мотивацією (у тексті відзначена розбивкою). Що ж це за контрастова мотивація? Це є мотивування "правди" — "брехнею". З самого початку читач думає, що Клейтон бреше. Про це говориться з півдесятка разів, крім цього — це підсилюється неправдоподібністю його оповідання. Психологічно з читачем пророблено той самий фокус, що його над своєю паствою проробляли єпископи, доводячи існування бога "онтологічно".

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

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

Власне кажучи, і тут контрастова мотивація є просто осібний випадок звичного методу фантастичних оповідань давати попереду реалістичну декорацію. Почувши, що, напр., у героя ніс був "червонуватий", читач починає сліпо вірити, що ніс насправді був

а ставиться критично тільки до його кольору, до деталей. Байка Клейтона дає досить споживи для критичної здатності читача, і він уже не критикує через те автора, відтягуючи увагу від того, за що автор боїться — від пасів.

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

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

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

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

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

3) Клейтон підкреслює, що будинок старий, що прислуга спала в другому корпусі, що в будинкові багацько дубової обшивки; не почавши ще розповідати, він уже мотивує появу привида (дубова обшивка — "oak panelling" чогось невідривно зв'язується в уяві інглішмена з привидами ^[24][24]), він утворює дешеву, копійчану декорацію. Сама по собі ця декорація в пень руйнує всяке довір'я до його оповідання.

4) Клейтон доходить до духа:

а) тіло духове прозоре, так що крізь нього можна бачити "маленьке віконце край коридору, мідні підсвічники тощо".

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

в) коли Клейтон погоджується побалакати з духом і пропонує йому, як на сміх, сісти, дух каже, що йому зручніше

"пурхати взад і вперед по кімнаті", що він і робить.

г) щоб зробити духові неприємність, Клейтон "проходить крізь куточок його тіла". Карикатурність доведено до краю. Читач певний, що Клейтон бреше, і бреше недотепно і страшенно банально. Далі Клейтон пробує вхопити його за ру-

кава, "але легше було б ухопити струмінь диму".

д) нарешті кульмінаційний пункт карикатурности, сатири на банальне уявлення про духів— це заява Клей-

тона, що дух не міг брехати, бо був прозорий, отже, не зумів би сховати правди. Коли комусь із читачів все ж таки було не ясно, що він читає сатиру на "сторії з привидами", то тепер і він бачить, що Клейтон з його знущається.

Ця ідіотська заява Клейтона, цей дурацький жест остаточно знищує довір'я до

нього, одночасно настільки ж збільшуючи довір'я до автора. Значить, у назві "Недосвідчений дух" немає нічого страшного, значить, це тільки дурний анекдот якогось Клейтона, значить, автор не збирається морочити нам голову страшними історіями про духів, значить, ми повірили авторові на сто процентів.

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

Отож він підсилює контрастову мотивацію суто структурною.

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

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

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

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

Щоб краще пояснити вплив паралельности дії й оточення, в яким вона відбувається (а цей вплив становить, очевидно, залишки словесного магізму), пригадаймо собі кілька літературних прикладів. В однім з оповідань Гофмана (з "Сера-піонового Братства") за столом сидить гість і оповідає. Він доходить до того, як хтось сильно постукав у двері, і в цей момент хтось стукає у двері кімнати, де зібралися слухачі. Спробуйте переконати читача, що це чиста випадковість. Кожен читач мимохить відчуває магичний вплив паралелізму.

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

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

У цей момент вони чують звук точно такий, що про нього читав приятель Ашера.

Але він читає далі:

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

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

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

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

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

Читаць вибачить нам таке перелицьовання Поевського оповідання і згодиться, що воно дає яскравий приклад магічного впливу паралелізму і так званої "асоціації суміжності".

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

Але помалу зв'язок поміж річчю "середнім" і нею ж "переднім" планом настільки устаткувався в мізкові колективного глядача, що він став відчуватися як причиновий. Приміром: показується (середнім) лялька ніби забитого чоловіка, потім (переднім) голова чоловіка, і глядач безпосередньо увірував, що голова належить ляльці. Паралелізм робиться мотивацією.

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

"І що ж?" — запитують в оповідача.

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

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

Ми вже казали, що той факт, що сам автор бере участь у дії, підвищує імовірність читача. Ми вже показували, як неправдивий вигляд Клейтонової історії підвищує вражіння правдивосте від слів автора. Значить, "я" оповідача, як коліщатко механізму, сприяє структурній мотивації. У меншій мірі для цього служать інші дієві особи. Дієвих осіб в оповіданні кілька. "Герой" оповідання справжній, не підроблений, головна "дієва

особа", з погляду авторового, це — "смертельні паси", що руйнують бар'єр поміж нами й потойбіччю. Але історія "героя" сама нічого не мотивує, — навпаки, її треба мотивувати. Для цього служать, окрім автора, другорядні актори: 1) Клейтон, 2) дух. Зараз ми перейдемо до того, як ці актори піддержують центральну особу (паси), а поки що перелічимо інших акторів. Віш служить для того, щоб надати настрою; його роля цілком ясна, і деталізувати її ні до чого. Сандерсон має дві функції: 1) він головний скептик, 2) він масон (отже, знає всякі містичні штуки) ^[25][25].

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

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

Але просто давати розмову людини з духом, — значить зовсім наплювати на вимоги нашого реалістичного віку. Отже, треба подати її іронічно — дух забув, як повернутися потойбіч, і людина йому допомагає. Так постають дві ролі. Що ж це за дух такий, що забув способи вороття? Для цього є мотивація — це чоловік плохута, невдаха-хлопець. Цій мотивації одведено чимало місця (одзначаємо її курсивом).

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

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

Ми розбираємо, отже, цей твір за таким аналітичним принципом. Те, що вмотивовується, а само нічого не мотивує, є центральний пункт авторського задуму в оповіданні — головна (для автора) дієва особа, — варстат при механізмові. Навпаки, те, що є засіб — не є мета; те, що саме мотивує, є мотивація, засіб, силова машина до варстату, другорядна дієва особа для автора (хоч, може, головна для читача, як у цім випадкові). У нашій оповіданні "магічні паси" є центральний пункт авторової уваги, бо вони нічого не мотивують, а, навпаки, їх треба мотивувати; інакше ніхто не повірить. Навпаки, Клейтон і дух є для автора тільки знаряддя, силові машини, щоб крутити

варстат отих пасів. І не дарма автор так заходжується навколо цих пасів. Незважаючи на всі хитрощі, сюжет зостається страшенно ризиковитий і для читача мало ймовірний. Отже, автор залишає собі стежечку на відступ, стежечку реалістичної концепції, реалістичного пояснення оповідання. Треба сказати, що оця стежка реалістичного пояснення в усіх фантастичних оповіданнях за всіх часів становила навіть ознаку доброго тону (узяти хоча б прекрасну "Авантуру в Скелястих Горах" Едгара По, як приклад такої двоєдушності автора) ^[26][26]. Назначимо ж риси цієї "проти-мотивації" (одзначено петитом). На початку це психічний стан слухачів коло вогню в старовинній кімнаті, в кінці — це заява коронера, що Клейтон умер від апоплексії, розповідаючи свою дурну сторію.

