

ЛІТЕРАТУРА

ХТО ЗАХВОРІВ?

АНДРІЙ ХВИЛЯ

За останній час літературна організація „Нова Генерація“ зняла великий галас навколо п'єси Л. Недолі „Хороба“. Ми кажемо — галас тому, що навіть у реклямуванні цієї п'єси — багато нездорового, спекулятивного. Але одна річ — рекляма новогенераційних „пропагаторів“ „Хороби“, а друга річ — дійсна вартість цієї п'єси для справи соціалістичного будівництва.

П'єсу написано на дуже відповідальну тему — розв'язання національного питання на Україні, зокрема — розв'язання українського національного питання. І скільки навколо самої п'єси „Нова Генерація“ зняла надзвичайно галасливу метушню, і скільки п'єса є ідеологічно надзвичайно шкідлива, — ми хочемо застерігти нашу пролетарську суспільність проти тої агітації, що її веде літературна організація „Нова Генерація“ навколо п'єси, бо ця агітація є так само ідеологічно шкідлива.

Але звернімось до п'єси. Події відбуваються у великому промисловому місті, в профспілковій раді. Головна особа цієї п'єси — Любота Іван Кирилович, робітник, старий партієць, що був раніш на засланні, в часи громадянської війни боровся на фронтах проти контрреволюційної навали, посідав у Червоній армії видатні посади, командував дівізіями, має спеціальні нагороди від командування Червоною армією і взагалі є надзвичайно цінний, як кадровий більшовицької партії. Любота — українець; його висувують на голову профспілки, і він серед іншої роботи, що повинен її розгортати, ставить перед собою питання про дійсне запровадження в життя лєнінської національної політики, про розгортання українізації профспілок.

Проти Люботи озброюється увесь апарат профспілковий, проти нього подають різні заяви про його вчинки, яких в дійсності не було. Організуються різні інсинуації, і старого більшовика-робітника оплутують з усіх боків спеціально для того, щоб знищити за те, що він хоче провадити ленінську національну політику. До речі, вимоги його до всіх співробітників покищо досить таки малі, він вимагає від них знання української мови. Проти Люботи організовуються співробітники, вони подають заяви до окружної контрольної комісії і окружна контрольна комісія з санкції окружного партійного комітету знімає Люботу з відповідальної роботи. Отже, члена партії, що хотів провадити лінію партії в національному питанні, побито... Згодом ми зустрічаємо Люботу на заводі, де він, як робітник, знаходить собі відповідне місце і працює, як хороший ударник.

Такий коротенький зміст п'єси „Хороба“. Розгляньмо розвиток подій, що розгортаються в профспілці, де головує Любота. Спочатку, в першій дії, бачимо, як співробітники профспілкового апарату жалкують надзвичайно за тим, що їхній старий начальник пішов із роботи і що його місце заступив Любота. Але це жалкування немає будь-якого чисто ділового порядку: припустімо, старий керівник краще працював, а новий, Любота, працює гірше. Справа набирає зовсім іншого характеру. Мова — про те, що попередній керівник ненавидив українізацію, бойкотував лінію партії в здійсненні ленінської національної політики і говорив „руською гарною мовою“, а Любота вимагає від співробітників своїх говорити українською мовою, вивчати її і відповідно ставитись до профспілкової роботи українською мовою серед робітництва. З першої ж сторінки ми потрапляємо не до радянської профспілкової організації, а до якоїсь білогвардійської установи, де ведуться чорносотенно українофобські розмови, де вважають, що зроблять велике „революційне“ діло, коли викинуть „Люботу не тільки з установи, а й з партії“. На наших очах майже всі співробітники профспілки, якою керує Любота, організовуються проти ленінського розв'язання національного питання, проти задоволення культурних потреб українських пролетарів. Організація ця йде під прапором чисто чорносотенної агітації. Ось що говорить один з відповідальних співробітників проф-апарату Петров:

„Сьогодні одержали постанову президії про передплату на українські газети й журнали. Ви уявляєте — сімдесят відсотків з фонду періодичної літератури пропонується витратити лише на українську. Який дурень буде її читати? Ну, я розумію — двадцять відсотків, як зараз“...

