

УКРАЇНСЬКА ВІЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК У США



Юрій Шевельов

Доеміграційне
(Публікації 1929–1944 рр.)

Харків
«ФОЛІО»
2020



[Рец.:]

**ЮРІЙ СМОЛИЧ. «Фальшива Мельпомена.
Піші аргонавти». Вид. «Книгоспілка». 1928.
Тир. 5000. Стор. 188. Ціна 1 крб. 60 коп.**

У протилежність попереднім Смоличевим творам роман «Фальшива Мельпомена» має досить просту сюжетну побудову і розвиток дії простолінійний і нешвидкий. Автор малює останні часи життя петлюрівщини, останні поривання її прихильників до акції і фатальний крах націоналістичних ідей. У глухому правобережному містечку гурток українських націоналістів-петлюрівців мимо своєї волі опинився в червоному тилі. Зобов'язаний своїм програмом, що розглядає більшовиків як одвічних національних ворогів України — росіян, гурток вирішує братися до боротьби з радянською владою. Для більшої конспірації він прибирає форм театру; під цією вивіскою змовники збираються робити виступи рішучого характеру, аж до терористичних замахів включно. Але фальшивість, лякливість, егоїзм і бездарність ватажків, а почасти ідеологічні впливи радвлади примушують відкласти замах надовго, назавжди. Еволюціонуючи помалу, група втрачає характер “повстанкому”, вона перетворюється на звичайнісіньку собі провінціальну, міщанську трупу з її інтригами, склоками, підсижуванням і ковирянням в багні. Виявляється справжня природа “повстанців”, і трупа, а разом із нею і “повстанком” вмирають.

Такий сюжет «Фальшивої Мельпомени». Недаремно на чолі її стоять такі типи, як батько Опанас Трохимович, клясичний тип українця старої, народницько-просвітянської генерації, що кохається в своїй “Неньці-Україні” і розмовляє цитатами з Шевченка. Поруч із цим поміщиком-націоналістом стоять куркулі й вершки тогочасної сільської інтелігенції (попи, фельдшери, вчителі), що зв'язали свою долю з петлюрівщиною. Вони мають за мету життя пияцтво, розпусту, смакування сексуальних моментів, а для того, щоб це мати, треба експлуатувати селянина,

і це саме й штовхнуло їх до самостійницького руху. Їм цікава не Україна, вони боронять свою рухому й нерухому власність, своє паразитське життя. Звичайно, не таких є більшість, і вони були б не страшні, якби вони своєю національною романтикою не приваблювали до себе молодь, що, захопившись, не зупиняється перед загибеллю за чужу їй по суті справу. Така була доля Хорунжого. І дуже важко юнакові зрозуміти, хто то такі ці “повстанці” і чого їм треба. Лише після великих вагань герою роману Котигорошок зрозумів, хто є дійсним оборонцем робітників і селян, і пристав до більшовиків.

Смолич нічого не каже ні за, ні проти своїх героїв, але одним штрихом чи реплікою з їх власних уст він показує нам їх внутрішній зміст, іноді трохи іронізуючи; саме таким тонким засобом він примушує читача дивитися на них з огидою, презирством і глумливою посмішкою. Сатирична аналіза різних соціальних прошарків петлюрівського руху дуже вдала й гостра.

Загальному легковажно-іронізуючому тонові роману-сатири відповідає й мова. Смолич уміє одним реченням чи словом характеризувати героїв. Найулюбленіші його засоби — іронія й сарказм. Непогана мова і з погляду чистоти.

Підпис: Г. Шевельов

Джерело: Службовець. Орган Всеукраїнського комітету та Харківської окрфілії профспілки радторгслужбовців. — 1929. — № 13 (9 квітня). — С. 16 [без пагінації].



Мовошкідництво

Ми українізуємо викладання всіх дисциплін, але мало цікавимося тим, як українізація проходить. Ми задовольняємось формальною “відпискою” від викладача, що з такого дня і числа він перейшов на укромову. Як він перейшов — це нас якось мало цікавить. Бо **свідоме перекручування мови з боку** деяких викладавців мимо того, що затруднює сприймання лекції студентом, іноді аж переходить межі дозволеного.