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

Які ж висновки? На наш погляд, Велз не зовсім упорався з темою, хоч і працював "за всіма правилами мистецтва". Не упорався ж Герберт Дж.Велз з сюжетом "Смертельних пасів" не через те, що, скажемо, десь мало розвинув оцю-о "стежечку" промотивації, чи що, а через те, що сама по собі задача сюжету "смертельних пасів" здається нам нерішима за наших часів. Її легко можна було рішити якихось півсотні літ тому, за більшої легковірності читацької публіки.

На цім аналізі можна було б закінчити... та де ж ідеологічна критика, зарепетує дехто ^[27][27].

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

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

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

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

2. (Трошки мудріший "критичний метод"). "Автор не зовсім розв'язався з містикою. Він і одмахується від неї й знову вертається до неї. Як таки Велз, такий передовий письменник, і отаке? Невитриманість ідеологічна ще дуже помітна в письменниках гнилого Заходу"...

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

І клуб і містика для Велза не більше як матеріал для сенсаційного оповідання, і в

них його ідеологія майже не позначилася^[28][28]. А є ж таки в оповіданні певна ідеологія — є слід цілої етичної системи. Де ж вона, т.т. попередні оратори?

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

Не те Велз. Він, як і його Клейтон, певний, що "життя є царство сили", взяти хоча б його "The Fools of the Gods" (Їжа богів), "Tona Bungay" (Тона Бенге) або "The Invisible Man" (Чоловік-Невидимка) — і можна цього переконатись. І от у цім оповіданні отой слабенський плохенький учитель, що не зумів як слід "появитись", має всю його цілковиту, абсолютну зневагу. З яким презирством говориться про чоловіка, що "уникав спорту й провалювався на іспитах". (Спорт, звичайно, на першому місці).

Клейтон просто каже — і всі мовчки погоджуються, — що отакого живого чоловіка він просто випхав би з хати. За що? За те, що він плебей? Ні, за те, що він плохута. За те, що він слабій.

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

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

Цей аналітичний етюд, як і попередній, має власне практичне завдання, а саме — показати, як будуються в західній літературі оповідання. Я не мислю собі ніякої науки без зв'язку з продукцією, в данім разі літературною. Наша майже дикунська відсталість у справі тектоніки фабули потребує хірургічних операцій над західньою літературою, щоб полегшити нам поступ літературної техніки.

Але ми не менше відстали і в справі "ідеологічній". Захід-ньоевропеєйський письменник уміє підсунути читачеві свої висновки незрівняно краще, ніж наш свої. А проте, наша мар-ксівська філософія під усяким поглядом має "вищу структуру" від буржуазної.

Причина цьому гріхові в галасі вульгаризаторів, що не вміють одрізнити мораль від авторового світогляду і на цій підставі вимагають від молодих письменників, щоб вони давали "мораліте". Це породжує, з одного боку, казенну^[29][29] халтуру, а з другого — ліквідаторство. Трудно й рішити, що гірше.

Отже, наша аналітична робота може в деякій мірі прислужитись до вияснення принципів аналізу й "ідеології" автора, його світогляду. Дозволимо собі встановити

декілька тез.

1. Філософське "я" автора, його світогляд знаходиться не з одного твору, азусіх, принаймні з кількох його творів. В противному разі можна прикро схибити, взявши, приміром, Велза за містика на підставі хоча б наведеного оповідання.

2. Приступаючи до аналізу "ідеологічної", треба всампе-ред виділити "мораль", чи висновки, що автор підсуває читачеві од верто, в формі найчастіше тверджень, як-от у байкарів, казенних письменників тощо.

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

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

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

6. Існує ще одна категорія соціологічної аналізи — це, взявши всі події твору за даний історичний факт ^[30][30], за вірне дзеркало суспільного життя, робити висновки історично-соціологічного характеру про життя такої-то епохи, про її про-дукційні відносини і їхню надбудову. Ця н а й в а ж н і ш а категорія аналізи змісту, по-перше, має актуальне значіння головне для минулих часів (де бракує інших даних), по-друге, неможлива без попередньої аналізи типів 1, 2, 3, 4 — бо треба попередю зробити "поправку" на суб'єктивність автора. Ця категорія становить переважний об'єкт історії літератури, а не критики, бо критиці звичаєм бракує для цієї роботи достатнього "віддалення" — історичної перспективи.

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

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

"НОВЕЛА З НІЧОГО"

Ти еси!

(Оповідання Е. По "Thou art the Man!")

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

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

Але наведена новела показує, що літературний тип може постати в інакший спосіб. Може трапитися, що автор добирає ознаки не для того, щоб здійснити оту колективну фотографію, а для того, щоб виправдати всі події оповідання, для того, щоб в оцих ознаках знайшлися не тільки причини для вчинків героя, а знайшлися б і причини, конкретні причини конфліктів і інтриг таємниць, словом сказати, всі спружини сюжетної конструкції. Мало того, в поданій новелі Едгара По деякі типові ознаки головної дієвої особи служать ще й для того, щоб зводити читача з правильної стежки розгадування і одночасно цю правильну стежку весь час залишати в полі його зору.

На нашу думку, багато яка новела По виникла з нічого, не маючи під собою ніякого фактичного субстрату. За одну з таких ми вважаємо новелу "Thou art the Man!" (Ти еси!) ^[31][31], і ми спробуємо шляхом ретроспективної аналізу відновити процес її створення, викриваючи при цьому методи.

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

деяку закономірність.

Та це, як сказано, стосується до оповідань з кінцем — маяком, що ввесь час мріє перед читачевими очима, поки він не причалить у човен розв'язки. З погляду організації матеріалу це будуть, щоб висловитися політико-економічним терміном, "оповідання низької структури" з перевагою постійного капіталу над перемінним. Другий спосіб організації матеріалу це той, що показує "оповідання вищої структури" з перевагою перемінного "капіталу" над постійним. Тут розв'язку читачеві не показується, а навпаки, йому пропонується одну чи кілька фальшивих розв'язок для того, щоб справжня розв'язка тим більше його вразила. Цікаво, що в цій сфері теж існує певна умовність. Приміром, досвідчений читач Конан-Дойла одразу підозріло ставиться до висунутого автором кандидата на справжнього злочинця і шукає іншого кандидата. Тим-то Конан-Дойлові частенько доводилося просто не показувати справжнього злочинця аж до кінця оповідання; хоч і дуже простий прийом, та не дуже ефективний, бо він суперечить основним законам сюжетобудови. Це по-латині називається "deus ex machina" — невмотивована поява. Оповідання "Thou art the Man!" належить до "оповідань з вищою структурою", до того ж, до чистого типу цих оповідань. Короткий зміст його такий: у невеличкому містечку Ретлсборо оселився веселий, щирий дядько Чарлз Гудфеллоу і заприятелював з усіма мешканцями, зокрема з багатієм Шатлворси, і якось під час пиятики Шатлворси пообіцяв своєму другові подарувати йому короб вина Шато-Марго. За деякий час Шатлворси зібрався поїхати до міста, але того ж дня кінь його повернувся додому без хазяїна, без сідла і поранений і закаляний. Підозріння в убивстві Ш. падає на небожа вбитого, його спадкоємця м-ра Пенніфезера, що вславився своєю розбещеністю. Його вину доведено, він чекає смерті, коли на банкеті в Гудфеллоу з'являється короб з Шато-Марго. Короб становлять на стіл, відкривають, і з нього випростується труп забитого Шатлворси, що вимовляє до Гудфеллоу слова "Це ти"! Гудфеллоу признається, що він забив Шатлворси, а автор оповідання розказує коротко, як він відразу запідозрив Гудфеллоу, знайшов труп Шатлворси й вигадав комедію з коробом вина.