Отже, партія говорить про поширення української преси, про залучення нових тисяч українських пролетарів до творення української культури пролетарської, про ліквідацію серед українських робітників неписьменности рідної для них мови, а в цей час установи профспілкові ведуть одверто роботу за зрив лінії партії, за знищення робітника, що поставив перед собою завдання здійснювати лінію партії.

Кого ж використовує цей антипартійний, антирадянський елемент у п'єсі Л. Недолі? Які пляни намічає цей елемент і через кого, через яку установу гадає він їх переводити? Це можна бачити з заклику одного з відповідальних співробітників профспілкової організації Блудного. Ось що каже він на запитання Петрова про те, як знищити Люботу:

„Блудний: А ось як. Пишіть, подавайте заяви до контрольної комісії. Тільки обґрунтовуйте.

Петров: Як же ти обґрунтуєш?

Блудний: Обов'язково зазначаєте місце і час, де він був, щоб він признався: дійсно там і в той час був. А біля цього факту пишуть, що завгодно. Наполовину буде прийнято, як правда. Ну, от, наприклад, я підгледів, що Любота пішов до їдальні, я за ним. Сів так, щоб він мене не помітив. Він їв борщ і телятину. Я все записав: і за яким столом сидів, і де тека лежала, все, все... А потім вийшов за ним на вулицю. Він зупинився біля кіоску і купив журнал „Гарт“, а в контрольну комісію до всього цього додаю, що в їдальні Любота під столом розпечатав і випив пляшку горілки; пообіді приставав до служниці, яка штовхнула його і він упав. Його вигнали. По вулиці ішов, хуліганив. Підійшов до кіоска і купив журнал „Гарт“. Лаявся з продавницею такими словами: „Ех, ти, жидовка. Ти знаєш, що в „Гарті“ ані жодного жида?“ Розумієте, як виходить. Це зветься: „Обґрунтована заява“. От його і запитують: „в їдальні був?“ Скаже — був; пиво пив? — пив; по вулиці йшов? — йшов; „Гарт“ купив? — купив. Ну, ясно, що горілку купив і з жидівкою лаявся. В цьому ж признатись ніхто не може. Контрольна комісія так і зрозуміє. Так от, і ти Алмазова, і ти Петров, пишуть заяви. І я напишу. І моя дружина — комсомолка Умова напише. І ще знайдемо декілька чоловік, щоб до контрольної комісії заяви так і сипались одне за однією, одна за одною. Зрозуміли?“

Таке настановлення беруться здійснити співробітники установи, на чолі якої стоїть Любота. Недаремно ж один із учасників цієї змови про Люботу — Петров кричить:

„Ой, де я? Чудесно, чорт побері. Є тема, Серед тих десятих, що звільнив Любота, майже половина євреїв“.

Словом, Люботі, за те, що він провадить українізацію й вимагає від співробітників своєї установи знати цю мову, щинють антисемітизм. Укладають змову і збираються використати контрольну комісію. По суті ми стоїмо перед створенням спеціальної організації, що ставить собі за мету знищити Люботу і використати контрольну комісію в інтересах русотяпської роботи.

Цікаво, як нова організація, що утворюється в цій установі, оцінює нашу національну політику, та як учасники цієї організації уgruntовують свої погляди на розвиток української культури. Коли учасниці цієї змовницької організації, Азановій, кажуть, що з її переконаннями їй не місце в ЛКСМУ, вона відповідає:

„А хіба нашу партію і комсомол петлюрівці захопили? Ми вам не забороняємо, — говоріть якою хочете мовою, нас це мало цікавить. Але нам не заважайте розмовляти культурною руською мовою. Така думка партії, бо коли декому заборонити варнякати галицькою мовою, вони побіжать до лісу, батьків наплодять, утворять Петлюру, бо дуже запеклі шовіністи“.

І коли їй на це говорять, що за такі розмови треба гнати з комсомолу Азанова продовжує:

„Тебе шовініста гнати із партії... Де Ленін говорив, щоб усіх руських примушувати українізуватись, де він говорив, що українська — самостійна мова? Як засіб боротьби проти петлюрівщини дозволити українцям говорити українською мовою, а в боротьбі всі засоби гожі — про це Ленін говорив“.