Отже, нам треба викинути гасло українізації не лише кількісної поверхової, а якісної і глибокої, і нам треба поставитися до неї не формально, а цілком серйозно і контролювати рівень її. Тут хочу подати кілька прикладів з мови проф. Жінкіна, що читає на III і IV курсі літературного відділу. Все це записано цілком точно, якомога наближаючи правопис до вимови цього професора. Мова йшла про відомого італійського поета Данте. Ми дізналися, що він “сконав живот” в 1321 році і, що це було не “на родинній почві”. В той час, коли він жив, “світські володітелі” ворогували з папою і це “бокiм вилiзало папi”. Переходячи до творів Данте від цієї так художньо змальованої картини становища Італії, професор почав свою мову так: “еще що треба додати, ето те”, а наводячи думку одного Дантового сучасника про стан Італії, він заявив, що “Італія це розгорожена городина, до якої лізуть свині”. Як це треба зрозуміти? Це секрет чи авторів, чи професора. Але не думайте, що це він один раз так таємниче висловився. Нічого подібного. Розберіть, наприклад, що визначають такі афоризми: “Ви читатимете про ізменників” або “збагачались за користь інших сословій”. Або “осел орал, орал з голоду”. Або такий чудовий новотвір, як “грак в карти”.

Хай читач не думає, що мова йдеться про загальновідомого птаха, ні, як доводиться виводити з контексту, професор мав на оці картяра. Далі ми чули про “чоловіка у одній жінці”. Не силкуйтеся уявити собі чоловіка, що сидить десь в середині жінки, це лектор хотів сказати “чоловік в однієї жінки”. Вже не кажу тут про окремі слова, що з них можна було б утворити нову

мову і назвати її на честь цього викладавця його прізвищем. Маємо: *на саом ділі, чудовий смисл, весь мир, дужа — гора, пуцають, вільчиця, упав без почуття, три рти* і нарешті, такий багато разів повторюваний перл, що “Данте був освітленою людиною”. Всі ці факти взято з однієї лекції (11 листопаду) і подані, звичайно, тільки найразючіші. Як треба це розглядати? Коли ми студентів караємо за недбайливість до мови, що можна сказати про подібну професорову неохайність? Треба утворити відповідну громадську думку, щоб уникнути такої ганьби і запламити таке ставлення до мови. Інакше ми ніколи не закінчимо українізації.

Підпис: Г.

Джерело: Іновець: Двохтижнева газета осередків КП(б)У, ЛКСМУ, профкому «Робос» та місцевому Харківського Інституту Народньої Освіти. — 13 рік Жовтня [1929]. — 26 листопада. — № 3 (14). — С. 3.



„Освітлена людина“ Данте охоплена жахом від мови проф. Жінкіна



Вистава діалектичної думки («Диктатура» у Курбаса)

[...] на нынешнем этапе развития пролетариата, сознательно и планомерно перестраивающего хозяйство и общество, с необходимостью вытекает, что ни для писателя, ни для читателя нет основания пассивно следить за изгибами и движениями индивидуальной психики; [...] задача состоит, очевидно, в том, чтобы показать человека класса в его “разнообразных типах”, показать, как в процессе строительства нового производства и общества он, активно изменяя мир, тем самым изменяет и себя [...]¹.

В. Фриче

Можна багато сперечатися — і остання літературна дискусія РАППу це якнайяскравіше доводить — про стиль, про творчу методу пролетарського мистецтва взагалі і перехідної доби зокрема. Але, здається, нема такої людини з табору марксистської пролетарської критики й мистецтвознавства, що заперечувала б основну ознаку, основну навіть засаду цього стилю — діалектичний матеріалізм. Розходження починаються, коли доходить конкретно визначити: а що таке діалектичність у мистецтві, в чому вона виявляється? Ми аж ніяк не беремося тут розв’язувати це питання, а втім дозволимо собі спинитися на деяких пов’язаних із ним моментах, і то лише тою мірою, якою це придасться нам далі в аналізі Курбасового ставлення «Диктатури». Є прихильники тої думки, що діалектичний стиль — це реалізм, чи то пак “пролетарський реалізм”, є такі, що обстоюють романтизм у тій чи іншій його модифікації, подекуди надibuємо навіть прибічників імпресіонізму — а проте не знаємо

¹ Фриче В. К вопросу о повествовательных жанрах пролетлитературы // Печать и революция. Журнал литературы, искусства, критики и библиографии. — 1929. — Кн. 9. — С. 13-14.