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

Можна було б уявити собі, що цю розв'язку придумано вже пізніше, коли встановлено фігури злочинця і подуманого злочинця, але маніра По в інших його творах дозволяє з певністю вирішити, що цей кінець був початком утворення новели. З

Цієї кінцевої ситуації, подібно до того, як з ляйбніцевської монади всесвіт, розвивається оточення, побут, характери і все інше. Як бачимо, чиста протилежність градаційній новелі нижчої структури. Там з даного характеру випливає як з мотиву, як з причини розв'язка, тут з розв'язки постають характери. Треба підкреслити, що персонал дано в новелі з неймовірною економічною ощадністю — в ній усіх три дієвих особи, та ще й дві з них назначено тільки майже іменами, а ніяких додаткових Гаррі чи Біллів немає зовсім. Центральна фігура оповідання — справжній злочинець — змальований так, щоб ніхто не зміг догадатися, що саме він і є убивця. Його звать Чарлзом. І от на початку оповідання дається характеристика щи-рости, одвертості, чесности, добродушности... і читач майже не помічає, що ця характеристика дається не спеціально для м-ра Гудфеллоу, а — для всіх, кого охристили Чарлзом. Але щоб зробити цю характеристику ще хисткішою, автор, по-перше, дає явно іронічну примітку про те, що на сцені всі "благородні" джентлмени мають ім'я Чарлз, а попереду коротко сповіщає, що Гудфеллоу з'явився в тій місцевості всіх шість місяців тому, а більше ніхто про нього не знав нічогісінько. Та читач цього не помічає. Дитирамб імені Чарлза забиває йому памо-роки, і він не відчуває ніякої іронії. Ця іронія одразу встане перед його очима, коли він дочитає до кінця, але зараз, задурений довгим екскурсом на тему про імення, він не бачить нічого. Далі дається хвальна характеристика — але знов не самого Чарлі Гудфеллоу, а відношення до нього громадян. Ще старий Лессінг рекомендував змальовувати не красу, не силу, не чесноту, а те вражіння, яке вони справляють на людей. У читачів тоді залишається (умовне) вражіння авторової безсторонності, незацікавленості. Цеє дійсніший, дужчий спосіб умотивувати вартість описуваного об'єкту. І от По, скористувавшись з того, що така умовність дійсно існує фактично між автором і читачем, використовує її п о д в і й н о. З одного боку, читач, що на нього уже вплинули дитирамби імені, остаточно складає собі вигідну уяву про Гудфеллоу, а з другого боку, дійшовши кінця, він бачить, що його знову взяли на баса і що автор сам ще не сказав ні одного слова на користь Гудфеллоу.

Переконавши таким чином читача в добродійності Гудфеллоу, автор вже сміливо засвоює щодо нього іронічний, насмішкуватий тон. При першій читанні читача цей тон трішки вражає, як нібито не зовсім доречний, він почуває в ній щось нібито неприродне, та відносить її найбільше на карб поганого стилю. Знову ж укінці він переконується, що те, що він брав був за невдалий стиль, була чистісінька й досить прозора іронія, що враз умотивовує і усправедлиблює для нього розв'язку. Полуда спадає з його очей, він дивується, як він раніше не добачив того, що Гудфеллоу злочинець і убивця.

В таких самих іронічних тонах розповідається далі обіцянка подарувати короб Шато-Марго під час пиятики.

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

"Коли він уперше почув, що кінь повернувся додому без свого хазяїна й без його саквів, увесь заюшений кров'ю від пістолетного пострілу, що пройшов начисто крізь

груди тварини, не забивши її, проте, на смерть — коли він усе це почув, він зблід, неначе пропав його рідний брат чи батько, і весь затремтів і затрусився, немов його напала лихоманка.

Спочатку він був занадто прибитий горем, щоб що-небудь чинити чи виробити будь-який план поступування, так що протягом довшого часу він пробував переконати інших друзів м-ра Шатлворси не зчиняти шуму і рекомендував почекати деякий час — скажемо, тиждень або два чи там місяць або два, щоб подивитись, чи не виясниться щось само собою, чи, може, м-р Шатлворси з'явиться, буває, сам і пояснить причини, що примусили його відіслати коня додому".

Незасліплений людині ясно було б як день, що так може поводитись лиш вбивця. Він весь затрусився. Він намовляв усіх почекати з розслідами. Він верз нісенітницю, що Шатлворси відіслав (пораненого!) коня додому!

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

Надзвичайно цікаво, що до цього моменту По навіть не вводив персони фальшивого вбивця в оповідання. Небіж Шатлворси Пенніфезер являється саме по методу Конан-Дой-ла як отой "dues ex machina" при потребі. Читач не може подумати на Гудфеллоу. В цей момент з тирадою вступає Пенніфезер. На нього автоматично падають підозріння читача. Як у ділі Дрейфуса ^[32][32], винуватець знаходиться саме в той момент, коли в нім відчувається негайна потреба.

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

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

Нема чого казати, справді "християнське поводження", але читач уже нічого не бачить і не чує. До того ж далі зараз же сказано — "природній і дуже простий вираз гніву, який, проте, нічого не мав значити і, поза всяким сумнівом, був забутий у ту ж мить, як він проявився". Так само і в автора не сказано, ким саме забутий був цей вираз, чи самим Гудфеллоу, чи присутніми, а далі вкінці читач згадує, що він сам його свого часу забув.

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

підготований і сліпо йде за фальшивою лінією розв'язки.

Всякий автор "оповідань вищої структури" розуміє, що він повинен натяками умотивувати справжню розв'язку, і дбає, щоб де-не-де ці натяки повставляти. Та як ми бачимо, — По попросту ясно показує фактами те, що буде в розв'язці, весь його текст до цього місця є один "суцільний натяк", що дає тільки один логічний вислід сам по собі, він задовольняється тим, що так добре штовхнув читача на криву стежку, що той не бачить широкого правильного шляху, що весь час фактично застається в полі його зору.

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

Гудфеллоу береться "боронити" Пенніфезера і при цій слушній нагоді згадує, що той спадкоємець старого Шатлворси. Читач уже встиг забути, що в самого Гудфеллоу теж не було й шеляга за душею, і По підсуває йому юридичний екскурс про формулу "cui bono" ("кому на користь") — цебто в чиїх інтересах було вчинити злочинство. Цей довгенький екскурс примушує читача замислитись над такими непрямыми доказами і, точнісінько як в екскурсі про ім'я "Чарлз", читачеві здається, що йому кажуть про вину Пенніфезера, а на ділі йому підносять абстрактні міркування.