Ось як розмовляють „комсомолки“ Азанови про українську мову та як розуміють вони значення українізації. Українець, мовляв, у партії має право говорити й читати українською мовою лише через побоювання партії, щоб він, коли б йому заборонили розмовляти мовою українською, не втік у ліс і не став петлюрівцем. Так виглядає запровадження українізації, правдиве розв'язання українського національного питання в інтерпретації „комсомолки“ Азанової. Але Азанова не філософствує, вона не відрізняє слова од роботи. Те, що вона говорить, те й запроваджує вона в життя. Коли вона такої думки, то кожний українець, який розмовляє українською мовою, є петлюрівець, є потенційний Петлюра, то звідси вона робить відповідні для себе висновки. Вона організовує роботу для того, щоб кожного, хто запроваджує національну лєнінську політику, нищити. Такі робітники, як Азанова, докладають усіх зусиль, щоб не припустити українізації в профспілках, щоб зробити профспілки цитаделю русифікації. Зрозуміло, чому один із співучасників змови проти Люботи — Петров каже:

...У нас по профспілчанській лінії українізація не має жодної ваги. Робітник не розуміє. Тут руською не втокмачиш, а то ще українською. Я говорю, як завідуючий культвідділу спілки...

Так оцінює роботу професійних спілок у галузі українізації завідувач культвідділу спілки. І хоч робітник Бистров з обурення заперечує проти такого твердження Петрова і говорить, що це брехня, що, „так можуть говорити русотяпи,

профбюрократи“, та справа не в цьому. Справа в тому, що Блудний, відповідальний співробітник установи, дає таке резюме цій розмові:

„Блудний: „У нас уже намотано. А от ти намотай на вуса і зарубай на носі. Примусь декого з партначальства, голову Окрпрофради і весь Оргвідділ, там теж по 5—10 років сидять. Примусь їх говорити українською мовою, вони тебе так примусять, що з партії тільки хвостиком замелькаєш... Ха - ха - ха...“

Ось якою мовою розмовляють в апараті профспілки відповідальні робітники з тими, хто по-партійному вимагає від них виконання партійних постанов у національному питанні. Виходить, що всіх, хто вимагає від робітників апарату профспілок вивчати українську мову й користуватися нею, як знаряддям пропаганди комуністичних ідей серед робітництва, що всіх цих людей виганяють із партії.

Виходить, що керівний апарат профспілок одверто саботує вивчення української мови, запровадження ленінської національної політики в нас на Україні; бо коли одверто контрреволюційний елемент Блудний так нахабно поводить себе в установі, коли він організовує майже всіх співробітників профспілкового апарату проти Люботи і в цю організацію входять навіть члени партії й комсомолу, то звідси можна зробити прямий висновок про те, що профспілки наші захопили в свої руки русотяпи, які знущаються над запровадженням в життя ленінської національної політики на Україні. Русотяпи чорносотенного ґатунку захопили в свої руки профспілковий апарат і керують ним так, як хочуть. Нищать цінних для нас людей, кепкують з рішень партії. Такий висновок можна робити з тої характеристики апарату профспілкового, що її дає Недоля в своїй „Хоробі“.

Не дивно, що, підходячи до профспілок, Недоля дивиться на профспілковий апарат очима боротьби двох культур, очима шумськізму... Перед нами розгортається така сцена:

„(До цього часу зійшлося чоловіка двадцять — тридцять, поділилися на кілька гуртків, що диспутували. Істерично кричала Азанова, вигукував Блудний, Петров, Сидоренко, Бистров та інші. Стояв неймовірний галас. Із галасу, як ракети вилітали окремі слова).

Голос: — Ленін.

Голос: — Максим Горький.

Голос: — Шумський.

Голос: — Шовінізм.

Голос: — Хвильовий.

Голос: — Русотяпи.

Голос: — Саботажники.

Голос: — Галицька.

Голос: — Бери приклад з робітника.

Голос: — Не хочу“.

Так у керівній організації профспілки йде боротьба між русотяпами чорносотенного ґатунку, що навіть мають партійні й комсомольські квитки, і незначним числом людей, серед них і робітників, що захищають правдиву партійну лінію.