ми таких, що вважали б за стиль нашої доби побутовий реалізм, натуралізм. Вірніше сказати, таких є теж багато, може, переважна більшість, але вони — “не теоретики”. Вони не зважаються виступати прилюдно з теорією, але на численних останніх сторінках газет це вони часто задають тон, це їм часто належить керування широкою громадською думкою в питаннях мистецтва, і театру зосібна. Звідки вони постали? І чому така симпатія до натуралізму? Для того, щоб на це відповісти, пригадаймо, що це за стиль — натуралізм і яка його соціальна база. Натуралізм (ми беремо тут цей термін у широкому значенні слова, що межує з побутовим реалізмом) — є стиль споглядального фотографування. Мистець-натураліст не втручається в життя. Він не організує це життя, ба навіть не взагалює. Він його “вивчає” — тобто він вам каже: ось вам Сидір Петрович — у нього один прищ на носі, а один під носом; робить він ось що, їсть він ось що, а ось — Петро Сидорович: у нього один прищ на носі, а другий на лобі — і так далі. Ми, звичайно, шаржуємо, але така емпірична, пасивна “науковість” натуралізму загалом відповідає дійсності. Яка соціальна база такого стилю? Відповідь ясна: яка хочете ця база, тільки не пролетаріят. Найпевніше — що це дрібна буржуазія і, головне, технічна інтелігенція з її вірою у всемогутність “чистої”, об’єктивної науки і униканням висновків з соціальних противенств.

Проте, є друге видання — радянське — цього стилю, змінене і пристосоване. Рецепт цього видання дуже простий: персонажі поділяються на дві групи: “наші” — мають того самого прища на носі, але їхні психічні якості розподіляються так: вони мають 60% чеснот і 40% хиб; “вороги” — наділені 60% хиб і 40% чеснот. Ви смієтеся? Але хіба мало п’єс написано за таким рецептом: той самий прищ — щоб було, мовляв, як у житті, і той самий стандартний розподіл чеснот і хиб, для “об’єктивності”. Ясно, що діалектика тут і не ночувала, а матеріалізм тут (коли він є) — надто низького, вульгарного, механістичного ґатунку. Але коли такі “твори” бували в літературі, то ще ширшого застосовання ці методи набрали в театрі. П’єси, що **можна було поставити і діалектично**, ставлено саме за цим рецептом. Прикладів багато: хоч би ті самі «Рейки гудуть» Кір-

• ————— •

шона в багатьох поставах. А вже не казати про всілякі «Любові Ярові», де білогвардійців так старанно наділено рисами чести й ідейности (40%), а червоним, спеціально, як то кажуть, “на предмет об’єктивности” надавано іноді аж дивних хиб (ті ж 40%). Ось, дивлячись на цей потік “любовей ярових”, численні провінціяльні заратустри-рецензенти захлиналися від насолоди і твердили, що це й є пролетарський стиль — аджеж на сцені є робітники; аджеж дійові особи поділяються на “наших” і “не наших” і наші — кращі (на кількадесят %). Цей, з дозволу сказати, “стиль” просякав і до столиць — годі казати про провінцію.

Повторюємо, тут не місце встановлювати, що таке діалектика в мистецтві. Тільки два слова про діалектику образу. Найголовніші наші вимоги тут: 1) образ має малювати не Сидора Петровича, а клясу, або соціяльне угруповання. 2) Образ має разом із тим відтворювати і конкретного Сидора Петровича — як члена своєї кляси, але лише стільки, скільки цей Сидір Петрович цікавий нам. Нам не потрібне вивчення його прищів, нам не потрібна така “об’єктивність”. Це висловлено в наведених за епіграф словах Фріче: “[...] показати человека класса в его ‘разнообразных типах’ [...]”. Пролетарське мистецтво не може обмежитися на маска, але воно повинно показати клясу в особі й особу як члена кляси. Поза показом цієї суперечности і разом з тим єдности не може бути діалектичного образу. Але з цих двох вимог впливає ще третя, а саме — активність. Образ — не лише функція клясової боротьби, образ — не тільки синтеза цієї боротьби; образ, насамперед, є **чинник** у ній. Отже, узагальнення, але не символістичне, а діалектико-матеріалістичне й активна клясовість — ось основні ознаки діалектично поданого образу. Цим ми ані не вичерпуємо питання, ані не подаємо чогось нового, невідомого. Це ази марксистської науки, проте, на жаль, доводиться повертатися до них, бо надто часто їх забувано.

Коли тепер, з такими вимогами, підійти до Микитенкової «Диктатури» в її доберезолівському вигляді, чи складе вона цей іспит? Обминаючи деякі, вже відзначені в критиці політичні огріхи (як от, приміром, те, що неможливі Малоштанові надано деяких рис, притаманніших середнякам), ми спинимось