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

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

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

власне оцей кінець анекдота: "а по-третє, я взагалі не позичав у вас грошей".

Отако сліпого й глухого доводять до кінцевої сцени, де з'являється "присланий з міста" короб вина. Його ставлять на стіл, відкривають кришку, і звідти випростується труп м-ра Шатлворси, що вимовляє, звертаючися до вбивці, слова: "Це ти!". Гудфеллоу, мов уражений громом, признається, що він убив Шатлворси, труп його сховав, коня застрелив і підкинув речі Пенніфезера там, де він сам їх потім познаходив. Після того (власне, трохи раніше — він був теж закликаний з усім містечком Ретлборо на бенкет) з'являється на сцену "автор", Едіп Ретлборської загадки, "І" (я). "І" поясняє, що він не так, як інші ретлборзці, відразу задивився підозрілим оком на маніпуляції "старого Чарлі", почав шукати не там, де водив усіх Чарлі, знайшов трупа і, уладнавши його в коробі з платівкою китового вуса в тілі, сам написав листа від фірми і постарався бути ближче від короба в момент його розкривання, щоб вимовити нутром оті фатальні слова.

Дійшовши до кінця оповідання, читач відразу бачить, що майже весь текст його свідчить про винність Гудфеллоу. Він ще згадує, що Гудфеллоу, не мавши ні шеляга, почав витрачати великі гроші на частування друзів. Мотивом для підозрінь з боку "І" являється саме та завелика, замонстру-озна очевидність і організованість доказів, абсолютно нереалістична, чи, краще сказати, "сюрреалістична", яка задовольняє ретлборзців і з ними... читача новели. Цю тему, вкупі з такими подробицями як спадщина, цілком використав Конан-Дойл в оповіданні "The Norwood Builder". Цікаво, що окремі моменти, як-от накопичення доказів, зверх доказ на штиб отієї кулі і навіть інсценування кінцевого ефекту з боку Шерлок Холмса достоту повторив Конан-Дойл. Це інсценування нічим у Конан-Дойла не мотивоване, і його можна розглядати тільки як рабське наслідування великому зразкові. Ми не хочемо, отак кажучи, принизити Конан-Дойла, що був добрий письменник, автор, до речі, прекрасних, у нас мало відомих історичних романів, розкішних оповідань з життя футболістів і боксерів. Ми хотіли б тільки показати, з якою силою, з якою повною методологічною досконалістю, будував свої оповідання Едгар По.

Зробимо тепер коротенький ретроспективний підсумок ходу постання даної новели. Зовсім у дусі своєї творчості Едгар По вигадує ефектну появу забитого "з того світу", що викриває справжнього вбивцю. Постає задача цього вбивцю не показати як такого протягом усього попереднього тексту.

Зробимо ж цього вбивцю добрим чоловіком. Але зробивши так, ми зробимо розв'язку ненатуральною, невмотивованою. Отже, добрість його повинна бути лише зовнішня. І от, починаючи з прізвища (Good fellow — добрий хлопчина, щира душа) і кінчаючи всім поведженням його, Гудфеллоу сам показує себе як чесну, одверту людину. Як у першій частині накопичено іронічну хвалу на адресу Гудфеллоу, так у другій частині накопичено іронічні докази на виновність Пенніфезера. Оце накопичення, оце розкошування нібито зайвими доказами, справляє на читача неясне, неприємне вражіння. Він готовий навіть уважати, що текст оповідання зарозтягнутий, забитий зайвими подробицями. Та оце саме неприємне вражіння він у кінці відразу

локалізує на Гудфеллоу, і в розв'язці новели розв'язується й це неприємне почуття. Ми, таким чином, бачимо мотивацію самою фактурою, от як у зааналізованім від нас оповіданні Велза "The Snexperienced Ghost". Тільки Велз довів цей прийом іронічної мотивації до краю, і в нього вона править за головний мотиваційний засіб. Свідомо чи не свідомо Велз використав Поевський прийом іронічної мотивації, але він переборщив в іронії, і читач не зовсім задовольняється розв'язкою і навіть не знає, чи з ним жартували, чи з ним говорили серйозно. Я можу це стверджувати на тій підставі, що, прочитавши ви щенаведену аналітичну статтю, дехто геть не погодився... не з моєю аналізою, а з моїм читацьким розумінням оповідання. Оповідання Велзове не однаково розуміють читачі. І це саме через те, що він, як сказано, переборщив в іронії. Обидві новели — Поевська і Велзівська — виникли, умовно кажучи, "з нічого", але і вражіння від Велзівської новели (як і від багатьох інших його річей) — теж "нічого", і читач одмовляється вважати зміст оповідання за факт. Тим часом пересічному читачеві трудно буде сприймати Поевську новелу "Thou art the Man!" інакше, як оповідання про факт, такий-бо майстерний її текст, такий-бо яскравий тип його Гудфеллоу, хоч цей тип і народився виключно з потреб тектоніки оповідання.

ПРОТОКОЛЬНЕ ОПОВІДАННЯ

("Касьян с Красивой Мечи". Оповідання Івана Тургенєва)

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

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

У двох інших статтях ми аналізуємо жанри, що не користуються (як не користувалися й раніш) ніякою повагою в людей, слово в цій справі імущих. Дарма що читацькі маси захоплювалися і захоплюються й тепер авантурними оповіданнями, дарма, що найпередовіші, наймужніші, найреволюційніші елементи старого суспільства, а конкретно кажучи, молодь украй захоплювалась авантурним, географічним, космічним романом, але мудрі сивоголові старці, самі ховаючи Пінкертон під подушку, прилюдно виголошували йому анафему і рекомендували

молоді читати "серйозну" літературу. Критика систематично угроблювала "несерйозну" літературу, "неглибокі" твори й винесла на поверхню нашої сучасної історико-літературної свідомості виключно "серйозну" літературу. Гімназіальна наука во образі якого-небудь фіолетоносого павіана з породи вчителів словесности урочисто анафематствувала Купера з Майн Рідом, вихваляючи неміряні глибини й вартості, скажемо, "Фрегата Паллади" Гончарова.

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

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

Форма "Записок охотника" — збірка нотаток ліберального поміщика — позначається на більшості оповідань цієї збірки зокрема. Мало не скрізь оповідає сам мисливець епізоди, що трапилися з ним, мандруючи по градах і весях широкої Росії. Така форма дає авторові змогу будувати фабулу не в порядкуві наростання, градації подій, а в спосіб простого нанизування фактів. Треба, одначе, застерегти, що форма "Записок" могла б служити й рамцями для справжньої фабульної речі, отак, як фабульні речі ховалися в світовій літературі під рядками листів, під картками щоденника тощо. Сама по собі форма "Записок" є, принципово кажучи, тільки один з найлегших засобів для "реалістичної" окраски подаваного матеріалу. Ми бачимо на прикладі Велзового оповідання "The Snexperienced Ghost", як участь автора становить неабиякий засіб для досягнення ілюзії "реальности".