Можна помітити, як ця сама велика частина робітників профспілкової установи боротьбу проти українізації розглядає, як боротьбу за велику могутню руську культуру, як боротьбу, що її треба провадити проти українізації під прапорами русифікації. Хто уважно простежить за розгортанням подій у п'есі Недолі, той зрозуміє, що „прибічники“ руської мови прикриваються ім'ям Леніна для того, щоб уміло замаскувати своє дійсне великодержавницьке обличчя. Хто прочитає уважно п'есу Недолі, той зрозуміє, що в профспілковій установі зорганізовано міцну групу людей, які, прикриваючись „інтернаціоналізмом“, одверто нехтують українську мову і силкуються затримати природний процес українізації робітництва, вростання робітництва українського в розгорнений процес дальшого поступу української пролетарської культури. Характерно, між іншим, що так характеризуючи профспілковий апарат відповідальних робітників профспілок, в цілому, Недоля протиставить цей апарат робітництву. Виходить, що робітники — за українізацію, за дійсне ленінське розуміння й здійснення лінії партії в національному питанні, але проти цього одверто виступає профспілковий апарат. Так, за характеристикою Недолі, профспілковий апарат, як правило, зриває систематичне настановлення партії і стає за перепону дальшого розгортання культурної революції на Україні.

Зрозуміла річ, у нашому профспілковому апараті, як і в кожному апараті, є окремі люди, що на них тисне дрібнобуржуазна стихія і вони, таким чином, виявляють ворожі нам настрої, бувають навіть шкідники. Але це окремі люди, окремий елемент. Проти них бореться партія, проти них борються профспілки за проводом партії. Такі люди були, такі люди є. Ці вияви ворожого нам тиснення в розв'язанні національного питання йдуть і по лінії русотяпських виступів російсько-великодержавного націоналізму проти політики партія в національному питанні, і по лінії виявів українського націоналізму, проти тої роботи, що її розгортає партія наша, будуючи соціалістичну Україну.

Але, як бачимо, справа тут не в окремих виступах; мова — про цілу організацію, що чинить організований опір у профспілках проти роботи партії. У висвітленні Л. Недолі профспілковий апарат у розв'язанні українського національного питання стає за ту перешкоду, яку партія повинна відкинути, щоб зв'язатися безпосередньо з робітництвом. Бо, як бачимо, робітники — за українізацію, а профспілковий апарат — проти

українізації, і робітника, що активно хоче побороти русотяпські елементи в цьому апараті, збираються нищити. Хіба така характеристика профспілкових організацій не є наклеп на те, що роблять профспілки, здійснюючи лінії партії, в галузі українізації?

З наведеного можна було б спочатку гадати, що в установі профспілчанській такі розмови точаться серед співробітників лише в обмеженому колі. Але, як бачимо далі, під впливом Блудних, Петрових та Азанових перебуває фракція профспілки. В одміні третій читаємо.

„Петров (з'являється з лівого боку, назустріч йому виходить Блудний з горілкою в руках).

Блудний: Ну, як?

Петров: Допіру з фракції.

Блудний: В тебе штопора нема?

Петров: Немає. Постанова фракції лишити на посадах всіх десятих і запропонувати українізуватися протягом шости місяців.

Блудний: Значить, — Любота сів у калюжу. Його постанову скасовано. Це перша наша перемога. Другою буде — усунення Люботи з посади й остання, коли викинуть з партії. Все це зробимо. Не буду я Блудний.

Петров: Правильно...“

Виходить, що в руках Петрова і Блудного перебуває фракція профспілки. На чолі змови проти Люботи стоять Блудний та Петров, а їх підтримує активно вся фракція профспілки, виконуючи всі настановлення, що їх дає Блудний у боротьбі проти українізації.