знову лише на побудові образів п'єси й їх розташуванні. Головний огріх — те, що над нею виразно тяжать традиції натуралізму. Побутове мотивування надто велике, куди більше проти клясового. Приміром, автор ніби соромиться патетики, затушковуючи її гумором: для чого потрібний, скажімо, в XII картині дотеп про одружіння діда Сави з жінкою 63 років і з ремаркою “регіт” (132)¹ і там же низка інших дотепів? Хіба це не той самий розподіл за відсотками — от тобі 60% патетики, а 40% буденщини? Хіба це не той самий “прищ”? А таких “прищів” у п'єсі безліч. Для чого потрібні такі сцени, як от: міркування про “міжнародні” промови в XII карт. (130); сторож на дзвіниці, що одбиває 13 год., замість 12 в X картині (123); сучасний комсомолец, що боїться мерців у V картині (83); амури Коваля й Небаби, спізнювання на засідання й скликання тих, що спізналися у IV картині (78); розмови буфетника, пасажирів і вантажника у III картині; розмови про українізацію, про приїзд письменників у I картині (57), та багато інших місць? На що все це потрібне? Для мотивування, звичайно, але для якого мотивування? Виключно побутового. Оце й є головна вада п'єси: **побутове мотивування замість соціального**. Навіть такий важливий момент, як те, що Чирва влучає замість Дударя в Малоштана, — момент, як уже відзначувано в пресі, виключного соціального значення (куркуль, націляючи в робітника, влучає в незаможника) — навіть цей момент умотивований побутово — Дударевою малярією, що з'являється спеціально для цього. Ну, а якби Дудар був здоровий, усе було б навпаки? (Це мотивування, до речі, не виправлено і в «Березолі»).

Натуралістично-побутове мотивування, зменшуючи соціальну вартість твору, разом із тим зле відбивається на його театральності. П'єса виходить розтягнена, несе багато зайвого вантажу. Те, що не можна вмотивувати побутово, не показується, а переноситься в розповідь; дещо соціально цілком зрозуміле розтягується, щоб стати зрозумілим побутово (наприклад, сливе вся сцена на дзвіниці). Отже, натуралізм, побутове мотивування й атеатральність — ось те, що не дозволяє вважа-

¹ У дужках скрізь сторінка з тексту п'єси [Микитенко І. Диктатура. П'єса на 4 дії, 12 карт. // Гарт. — 1930. — № 3. — С. 55-133].

ти «Диктатуру» за цілковито пролетарську стилем, досконалу п'єсу. Надто дається взнаки спадщина старої драматургії.

І все ж таки «Диктатура» безумовно вигідно різниться від своїх сестер на ту ж тему. Передусім має вона переваги літературні. П'єсу написано надзвичайно барвистою, здебільшого селянською мовою. А в п'єсах політичного жанру мова набуває першорядного значення. Тут річ у особливій природі гасла. Гасло подається на те, щоб конденсовано передати певний зміст і врзати його твердо в пам'ять. Але саме через це воно швидко стає звичним і губить емоційне забарвлення. П'єса, написана на тему гасла (а саме така, зрештою, «Диктатура»), має, перефразовуючи це гасло, оновити й активізувати його. З цього погляду мова Микитенкової п'єси стоїть незрівнянно високо — своєю конкретністю, точністю і свіжістю. А проте, звісно, в театрі мова — річ не головна. Головна перевага «Диктатури», як це не дивно після вищесказаного, — її широка соціальність і діалектичність. Це явна суперечність з попередніми думками, але це так. Викиньте з «Диктатури» весь побутовий намул і ви дістанете саме те, що нам треба: показ “человека класа в его разнообразных типах”. У тім то й річ, що «Диктатура» **може бути** соціальною трагедією широких плянів, тільки треба дещо зоперувати її. Чому така подвійність? Чому таке дивне поєднання елементів протилежних стилів? Нам здається, що тут зіткнулися матеріял і творча метода. Нам здається, що діалектичність п'єси зумовлена самим її матеріялом. Так видатний мистець, хоч би як він від цього ухилився, якщо тільки він пролетарський мистець, не може подати життя нашої країни, нашу **клясову боротьбу** недіалектично (звичайно, коли він не пірне з головою в **саме** інтимне життя). Микитенкова п'єса діалектично поєднує художність і публіцистичність — тим то вона сама діалектична. Струмін публіцистики, так важливий і так цінний у нашому мистецтві, цей струмін перетворює застарілу, закоснілу творчу методу на нову, на методу діалектичну. Слід це усвідомити, слід дбати за те, щоб діалектичної методи додержувати свідомо, а не самопливом.