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

Перекажемо отожд передеру короткий зміст одного з цих етюдів, а саме "Касьян с Красивой Мечи".

1. Автор повертається з полювання. При цій нагоді дається ландшафт. Випикуємо.

"Я осмотрелся. Мы ехали по широкой распаханной равнине, чрезвычайно пологими волнообразными раскатами сбегали в нее невысокие, тоже распаханые холмы; взор обнимал всего каких-нибудь пять верст пустынного пространства: вдали — небольшие

березовые р о щ и своїми округленно-зубчатими верхушками одни нарушали почти прямую черту небосклона. Узкие тропинки тянулись по полям, пропадали в лощинках, вились по пригоркам, и на одной из них... различил я какой-то поезд. На него-то поглядывал мой кучер. Это были похороны..."

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

З цього короткого переказу кістяка видно, що автор не тільки в рамках (облямівці, "обрамлении") свого оповідання додержує форми блокотної, але й у самім оповіданні не дає ніякої структурної лінії. Є проста нитка, на неї неорганізовано, очевидно фотографічно, нанизано розмови, перемежувані ландшафтами. Самі розмови, як бачить читач, знизано не в порядкуві наростання, а навпаки, в порядкуві спаду, охлявання. Попереду йде найдужче місце, — Касянова філософія, а далі йдуть біографічні відомості, що вкінцець убивають у читачеві цікавість до Касяна. Вражіння загадковости, викликане зовнішньою постаттю його й несподіваною заявою про гріх убивати тварини, стирається. Появ Аннушки, що міг би додати якусь сильну рису до характеристики Касяна, не використано зовсім. Зате все яскравіше й яскравіше стає для читача очевидним, що йому розповіли щірісіньку правду, з початку до кінця, не прикрасивши її геть нічим. Читача піддурено, отже, в найганебніший спосіб. Читач жде, що йому розкажуть вимисел так, що він повірить, що йому розказано правду. Натомість йому розказано правду так, що він шкодує, що до неї не додано вимислу. Автор поводитьсь,

як той єврей-комерсант з Могилева в анекдоті, якого спитали: "Куди ви їдете, Борух Абрамович?" Той одповідає: "В Могилів!". Той, що запитував, довго мовчить, накупчуючи обурення, нарешті вибухає: "Для чого ви мене дурите? Адже ж ви сказали, що їдете в Могилів, щоб я не подумав, що ви їдете в Бердичів. Але ж ви насправді їдете в Могилів! Для чого ж ви мене дурите!.."

Є ще один засіб модифікувати подавані факти психологічного порядку — це давати поряд "для порівняння" інакшого, протилежного понайбільше, порядку матеріал. Так і зроблено в етюді того ж таки Тургенєва "Хорь и Калиныч", де протилежність психологічних образів пояснено ріжницею між губернями Орловською та Калузькою. В оповіданні "Касьян с Красивой Мечи" такою протилежною до Касяна постаттю являється кучер Тургенєва Єрофей. Єрофей — це, так би мовити, Хорь, а Касян — так би мовити, Калініч; схожість між ними досить велика, приміром, Касян, як і Калініч, знає грамоти. Отже, й тут ми маємо пару: Фавст і Мефістофель, чи, коли хочете, Моцарт і Сальєрі, так сказати, романтик і реаліст. Глибше цього порівняння не йде, бо глибше не йде аналіз кожного з них. Можна ще й навести паралель зі святого письма: Марія й Марта — і навіть, коли хочете, "Гоголь і чорт" — настільки поверхова ота "психологічна глибінь" психологічного етюду, настільки цей етюд є необроблений протокол сирових подій.

Не додає нічого до характеристики Касяна й ляндршафт. Узагалі ляндршафт у прозі грає або як відповідна декорація, або ще як контрастова декорація. Скажемо, ясний, соняшний день може стати за декорацію для життєрадісного моменту, або, навпаки, за глузливу контрастову декорацію для якогось моменту, скажемо, смерті укоханої матері, чи що. Ляндршафтів у "Касьяне с Красивой Мечи" багато — ми вже бачили, що перший ляндршафт не використано ніяк для ідеї похорону; придивімось тепер до нього докладніше. Звернімо увагу на його рухливу, дієслівну форму: "холмы... сбегали; взор... обнимал; березовые верхушки... нарушали; тропинки... тянулись... пропадали... вились... по пригоркам". Ця форма обов'язкова для кожного пристойного ляндршафтиста з письменників аж з часів Лесінга, що докладно описував, як Гомер подає Ахилесів щит, так би мовити, динамічно, показуючи не весь щит одразу, а стадії його створення, роботу над ним майстера Гефайста. З часу означеної заяви Лесінга усі письменники-пейзажисти вважають за пристойне уживати якнайбільше дієслів, малюючи ляндршафт. Не будемо говорити поки що про ролі краєвиду взагалі в літературі, про це скажемо нижче, а зараз зауважимо тільки, що "динамічність", конкретно кажучи, дієслівність ляндршафтного опису річ необов'язкова, а теж є один із способів подачі. Можна було б сказати, що наведений угорі ляндршафт має через дієслівність його подачі впливати як образ нескінченної довгої дороги, а не як кореспондент до похорону, хоча й у такому разі недієслівність краще передала б відповідний настрій довгости, нескінченности, адже кожен знає, що після довгої дороги речі починають рухатися, саме коли рух скінчився, а під час самої дороги рух речей повз подорожнього швидко починає сприйматися як спокій. Щоб з'ясувати ролі першого ляндршафту, порівняймо з ним ляндршафт другий. Автор і Касян вийшли на

поруб ("осечки").

"Погода была прекрасная, еще прекраснее, чем прежде; но жара не унималась. По ясному небу едва-едва неслись высокие и редкие облака, изжелта белые, как весенний запоздалый снег, плоские и продолговатые, как опустившиеся паруса. Их узорчатые края, пушистые и легкие, как узорчатая бумага, медленно, но видимо изменялись с каждым мгновением; они таяли, эти облака, и от них не падало тени. Мы долго бродили с Касьяном по осечкам. Молодые отпрыски, еще не успевшие вытянуться выше аршина, окружали своими тонкими, гладкими стебельками почерневшие низкие пни; круглые губчатые наросты с серыми каймами, те самые наросты, из которых вываривают трут, лепились к этим пням; земляника пускала по ним свои розовые усики; грибы тут же тесно сидели семьями. Ноги беспрестанно путались и цеплялись в длинной траве, пресыщенной горячим солнцем; всюду рябило в глазах от резкого металлического сверкания молодых красноватых листьев на деревцах; всюду пестрели голубые гроздья журавлиного гороха, золотые чашечки куриной слепоты, наполовину лиловые, наполовину желтые цветы Ивана-да-Марьи; кое-где возле заброшенных дорожек, на которых следы колес обозначались полосами красной мелкой травки, возвышались кучки дров, потемневших от ветра и дождя, сложенные саженьями; слабая тень падала от них косыми четверугольниками, — другой тени не было нигде. Легкий ветерок то просыпался, то утихал: подует вдруг прямо в лицо и как будто разыграется, — все весело зашумит, закивает и задвигается кругом, грациозно закачаются гибкие концы папоротников, — обрадуется ему... но вот уж он опять замер, и все опять стихло. Одни кузнечики дружно трещат, словно озлобленные, — и утомителен этот непрерывный, кислый и сухой звук. Он идет к неотступному жару полудня; он словно рожден им, словно вызван им из раскаленной земли.