Ми хочемо підкреслити, що Л. Недоля події в профспілці брав не як дріб'язковий факт, який не має особливого політичного значення. Л. Недоля підійшов зовсім інакше до оформлення своєї п'єси, до висвітлення своїх героїв. Він підкреслює, що Люботу — робітника, старого члена партії цькує організована банда русотяпів-чорносотенців, що одні з них мають партійні квитки, другі — комсомольські, а всі вони загалом складають досить значний актив профспілкового апарату. Ці люди заперечують не проти швидких темпів українізації, не проти ляпсусів, що міг їх зробити Любота, запроваджуючи українізацію. Справа в тому, що люди ці, користуючись силою профспілкового апарату, організовано виступають проти розвитку української радянської культури. Вони ставлять свою роботу, як ворожа нам шкідницька організація, і дають своїй роботі відповідне теоретичне обґрунтування. Цікаво послухати розмови їхні про українську радянську літературу.

„Гість: А от Фурманов не пив. Каплі в рот не брав.

Блудний: А ти бачив?

Гість: Не бачив, але всі так кажуть.

Бреус: Да, таких, як Фурманов немає.

Блудний: Взагалі, нікого немає. Були письменники: Пушкін, Толстой, Леонід Андрєв, Аверченко... Нікого нема. Хіба це письменники: Маяковський, Безименський, Фадєєв. Це такі, як і ми. А на Україні ще гірші від нас.

Азанова: Теж письменники — Кириленко, Микитенко, Пилипенко. Ха... ха... ха...

Петров: Ну, й нація. Хто тут є? Хвилювий — не українець. Коряк розумна людина — не українець. Кулик — не українець. Первомайський — не українець... Нікого нема.

Блудний: Не здібна нація, а зловредна.

Азанова (голосно): Стійте, знайшла. Є. Талановитий, чисто український письменник — Іван Кирилович Любота.

(всі зареготіли).

Петров: Т-ф-у... Апетит зіпсувала“.

Ненавість до Люботи не може прикрити загально-політичних міркувань отієї банди, що засіла в апараті профспілок. Наведене досі яскраво підкреслює, як дивляться Блудні, Бреуси, Азанови, Петрови на розвиток української літератури радянської, як по-чорносотенному підходять вони до неї.

Протиставлячи українську літературу руській, вони, як бачимо, відкидають руських революційних письменників і посідаються виключно на Пушкіна, Толстого, Леоніда, Андрєєва, Аверченка. Зоологічний російський великодержавний націоналізм виглядає з кожного рядка розмови цих людей. Ось чому, розмовляючи про російську й українську літературу, Блуднові сразу ж з піною біля рота дають директиву нищити Люботу, збирати проти його відповідний матеріал, підробляти факти, яких ніколи в житті не було.

Любота ходить, як прибитий, і на товаришеве запитання — „Що з тобою робиться?“ — відповідає:

„Ти знаєш... Всі ці домашні справи, КК, склака... Працювати не можна. За що не візьмешся, не виходить. В голові дружина бубнить, борги, КК... Кажуть, побут те, а робота друге. Чорта з два. Я за свого побуту тричі гірше працюю...“

Такі настрої з'являються в Люботи. Він бачить, що його побут надзвичайно важко відбивається на працездатності. Але й тут значну роль відіграє організація русотяпських елементів; вони посилають спеціальних людей на квартиру до Люботи, щоб збирати проти його матеріали, і цим роз'ятрує і без того важке його домашнє життя. На побут Люботи автор посилається даремно, бо коли б навіть Любота перебував у гіршому стані, то й тоді було б зрозуміло, що основна причина надриу в Люботи є те організоване русотяпське великодержавне цькування, та організована інсинуація, що її провадить апарат профспілки проти нього. Хіба Любота винний у тому, що дружина його своїми настроями є

дрібний буржуа, що це є людина, яка весь час вимагає од нього грошей, і грошей, і лише грошей? Аджеж Любота все робить для того, щоб вплинути на дружину, щоб угамувати її. Проте, з цього нічого не виходить. Побут Люботи — це є, все таки, другорядна справа порівняно з тими політичними подіями, що розгортаються в житті профспілки, в житті партійної організації.