Багато авторових зовні побутових мотивувань дається розтлумачити подвійно. Взяти хоча б фінал: “Всі слухають, ясні,

горді, всміхнені. По тому завод задвиготів, пішов. Ударили молотки, загарчала пневматика, блиснув огонь” (133). Хіба обов’язково треба тут подати справжні машини справжнього таки цеху? Хіба не спадає на думку одразу, що тут слід це зробити не в побутовому пляні, ну, а хоч би так, як це зробив «Березіль» (увесь завод шириться і йде на залю під урочисту музику)? Або, наприклад, узяти гру з прізвищами — адже кожне з них у тексті “обіграно” у зовсім не натуралістичний спосіб. От, скажімо, Чирва-Козир: сам про себе він каже так: “Пан Щербаківський колись без помилки виграв у карти мого діда на чирві в пана Животовського. І з того часу ні дід, ні батько, ні я, що звемось Чирва-Козирями, не помилялися. Ми мусимо виграти” (91); а Дудар узиває його *чирвоточина* (121). Так само перефразовуються прізвища Небаби, Малоштана, Дударя, Коваля, Півня тощо. Це засіб політичних жанрів, але ніяк не побутової драми. І таких подвійностей можна б багато нарахувати в п’єсі. Всю її дію можна розглядати подвійно. Жанр п’єси не визначений до кінця — вона водночас і побутова драма (чи комедія навіть), і соціально-політична трагедія. Театр, ставлячи «Диктатуру», повинен намітити те або друге трактування. Але, на жаль, більшість наших театрів «Диктатуру» подавали в натуралістично-побутовому пляні.

Тепер ми можемо перейти до постанови «Диктатури» в «Березолі». Які завдання мав театр, заходячися коло неї? «Березолеві», як театрові синтетичного (подекуди може навіть символістичного) образу, перш за все треба було подолати оті елементи натуралізму, що засмічують текст, та позбутися побутових мотивувань. А тоді вже, треба було побудувати своє нове “видовище”. Отже завдання яскраво поділялося на дві частини: деструктивну і конструктивну.

Деструкцію можна було зробити надто просто: скоротити дещо — і край. Можна було б, якби довелось “боротися” (слово це вживаю лише в умовному значенні) лише з автором. Але доводилося “боротися” і з глядачем. Річ у тім, що глядач наш, звиклий до певних стандартних образів куркуля, гидкого, хитрого і мізерного, до героїчного неможливого, хитрого середняка, твердокамінного пролетаря тощо і сприймає їх (у цьому винні

наші драматурги й театри) у побутовому аспекті (або — рідше — в плякатно-агітаційному примітиві). “Наша установка — діялектична логіка мусить прийти на зміну агітці попередніх років. Наша формула, щоб глядача привчити в театрі також і думати, виносити з театру матеріал для думки [...]”, — ці слова Курбаса¹ якнайбільше пасують до його ставлення «Диктатури». Отож, завдання режисера було вивести речі з звичайного сприймання, примусити сприйняти їх по-новому, посиливши цим ідеологію звучання п’єси. Тобто зробити з виставою те, що зробив Микитенко з мовою.

Яких же засобів тут ужито на боротьбу з Микитенковим і глядачевим (беручи умовно) нахилом до натуралізму? За один ми вже згадали: це скорочення побутових моментів. Майже всі місця, наведені вище як суто побутові, усунено. Але важливіший — другий, що його ми б назвали диспропорційністю. Постава порушує звичні пропорції речей і цим оновлює їх. Маємо перш за все диспропорцію у просторі: малі хатки і великі люди; гра світлом, що раптом вихоплює людей і справляє вражіння нечисленних мас; застосування системи пляшетів, що порушує всі звичні закони мізансценування: актор не виходить на сцену, а підноситься. Звичні просторові стосунки порушено; актор рухається не так подовж сцени, як угору й униз; рух речей заступає рух людей (хатки, аґромісто, завод); зрештою, диспропорція колосальних речей і звичайних людей у сцені Півневого бенкету. Усе порушує звичне сприймання. Глядач починає почувати, що перед ним не Сидір Петрович просто, а щось більше. Другий ґатунок диспропорційності — диспропорція психологічна. Театр відмовився від звичайних діалогів; мовляни розташовуються довільно — аж до того, що не бачать того, з ким розмовляють (приміром — перший плян промов у сцені сходу); музика завершує й перебиває діалог; функції діалогу передаються музиці (приміром, промова Гороха в сільраді, кашель Малоштана), співу й кіну (наприклад, розмова Дударя з Небабою у вагоні). «Диктатуру» тому перетворено в музичне видовище, що музика й речитатив остаточно завершують депсихологізацію діалогу. Монологи усунено зовсім — їх побито на репліки й деформо-

¹ Театральний диспут // Радянський Театр. — 1929. — Ч. 2-3. — С. 90.

вано музикою. Годі перерахувати тут усі засоби, їх незміряне багатство. Але сітку їхньої класифікації треба було дати, щоб ясним стало, як Курбас подолав Микитенків натуралізм.