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

Ми прохаємо вибачення в читача за те, що нагадали йому блаженні часи гімназійного диктанту: відома річ, що вчителі словесности з особливою охотою беруть для диктанту "опісанія природи".

Треба віддати належне Тургенєву: він уміє бачити. Не можна заперечувати й того, що він уміє й передавати те, що бачив. І це не є словоблуд, дурна балакучість, хоч і на таку подекуди скидається, а попросту нерозуміння ролі в даному разі ландшафта в оповіданні, наївна певність, що коли щось дуже подобається авторові, то воно має обов'язково припасти до серця читачеві, як його так і розповісти все поспіль; кокетування красою й гладкістю мови, мовчазна передпосилка: хто мене не любить, той

хай не читає; жіноче, пасивне відношення до ролі оповідача взагалі.

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

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

"Жара заставила нас, наконец, войти в рощу. Я бросился под высокий куст орешника, над которым молодой стройный клен красиво раскинул свои легкие ветки. Касьян присел на толстый конец срубленной березы. Я глядел на него. Листья слабо колебались в вышине, и их жидко зеленоватые тени тихо скользили назад и вперед по его тщедушному телу, кое-как закутанному в темный армяк, — по его маленькому лицу. Он не поднимал головы. Наскучив его безмолвием, я лег на спину и начал любоваться мирной игрой перепутанных листьев на далеком светлом небе. Удивительно приятное занятие лежать на спине в лесу и глядеть вверх. Вам кажется, что вы смотрите в бездонное море, что оно широко расстилается под вами, что деревья не поднимаются от земли, но, словно корни огромных растений, спускаются, отвесно падают в те стеклянно-ясные волны; листья на деревьях то сияют изумрудами, то сгущаются в золотистую, почти черную зелень. Где-нибудь далеко, далеко, оканчивая собою тонкую ветку, неподвижно стоит отдельный листок на голубом клочке прозрачного неба и рядом с ним качается другой, напоминая своими движениями игру рыбьего плеса, как будто движение то самовольное и не производится ветром. Волшебными подводными островами тихо наплывают и тихо проходят белые круглые облака, — и вот вдруг все это море, зтот лучезарный воздух, эти ветки и листья, облитые солнцем, — всё заструится, задрожит беглым блеском, и поднимется свежее, трепещущее лепетанье, похоже на бесконечный мелкий плеск внезапно набежавшей зыби. Вы не двигаетесь, вы глядите: и нельзя выразить словами, как радостно и тихо и сладко становится на сердце. Вы глядите: — та глубокая чистая лазурь возбуждает на устах ваших улыбку, невинную, как она сама; как облака по небу и как будто вместе с ними, медлительной вереницей проходят по душе счастливые воспоминания, и все вам кажется, что взор ваш уходит дальше и дальше и тянет вас самих за собой в ту спокойную, сияющую бездну, и невозможно оторваться от этой вышины, этой глубины.... — Барин, а барин — промолвил вдруг Касьян своим звучным голосом..."

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

Не обминеш тут міркувань на тему про роль ландшафту в літературі взагалі. Це питання стоїть узагалі в зв'язку з тематикою.

А ріорі кажучи, всякий чисто досвідний матеріал може стати за базу для всякого чисто художнього твору. Коли це не було б так, то дуже довелося б обмежити мистецьку діяльність, і можна було б справді згори примушувати авторів вибирати теми, цебто утворити ту казарму, про яку мріють усі збоку настановлені "керівники" літератури. Але то а ріорі, а на практиці сам матеріал повинен би (і справді показує) показувати той рід мистецтва, що має його обробляти. Скажемо, коли за цей матеріал нам правлять народні мелодії, то хоча й можна їх трактувати в літературній новелі, у лівій картині, у лівій скульптурі, але найприродніше місце для трактування отакого матеріалу є нотний папір композитора. Так само, скажім, ландшафти найкраще трактувати в малярстві, бо ландшафт не балакає й не кричить, а визначається найбільше фарбами й світами — тобто найлегше з таким матеріалом упоратися в малярстві. Отже, набутий людською головою досвідний матеріал до деякої міри сам командує, в якому полі його треба обробляти.

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

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

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

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

Проте ця соромливість далеко не сягала і її держалося тільки про око людське. На ділі полові питання, кримінальні романи і романи про те, як збагатів хлопець, що чистив чоботи, дають найпопулярніші, найбільш читабельні речі, бо вони не відходять далеко від найперших справ і інтересів окремої людини. З погляду релігійних організацій це зле, бо "людина повинна цікавитися високими матеріями", з погляду марксіського це незле... і недобре, а це... фа кт, який треба використати в інтересах

світової революції, який легко використати в цих інтересах, бо інтереси революційної класи тотожні в цілому з інтересами всього людства.

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

Сперечатися з цим твердженням, стоячи на платформі історичного матеріалізму, — річ зайва, бо то є простий висновок з указаної платформи. Можна запитати: а що ж ті твори мистецькі, що трактують життя тварин і рослин чи, може, ландшафти, чи оті твори засуджені наперед на загибель?

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

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

Як же бути тепер з ландшафтом?

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

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

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

Тим-то у французькій прозі (найкращій у світі) ландшафту майже зовсім немає. В

"Сантиментальнім вихованні" Флобера є така фраза (цитую по пам'яті), що описує природу в той момент, коли молодий чоловік уперше в житті зблизився фізично з жінкою: "...високі дерева, що стояли в садку, на мить хитнулися й знову завмерли". Це все. На багато десятків сторінок роману це все. Читач може добре оцінити і силу цього пейзажу, і, головне, його роль в оповіданні. Дуже багато прикладів доцільного оперування з ландшафтом ми знаходимо також у Мопасана — там це максимум лаконічності і максимум "корисного ефекту".

Таким чином, ми бачимо, що ідея давати самий ландшафт, відводити якусь самостійну роль ландшафтові в літературі єсть ідея хибна і то з двох міркувань. По-перше, ландшафт майже не дається виявитися в літературі; по-друге, він і взагалі не належить до перелічених угорі "кардинальних", оснiвних тем мистецтва взагалі. Цим пояснюється той факт, що прекрасний поет-пейзажист Петніков зостався майже невідомий не тільки широким масам, але й критикам і навчителям словесности, що така сама доля найкращих творів Пастернака, що ті небагато ландшафтних віршів, що увійшли в загальну літературно-хрестоматійну помийницю, чи то, як прийнято висловлюватися, скарбницю, що ці вірші поспіль алегоричні, а не ландшафтні, приміром, "Утес" Лермонтова або його ж "На севере диком" (переклад з Гайне), де мова мовиться знову ж не про скелі й сосни, а про любов.