Ми вже говорили про те, що Блуднови, Азанови, Петрови — оці люди, прикриваючи себе партійними і комсомольськими квитками, злочинно збирали і фалшували матеріали проти Люботи. Ми наводили цитату, з якої видно було, що Блудний та інші з самого початку навіть передбачали, як саме буде розгортатися справа Люботи. Подивімось, що ж вийшло. Блуднови, Азанови, Петрови подали проти Люботи заяву до контрольної комісії. Йому пришили антисемітизм, пияцтво, побутове загнивання. Любота показаний у цій заяві, як людина ворожа партії, як український націоналіст. Призначається засідання окружної контрольної комісії для розгляду цієї заяви. Звернімо увагу на те, як Л. Недоля змалював засідання президії контрольної комісії, що розглядала заяву проти Люботи:

„Середа (читає): Систематично і за пляном виживав з установи євреїв незалежно від їх здібности. Порушував демократію, провадив зажим, протекціонізм і т. ін. Ось чим характеризується робота Люботи. Далі три заяви про неестичні вчинки, про які я вже говорив. Бахурус. Декілька разів сходився з жінками і після того, як використував, кидав і сходився з іншими. Двічі брав шлюб і розлуку. Останню дружину вигнав з дитиною. Ображав брудними словами дружину — товариш Іваненко, часто бив її. Систематично пиячить. Останній факт — пияцтво в день приїзду дядька — куркуля і контрреволюціонера. Ці факти стверджує тов. Іваненко, колишня дружина тов. Люботи (до Люботи: Що ви скажете на це, тов. Любота?

Любота (страшно схвильований): Ну, що я можу сказати? Говорити проти цього я не маю сили. Така брехня, що краще мовчати.

Середа: І те брехня, що ви двічі брали розлуки?

Любота: Ні, це не брехня.

Середа: А те, що ви з дядьком — контрреволюціонером пили, теж брехня?

Любота: Це теж не брехня, випив дві чарки. Але я не п'ю систематично і взагалі не п'ю.

Середа: А чому ви звільнили Блудного, Вавича, Петрова, Брамата і т. д. Про євреїв це теж брехня?

Любота (нервово): Не брехня, але за що?

Середа: Не важно за що. Від факта ви не відмовляєтесь?

Любота: Ні.

Середа: А дружину з дитиною вигнав?

Любота: Неправда, вона сама пішла.

Середа: Так... А скільки ви отримуєте зарплатні?

Любота: Двісті десять.

Середа: Так. А чому давали дружині лише двадцять карбованців? Куди ви решту дівали?

Любота: Поперше, я не двадцять, а сто п'ятдесят давав, а решту відраховували.

Середа: Ну, досить. Ясно. Тов. Блудний, що ви можете сказати.

Блудний: Я можу лише додати до того, що тут говорилося, що Любота український шовініст. В ньому немає нічого комуністичного. Що торкається бахурства і пияцтва, категорично стверджую...

Так розгортаються події в окружній контрольній комісії, так допитують робітника Люботу. Із запитань, з усього ведення справи очевидно, що Середа — голова окружної контрольної комісії — з недовір'ям ставиться до Люботи, і з великим довір'ям ставиться до того, що говорить Блудний та його прибічники, до їхньої заяви. Отже, в боротьбі проти русотяпів, проти російських великодержавних шовіністів, що носять партійні квитки, робітник-українець Любота перед лицем контрольної окружної комісії опинився беззахисний.

Чому окружна контрольна комісія так веде допит? Чому вона з таким довір'ям поставилась до наклепу, що його організовано висунуто проти відповідального робітника, члена партії, заслуженого пролетаря? Невже в неї, в окружній контрольній комісії, немає матеріалів, на основі яких можна було б узяти під сумнів заяву, що її «фабрикували» великодержавні російські шовіністи — Блудний та його прибічники? На це ми знаходимо відповідь, коли читаємо далі; як іде дальший допит у справі Люботи й обоворення цієї справи на засіданні президії окружної контрольної комісії:

„Умова: І моїй, оскільки я була дружиною Блудного. Мене й Азанову виділили для того, щоб ми зібрали життєві факти про т. Люботу, навколо яких можна було б точити брехню. Коли я ознайомилася з побутом тов. Люботи, — прийшла до висновку, що тов. Любота живе в надзвичайно тяжких умовах і не судити його, а допомогти треба налагодити його побут. Все, що написано в заявах, нісенітниця, брехня. Всі заяви написані за пляном Блудного і Петрова, щоб опаскудити, зняти з посади й викинути з партії тов. Люботу, який правильно переводить в життя директиву партії щодо українізації, а Блудний і Петров — русотяпи. Вони проти ленінської національної політики. Оце все, що я маю сказати.