Та ми вже чуємо голоси: що ж, мовляв, це все “прийомчики”, багато серед них відомих, але загинула соціальна суть «Диктатури». “Политическое кипение пьесы оказалось смазанным, по сравнению с первоисточником”¹. Отож, треба нам подивитися, чи це справді так, чи ні, треба перейти до конструктивної сторони вистави. І ось тут, на нашу думку, ми й надibuємо на справжню вагу «Диктатури» в Курбаса. Це перша, може, вистава в наш час, де гармонійно поєднані запальний політичний матеріал і багатство сценічного експериментування. Досі в нас якось так було, що “формальні” експерименти припадали на невідомі п’єси (згадаймо «Ревізор» у Меєрхольда, кращі постанови Таїрова, «Золоте черево» в «Березолі»). І лише потім, несміливо і еклектично, ці досягнення переносилися на сучасний матеріал. Чому це так, ми тут міркувати не будемо, а проте, факт лишається фактом. У «Диктатурі» Курбаса немає жадного засобу для засобу, усе править за вияв глибокої політичної думки. Ця думка — показати, і то показати активно, а не “об’єктивно”, сучасну класову боротьбу найудосконалішими театральними засобами. Показати не Чирву-Козиря, а куркульство через Чирву-Козиря, не Малоштана, а неможливого в Малоштані; зрештою, не тільки село Горбачі, а українське село доби реконструкції взагалі. Ось для чого була потрібна диспропорційність: відриваючи від побуту, вона підносила персонажі від випадковості до класової доконечности. Але це не перетворилося в символіку, це діалектика. Чирву не заступлено куркулем узагалі, Дударя не замінено Пролетарем з великої літери, але діалектично поєднано загальне класи з поодиноким особи. Противенства між людиною і класом не згладжено, не затерто, але діалектично “знято”. Кожний засіб має не лише деструкційне, а водночас і побудовне значення. Зокрема, всі засоби мобілізовано на те, щоб показати, що роз-

¹ *Морской Вл.* Это гениально, это неудовлетворительно. «Диктатура» Курбаса в «Березиле» // Пролетарий. Всеукраинская рабочая газета. — 1930. — № 126 (3 июня). — С. 6.

гортана на сцені боротьба — частина цілого і невідривна від цього цілого. Переривані діялоги, діялоги через голову співбесідника, діялоги в публіку замість партнера — все це активізує, доводить, що показуване на сцені є лише проєкція боротьби, що точиться поза сценою, і що його слід розглядати як чинник у цій боротьбі. Справді, чому, наприклад, пропорції людей і речей порушено саме так, що хатки менші від людей, а пиріг і порося в Півня більші від них? Чи не справляє перше вражіння сільської обмеженості, сільської відірваності, “сільського ідіотизму”, мізерності розпорошеного селянського господарства? Чи не навертає друге на думку про багатство куркуля, що відокремлює куркулів від усього селянства і виносить глитая поза межі трудящого селянства?

Найбільше нарікань вікликала сцена сходу. Ось, приміром, що пише вже згадуваний Вл. Морской: “Изумительные снопы света, замечательные группы — все это шедевр, но ведь живой незаможник и середняк в этой сцене превращены в греческий хор, который бесстрастно повествует о событиях!”¹ Щодо “бесстрастия”, то це вже цілком на сумлінні автора, бо ми не знаємо, що вважати за “страстное”, коли отой гарячий шепіт “шість тисяч пудів” уважати за “бесстрастный”. Але треба було зовсім не зрозуміти всієї вистави, щоб закинути цій сцені нерухомість мас (“греческий хор”, мовляв). А в якому місці вони рухаються, дозвольте запитати (коли не згадувати про першу сцену), т-шу Морской? Адже ви, виходить, не помітили “слона”: що вся вистава побудована на тому, щоб актори якомога менше пересувалися по кону. Ввесь час актори не виходять, а “виїздить” на сцену, а коли вони навіть рухаються, то їхні рухи ніби затримано, поставлено чітко і твердо (пор.: промова Дударя на сході, “гра” з кнутиком на станції, фотографування куркулів; Гусаків човен і т. ін.). Аджеж усю виставу побудовано на тому, що рухається не так актор, як те, що його оточує: підлога, щити, речі і, зокрема, в сцені сходу, — світло. Коли рецензент «Комсомолец України» пропонує переробити цю сцену², то він пропо-

¹ Там таки.

² Гец С. Вистава широких масштабів. Плюси та мінуси «Диктатури» в «Безрезолі» // Комсомолец України. — 1930. — № 128 (5 червня). — С. 6.