Тим часом у розглядуваному тут творі ландшафт займає дуже багато місця і, як ми спробували показати, він спеціаль-но не організований, а подано його в порядковій реєстрації особистих авторових переживань. Це стоїть у непосреднім зв'язку з усією, сказати б, лінією твору — "нотатками мисливця", так би мовити. З погляду пересічного читача, ландшафт цей усе ж таки не рівноцінний хоча б із діалогами в тій же таки новелі. Діалоги такий читач читає, а ландшафт обминає. До речі, у нас вважається за пристойний тон нападати на такого читача, що читає тільки розмови і те, що стосується до механізму оповідання, а все інше, як: авторову філософію, ландшафти, виписки з наукових праць і цитати, пропускає. Тим часом такий читач тільки одбиває загальну структуру пересічної людської психіки: між автором і читачем попереду ніби складається контракт: автор береться розповідати цікаві речі (тобто речі кардинального значіння для життя окремої людини), а читач зобов'язується приймати оці речі на віру і вбачати в них факти, принаймні на сам час читання. Отож коли автор цей мовчазний контракт порушує і починає, скажемо, оголяти прийом, тобто заводити читача в лабораторію свою, то читач буває незадоволений, але так само ремствує він, коли автор замість розповідати цікаві для читача речі, як слід було по контракту, починає привселюдно "прати перед читачем свою чисту білизну". Отож коли автор розводить філософію, або пейзажі, або цитати, то читач має цілковиту рацію не читати відповідні місця, справедливо міркуючи, що фахівці філософи його постачатимуть, коли він схоче, філософією з перших рук, що ландшафтів словами не опишеш, а краще купити картинки, і що цитати куди краще читати в їхньому природньому контексті в первотворах.

Яку ж рацію, яке ж право має автор сподіватися, що його нотатки, сировий

матеріал з його особистого життя знайдуть собі читача, і то читача прихильного.

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

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

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

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

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

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

Ми вже занотували, що власне вся робота, що її мав Тургенєв над сировим матеріалом своїх нотаток, це була робота над язиком. Вірші в прозі, ліричні уривки на штиб "Чуден Днепр", ландшафти розписані язиком замість пензля, словом сказати, все те, що вчителі словесности вибирають для диктантів саме за чистоту і, так би мовити, самостійність мови, все це характерна ознака певної доби в літературі. Для того, щоб схарактеризувати цю добу точніше, досить прочитати тургенівський таки ж вірш у прозі під назвою "Русский язык". "Во дни... тягостных раздумий о судьбах моей родины... ты один мне утеха и опора, о великий, могучий, свободный русский язык... нельзя не верить, чтобы такой язык не был дан великому народу".

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

Треба сказати, що сучасна нова російська література, станувши на стежку, Андреем Білим протоптану, теж несе на своїм прапорі передусім язык, тільки тепер звільняючись не від французької мови, а від мови руських класиків із Тургенєвим у тім числі. Занадто щільно була зв'язана вся тургенєво-надсонівщина з языком певної епохи, щоб можна було б відійти від неї, не зруйнувавши цей язык.

Звичайна річ, диктанти зробили своє діло. І досі широкі кола провінційальної інтелігенції, до яких, на жаль, доводиться часто зараховувати також інтелігенцію вкраїнську, як на святотатство дивляться на всяку спробу показати, що Тургенєв і Гончаров третьорядні письменники ^[33][33], а не "великие писатели", що російська проза взагалі починається з Толстого і Достоевського, що вплив попередньої прози на гімназистів і провінційних письменників був страшенно шкідливий, що коли Тургенєв є стандарт, вірець, то чого ж можна ждати, окрім диктантів на прекраснодушні теми, від його наслідувачів. Перед українською прозою стоїть нехайна задача — оволодіти фабульною архітектурою в прозі, навчитися організовувати матеріал. Аналіза попередньої української літератури повинна не замазувати й не виправдувати анальфабетизм у цій справі наших нечуїв, а викривати його і встановлювати як загрозливий приклад. Не можна облишити тут мовчанкою передмови Ніковського до нового видання "Миколи Джері" Нечуя. Не кажучи тут про непевну оцінку Нечуєвої політичної позиції, так би мовити, його ідеології, ми знаходимо, і то зовсім несподівано, як на Ніковського, зазнаки невірну оцінку Нечуя як прозаїка-повістяра. Писана в блискучім стилі етюдів Айхенвальда прекрасною, іскристою вкраїнською мовою, передмова Ніковського оцими своїми прикметами саме замазує перед очима читачевими убогість Нечуєвої техніки, неспроможність його опанувати матеріал.

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

Звичайна річ, що нам треба радити європейців прочитати повість Нечуя і ознайомитися з українською літературою, бо без нашої поради європейці самі, певне, не візьмуться до читання таких речей, як "Микола Джеря", а підождуть, поки вкраїнська література не почне скидатися на всяку іншу дорослу літературу. Я тільки не розумію, з чого тут бити себе в перси й задаватися, кепкуючи з того "європейця". Чи не краще було б звернути серйозну увагу на оці вади, не ховати по-стравсячому голови

під "тему — тенденцію", що нібито не дозволяють пристойно опрацьовувати матеріял. Чи не більше було б користи для читачів від цього, ніж від дитирамбів, та ще й кому! Хоч би ж хоч Коцюбинському, Стефаникові чи Винниченкові, а то, бачите, Нечуєві! Нечуї наша біда, а Ніковський хоче з них зробити нашу гордість. І те, що Нечуєва повість дає чималий матеріял, те, що Нечуй її написав непоганою українською мовою, справи ніяк не направляє, бо ж тим більше шкода, що це все залишилося сировиною. Продавати таку сировину за фабрикат — значить, знижувати рівень вимог споживача, заганяти його в хлів, замість виводити його звідти.

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

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

Вертаюсь наприкінці до Тургенєва.

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

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

Примітки автора

1] отже, ці сльози (лат.)

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

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

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

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

5] Порівняти хоча б число мистецьких шкіл з усякими іншими.

6] Щоб сформулювати коротко, повторимо: *позитивне* значіння (революційне значіння) мистецтва не в тому, що воно *організує пролетаріят*, а в тому, що воно дезорганізує буржуазію, передусім буржуазну інтелігенцію. Організувати мистецтво не може взагалі.

7] Див. у Колріджа "Проза — слова в найкращому для них порядку, поезія — найкращі слова в найкращому порядку" ("Table Talk", 1827).

8] Про поновлення дуже хороше є в книжці В. Шкловського "Теорія прози".

9] Можливо, що ніхто не може бути поетом чи навіть мати втіху від поезії без деякої нездоровости розуму (Undsoundness of mind)". *Маколей* (Essays on Milton).

10] You know who the critics are? The men, who have failed in literature and art. Disraeli.

(Ви знаєте, хто критики? Люди, що не мали успіху в літературі та в мистецтві. Дізраелі.)

11] Ю. Яновський.

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

13] О. Копилснко. Див. оповідання "Мати".

14] Про ці дві лінії див. статтю в цій книзі "Новела з нічого".

15] Про те, як подаються натяки, див. аналізу оповідання "Вартовий на рифі" в цій-таки книзі.

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

17] Один робфаковсць на запит, що значить слово "суб'єкт", відповів, що це щось на штиб "дурня".