Середа: Товаришко Азанова, давайте ви.

Азанова (Підводиться, намагається говорити, раптом простягає руки до голови комісії): Дайте, будь ласка, поглянути в мою заяву

Середа: (дає заяву).

Азанова: (Дивиться, ніби читає і раптом рве на шматочки) Оце все, що я могла сказати.

Середа: Яке ви маєте право знищувати офіційні матеріали Контрольної Комісії?

Азанова: Я набрехала, я й знищила свою брехню, щоб і сліду не лишилось. Можете притягти мене до відповідальності.

Середа: Ну, товариші. Ви вільні (Всі виходять. Лишаються самі члени Контрольної Комісії). Хто хоче висловитись?

Валя: На мою думку, тут організований похід на тов. Люботу. Двоє свідків з боку Блудного, як чесні комунари, не могли кривдити

перед Контрольною Комісією і відмовились від попередніх заяв. Решта обвинувачень ніким не стверджується, крім авторів, і, навпаки, відхиляються Азановою, Умовою, Сидоренком і Стопіном. Щодо розлучення, то я вважаю, — КК не має права за це судити. Коли люди не можуть ужитись, вони повинні розійтись. Це передбачено і законом радянської влади, і це не порушує партійної етики. Таким чином тов. Любота повинен бути виправданий“.

Отже, виходить, що матеріяли, які було подано проти Люботи, заперечують самі автори цих матеріалів. І Умова, і Азанова, і робітниця Валя категорично виступають і підкреслюють, що Любота хороший робітник, що проти Люботи було організовано похід, що це злочини, що треба уважно поставитись до Люботи і, нарешті, що справа тут — не про побут, а про те, що автори й організатори заяви проти Люботи є вороги ленінської національної політики партії. І не зважаючи на все це, контрольна комісія устами голови її ухвалює таку постанову:

„Висловити тов. Люботі сувору догану і зняти з роботи“.

Як бачимо, автор цим підкреслює, що не тільки профспілковий апарат, фракція спілки, де за голову був робітник Любота, проти українізації: проти українізації, виходить, і окружна контрольна комісія. Бо як інакше можна розглядати абсолютно неухвалене ставлення контрольної комісії до тих заяв, що їх зробили на засіданні контрольної комісії комсомолки Умова, Азанова і робітниця Валя? Після цих заяв про те, що Блудний та інші тягли контрольну комісію на шлях антипартійного злочинства, можна було сподіватися, що окружна контрольна комісія притягне до відповідальності Блудного та всю його компанію і замість Люботи поставить на лаву підсудних тих, хто зривав у роботі профспілок лінію партії. Та цього, як бачимо, не сталося. Контрольна комісія мовчки обійшла заяви Азанової, Умової й Валі й ухвалила постанову про те, щоб зняти з роботи робітника Люботу.

Отже, окружна контрольна комісія стала за зброю русотяпів. Тут, як бачимо, Недоля продовжує ту саму лінію, що він її додержував, характеризуючи профспілки. З одного боку, він поставив керівні органи профспілок, а з другого — робітництво. Тут він зробив те саме, з одного боку поставивши президію контрольної комісії, а з другого — робітників, що розуміють Люботу, що хочуть його виправдати. Так виглядає „художнє“ оформлення націоналістичного твердження про те, що наш профспілковий і партійний апарат — проти українізації, що всякий член партії, який спробує активно запроваджувати в життя постанови партії в національному питанні —

зустрітись з непоборною силою профспілкового й партійного апарату, і ця сила його знищить.

Характерно, що всі завбачання Блудного про те, як саме буде розглядати окружна контрольна комісія заяву проти Люботи, справдилися. Тут А. Недоля в „художній“ формі показав, що окружна контрольна комісія є зброя російських великодержавних націоналістів, що вона бореться проти ленінської національної політики. Зрозуміло, чому після постанови окружної контрольної комісії в апараті профспілка такі радости:

„Муцький: Чули?

Стопін: Про що?

Бреус: Нічого не чули.

Долотов: Не чули нічого.