• ————— •

нує цим або переробити всю виставу, або теж за деревами не побачив лісу — за засобами не знайшов думки. Нам здається, що оце “висування” актора має показати, звичайно, не логікою, а радше інтуїтивно, що подані у виставі персонажі роблять те, що вони роблять не своєю **тільки** волею, але й волею цілої своєї класової приналежності. Я підкреслюю **не тільки**, бо тут нема повертання людей на ляльок, люди лишаються людьми, але театральними засобами показано детермінованість їхніх учинків не лише зсередини, а й іззовні. Це, звичайно, припущення, і я не беруся доводити, що саме це Курбас мав на оці, застосовуючи цього засобу. Але на загальному тлі вистави, так просякненої думкою, так не формалістичної, мимохіть постає бажання й це розтлумачити змістовно. Навіть такі “випадкові”, “побутові” факти, як Дударева глухість і Малоштанів кашель, хіба не переведено в соціальний плян? Отже, це питання про взаємини людини й класи у виставі розв’язано суто театральню і діалектично. Як бачимо, тов. Морской не мав рації й тут, як і в наведеній вище цитаті. Йому, очевидно, кортіло б побачити “живих” незаможників (прищі!), але цього, в побутовому значенні, тут і нема, бо наголос стоїть на класі.

Такого ж ляпсусу припустився він і в оцінці музики. Він пише: “К сожалению, музыка, при всех ее больших достоинствах, сведена на положение иллюстратора”, — і далі: “Но тщетно искать в спектакле большой симфонической картины, рисующей новое село”¹. Ми цілком розуміємо тов. Морского, коли він хоче послухати симфонію нового села. Але вимагати її в «Диктатурі» значить не розуміти ролі музики в цій виставі й цілого її (вистави) задуму. Ми вже бачили функцію музики: депсихологізувати вчинки персонажів, підносити їх на вищий щабель — узагальнення. Ясно, що така музика має лише ілюструвати (виняток — хіба I та XII картини).

Зрештою, через обмеженість місцем відзначимо ще один цікавий засіб, що теж допомагає вивести речі із звичайного сприймання і перекласти їх мовою діалектичного взагальнення. Це ляйтмотиви, але не тільки музичні; приміром, ляйтмотив села становлять: співи, жаби й півні в музиці, зірки, малі хатки,

¹ *Морской Вл.* Цит. місце.

люди — кожний біля своєї хатини (“ідіотизм сільського життя” за передсоціалістичних умов) і т. д. Ці лялмотиви теж ведуть нас від конкретного часткового до конкретного загального. А це є шлях цілої постави.

Не можна, на останку, не згадати про цілу низку додатків до п’єси, що мають ту саму мету — взагальнювати показуване на кону. Але це вже відзначено в пресі: такі, наприклад, епізоди з негром і німцем, тощо. Не буду тут розглядати і ті чудові переклади з мови літератури на мову театру, які зробив Курбас, перенісши з розповіді в дію такі сцени, як от перегони Чирви й Малоштана, рибалювання Малоштана тощо. Не казатиму і про перемонтування тексту і вмонтування сторонніх матеріалів. Не казатиму й про те, що деякі засоби йдуть від кіна, деякі від тромівської методи, а деякі від несприйнятого в нас «Золотого черева». Останнє, між іншим, дуже характеристично. З цього видно, як важить **ціле** в мистецтві, і яка механістична аналіза кожного засобу “в собі”, практикована формалістами. Ті самі засоби в камерному «Золотому череві», визначному лише формально, цілком інакше сприймається в актуальній політично «Диктатурі». Але й на цьому я не мав наміру довго спинятися, бо не формальна аналіза вистави була моїм завданням.

Моїм завданням було довести, що «Диктатура» Курбаса — це не збірка окремих “прийомчиків”, а єдність, що це є вистава єдиної думки, вистава виключної цілості й погодження, вистава, з якої не можна нічого усунути й нічого додати, не порушивши цієї єдності. Словом, що «Диктатура» є справжня революція в нашому театрі, бо це є перша в ньому вистава глибокої діалектичної по-театральному виявленої думки, початок виконання Фрічевого заповіту: “показать человека класса в его ‘разнообразных типах’, показать, как в процессе строительства нового производства и общества он, активно изменяя мир, тем самый изменяет и себя”.

І — зрештою — звернути увагу деяких “формалістующих” рецензентів, що з їх “методою” «Диктатуру» годі розбирати.

Підпис: Г. Шевльов

Джерело: Радянський театр. — 1931. — Ч. 1-2. — С. 61-66.



ЗМІСТ

<i>Сергій Вакуленко, Катерина Каруник</i> Творча несвобода Юрія Шевельова	3
--	---

Частина I

Публікації підрадянської пори
(1929—1941 рр.)