18] Endeavour — зусилля.

19] Комбо — прозвисько чорних австралійців.

20] "Let any man speak long enjugh, he will get believers" (Дайте комусь побалакати досить довго, і знайдуться такі, що поймуть йому віру). Так сказав дід Стівенсон (Master of Ballentrae)

21] ... weak Cockney young men (лондонське міщанство).

22] Cock-and-bull tell... — неймовірна історія.

23] Та аналіза має всяку рацію до існування. Ми йшли тією путтю, аналізуючи оповідання Баррі. Але це оповідання ми трактуємо як "науково-фантастичне", отже, "наукова" ідея та її аргументація тут важніші від протоплазми оповідання. Це так хоча б в усіх романах Ж. Берна тощо.

24] Порівн. хоча б гумористичне оповідання Вайлда "Кентервільський дух".

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

26] Порівн. у рос. літер. "Упырь" Алексея Толстого. Тут стежка відкривається саме теж у кінці оповідання.

27] Цього "дехто" я завів, власне, для драматизму, щоб веселіше було читати (як виянилось з критики, аналітичні статті мають "звеселяти" читача — див. критику на мою першу аналітичну статтю). Але виявилось, що сліпий вистріл улучив у ціль.

Треба раз назавжди умовитись, чи дозволяє марксизм робити аналіз техніки художніх творів, чи, може, аналізувати техніку є контрреволюція, а можна аналізувати тільки зміст? І в інших галузях: чи можна розповідати про "експлоатацію залізниць", а чи, може, можна тільки про експлоатацію трудящих.

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

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

29] Один товариш, що ласкаво згодився прочитати перед друком цю статтю, водрузив над цим словом знак запитання. Відповідаю на цей знак запитання. Слово "казенний", ужите щодо літературного твору, означає: "такий, що іде за буквою, а не за змістом якоїсь теорії, в радянських умовах за буквою марксизму (і часто проти його змісту)". Так, коли хтось, базуючись на тезі, що ми перебуваємо в стадії будівництва соціалізму, став би говорити, що ми, отже, зовсім і цілком позбулися бюрократизму, хабарництва, темноти, той був би казенний письменник і об'єктивно відіграв би контрреволюційну роль.

30] А робити це можна тільки тоді, коли абсолютно бракує інших даних для тієї епохи. Як "дзеркало життя" література дуже непевна річ. Див. першу статтю в цій книзі.

31] Подану в "Вибраних творах Е. По", ДВУ, 1928.

32] Див. "Острів Пінгвінів" А. Франса.

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

[1] отже, ці сльози (лат.)

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

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

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

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

[5] Порівняти хоча б число мистецьких шкіл з усякими іншими.

[6] Щоб сформулювати коротко, повторимо: *позитивне* значіння (революційне значіння) мистецтва не в тому, що воно *організує пролетаріят*, а в тому, що воно дезорганізує буржуазію, передусім буржуазну інтелігенцію. Організувати мистецтво не може взагалі.

[7] Див. у Колріджа "Проза — слова в найкращому для них порядку, поезія —

найкращі слова в найкращому порядку" ("Table Talk", 1827).

[8] Про поновлення дуже хороше є в книжці В. Шкловського "Теорія прози".

[9] Можливо, що ніхто не може бути поетом чи навіть мати втіху від поезії без деякої нездоровости розуму (Undsoundness of mind)". *Маколей* (Essays on Milton).

[10] You know who the critics are? The men, who have failed in literature and art. Disraeli.

(Ви знаєте, хто критики? Люди, що не мали успіху в літературі та в мистецтві. Дізраелі.)

[11] Ю. Яновський.

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

[13] О. Копилснко. Див. оповідання "Мати".

[14] Про ці дві лінії див. статтю в цій книзі "Новела з нічого".

[15] Про те, як подаються натяки, див. аналізу оповідання "Вартовий на рифі" в цій-таки книзі.

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

[17] Один робфаковсць на запит, що значить слово "суб'єкт", відповів, що це щось на штиб "дурня".

[18] Endeavour — зусилля.

[19] Комбо — прозвисько чорних австралійців.

[20] "Let any man speak long enough, he will get believers" (Дайте комусь побалакати досить довго, і знайдуться такі, що поймуть йому віру). Так сказав дід Стівенсон (Master of Ballentrae)

[21] ... weak Cockney young men (лондонське міщанство).

[22] Cock-and-bull tell... — неймовірна історія.

[23] Та аналіза має всяку рацію до існування. Ми йшли тією путтю, аналізуючи оповідання Баррі. Але це оповідання ми трактуємо як "науково-фантастичне", отже, "наукова" ідея та її аргументація тут важніші від протоплазми оповідання. Це так хоча

б в усіх романах Ж. Берна тощо.

^[24] Порівн. хоча б гумористичне оповідання Вайлда "Кентервільський дух".

^[25] В оповіданні прекрасно вкладається оця суперечність в особі Сандерсона, див. оповідання.

^[26] Порівн. у рос. літер. "Упирь" Алексея Толстого. Тут стежка одкривається саме теж у кінці оповідання.

^[27] Цього "дехто" я завів, власне, для драматизму, щоб веселіше було читати (як виянилось з критики, аналітичні статті мають "звеселяти" читача — див. критику на мою першу аналітичну статтю). Але виявилось, що сліпий вистріл улучив у ціль.

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

Я рішуче одмежуююсь від опоязівського формалізму, що не дозволяє робити аналізу соціологічну. Я так само рішуче одмежуюся від такого "марксизму", що не дозволяє аналізувати саму техніку в спеці-яльних статтях про техніку. Я вважаю, що це не марксизм... а розумова дефективність.

^[28] Є ще одна теоретична можливість, що Велз — масон і все оповідання справді містичне. Але тому, хто знає Велза не тільки з цього оповідання, а з інших його ghost-stories (історій про духів), ясно, що цього не може бути. Велз рівно настільки не вірить у духів, наскільки він хоче, щоб читач йому повірив (річ проте дуже природня). Його діло — ефектність.

^[29] Один товариш, що ласкаво згодився прочитати перед друком цю статтю, водрузив над цим словом знак запитання. Відповідаю на цей знак запитання. Слово "казенний", ужите щодо літературного твору, означає: "такий, що іде за буквою, а не за змістом якоїсь теорії, в радянських умовах за буквою марксизму (і часто проти його змісту)". Так, коли хтось, базуючись на тезі, що ми перебуваємо в стадії будування соціалізму, став би говорити, що ми, отже, зовсім і цілком позбулися бюрократизму, хабарництва, темноти, той був би казенний письменник і об'єктивно відіграв би контрреволюційну роль.

^[30] А робити це можна тільки тоді, коли абсолютно бракує інших даних для тієї епохи. Як "дзеркало життя" література дуже непевна річ. Див. першу статтю в цій книзі.

^[31] Подану в "Вибраних творах Е. По", ДВУ, 1928.

^[32] Див. "Острів Пінгвінів" А. Франса.

^[33] Це буває ясно для всякого, кому привелося хоч раз прочитати щось із Тургенєва в німецькому або французькому перекладі..