Відділ I

Матеріали з загальної періодики
(1929—1941 рр.)

[Рец.:] <i>Юрій Смолич</i> . «Фальшива Мельпомена. Піші аргонавти»	53
Мовошкідництво	55
Вистава діалектичної думки («Диктатура» у Курбаса)	57
«Пурсоньяк» Мольєра. Нова постава «Березоля»	68
Про гастролі музичного театру ім. В. Неміровича-Данченка	72
Гастролі театру під керівництвом Ю. О. Завадського «Учень диявола» за Б. Шов	75
Тридцять років життя у науці (Академік Л. А. Булаховський)	77
Мовотворець	82

Відділ II

Наукові розвідки
(1934—1941 рр.)

Мова «Диктатури» Ів. Микитенка	87
Мова і стиль політичної лірики П. Г. Тичини (розділи з дисертації)	118
VIII. Стиль політичної лірики П. Г. Тичини	118
IX. Розповідно-пісенний жанр у поезіях П. Г. Тичини.	149
X. Ораторський жанр у політичній ліриці П. Г. Тичини	184
XII. Неологізми Тичини	211
XIII. Розмовне і книжне в лексиці поезій Тичини	247
XIV. Засоби діялогізації викладу в поезіях Тичини	271
Традиції і новаторство в лексиці і стилістиці І. П. Котляревського.	312

Частина II

Публікації часів німецької окупації України
(1941—1944 рр.)

Відділ I

Газетні матеріали
(1941—1944 рр.)

Уярмлена мова	379
Визначний український діяч. До роковин смерті О. Потебні († 11-XII 1891 р.)	384
Перша ластівка	389

Брудні наміри большевиків	393
Леонід Глібов	396
“Я на сторожі коло їх поставлю слово”	398
«Сніп»	401
«Молодик».	404
Великдень рідного слова	407
Орест Левицький	411
Микола Костомаров. (125 років з дня народження)	414
Високе завдання. Харків, 15 серпня 1942	417
Поет Кубані. (Сто років з дня народження Василя Мови-Лиманського)	419
Спиридон Черкасенко	422
Культура мови. Харків, 14 листопада 1942	425
Замість рецензії. (Міркування в театральній залі).	428
Душа співає. (Лірика Олександра Олеся. До дня народження поета — 4-XII. 1878)	431
Ідучи з концерту	434
До джерел живого слова	437
Василь Пачовський	440
Шевченко — клясик	443
Кінець однієї легенди. Шевченко і Добролюбов	446
Сто років «Молодика»	453
За українську літературну мову	459
Лист до редакції «Краківських Вістей»	470
Василь Мова	471
Без поквалливости	486

Один народ — одна мова	494
Література ґрунту і ґрунт літератури	500
Шевченків ранок у Криниці.	509
Ніч на дворці в Тарнові	511
Розвиваймо органічне в нашій культурі	518
Перша спроба дослідити міську говірку. [Рец.:] Jaroslau Rudnyčkyj. Lemberger Ukrainische Stadtmundart (Znesinnia). Ярослав Рудницький. Львівська українська міська говірка (Знесіння)	527
Василь Сімович, як мовознавець	534
Перший український журнал «Основа» (1861—1862)	541

Відділ II

Журнальні публікації (1942—1944 pp.)

[Рец.:] Німецько-український кишеньковий словник. Українсько-німецький кишеньковий словник.	551
[Рец.:] <i>Леонід Мосендз</i> . Засів. Повість. Друге видання.	558
Нотатки про етимологію	564
[Рец.:] <i>Микола Гоголь</i> . Тарас Бульба. Історична повість. Дереворитні образи Ю. Вовка.	584
[Рец.:] <i>А. Кащенко</i> . У запалі боротьби. Історична повість. <i>А. Кащенко</i> . Зруйноване гніздо. Повість з часів скасування Запорозької Січі.	600
Шевченко — клясик?	610
Як творив Шевченко-поет?	632
[Рец.:] <i>Степан Риндик</i> . Логос. Поезії.	637

Три профілі. (До перевидання праць наддніпрянських мовознавців у Львові)	644
Сила молодости. (Про київську драматичну студію).	654
Сувора школа. (Сто років з дня смерти Маркіяна Шашкевича)	659
Перед судом сторіччя. 1843—1943	667
В світі людських почуттів. (Риси постсоветського літературного стилю).	677
Театр Лесі Українки чи Леся Українка в театрі	687
Меч, труби, люття.	699
Поет. (Листки з записника)	711
Твір про мистецтво стріляти	728
Незаступна втрата. Василь Сімович — мовознавець	734
Іменний покажчик	745