Друкарка: А, що таке? Цукор дають?

Муцький: Мед... Губки оближеш.

Бреус: Говоріть швидше.

Долотов: Швидше говоріть.

Муцький: Так от слухайте.

Бреус: Ну!

Долотов: Ну!

Муцький: Ех, нещасний ви народ! Стадо без пастуха. Вівці без чабана.

Стопін: Та говори ти, чорте бородатий.

Муцький: Нема у вас Івана Кириловича. Пропав і собака не гавкнув.

Друкарка: (христиться, сміючись): Царство небесне...

Муцький: (хапає її за руку). Та не вмер.

Бреус: На великий жаль.

Долотов: На жаль великий.

Стопін: Та давай ж діло.

Муцький: Слухайте. Контрольна комісія постановила: оголосити догану, зняти з роботи.

Всі: У-рр-а. Ура... Ура... (Оплески. Бреус і Долотов довго христяться й дивляться один на одного).

Бреус. Зняли?

Долотов: Зняли.

Бреус: Люботу?

Долотов: Люботу.

Бреус: І українізацію?

Долотов: І українізацію.

Бреус (кинувся танцювати): Трам-там... тар-ра-р-ріта, рі-таті-та-та-ті-та-ті-та... (До нього приєднався Долотов і ще декілька службовців. Танки тривали хвилин дві-три).

Такі є „завершення“ роботи окружної контрольної комісії. Як бачимо, в „художньому“ оформленні А. Недоля окружна контрольна комісія працює на радість русотяпів. Недаремно ж службовці, відповідальні робітники апарату профспілки пускаються в танки, зачувши про рішення окружної контрольної комісії.

Любота, отже, дістає сувору догану, і знятий з роботи. Переміг русотяпський елемент у профспілковому апараті, перемогли ті, що влаштовували пияцтва, святкуючи свою перемогу

в боротьбі проти Люботи. Що ж робить автор із Люботою далі? Він веде його на завод. Коли Люботу відмовляють іти на завод, він каже:

„Ех, ребятки, там доган не буду одержувати“.

На заводі Люботу приймають дуже добре; він сам старий досвідчений робітник, він знає прекрасно виробництво. На заводі він зустрічає своїх старих бойових товаришів і разом із ними бореться за підвищення продукційности заводу, за організацію соціалістичного виробництва. В сім'ї робітників, серед варстатів Люботи відчуває, що він, нарешті, має під ногами твердий ґрунт.

Так закінчує п'єсу Л. Недоля, так „розв'язує“ він надзвичайно важливу проблему — розв'язання українського національного питання в пролетарському суспільстві. В п'єсі цій партійний і профспілковий апарат протипоставлено робітникові, протипоставлено рішенням партії. Одне, мовляв, рішення партії в справі лєнінської національної політики, а інше — реалізація цих рішень, запровадження їх у життя. Постанови партії в п'єсі Л. Недолі стають ганчіркою в руках контро-революціонерів Блудних, а відповідальні організації, — фракція профспілки та окружна контрольна комісія — фактично стають за зброю, якою користуються Блуднови, щоб нищити українські кадри в нашій партії.

Така соціальна суть і значіння п'єси Л. Недолі „Хвороба“.

Чи не це саме, що в „художньому“ оформленні подано в п'єсі Л. Недолі, говорять українські націоналісти про становище українців у нашій партії? Вони кажуть, що для українців утворюються неможливі умови роботи, що весь апарат на Україні — це апарат російських великодержавників-націоналістів, що, мовляв, „Росія“ говорить одне, говорить про розв'язання національного питання, а по суті провадить на Україні колонізаторську політику, що на Україні маємо не розвиток української культури, української літератури, а нищення всіх культурних здобутків, які здобув український нарід у боротьбі проти російського царату, і що цю роботу більшовики, мовляв, провадять надзвичайно замасковано, перетворюючи Україну на колонію „Москви“. Л. Недоля показав, у „художній“ формі, що на Україні апарат партійний, апарат профспілковий перебуває в руках російських великодержавних націоналістів. Л. Недоля цим самим зробив наклеп проти нашої партії, проти того стану, в якому насправді перебуває наше будівництво.

Правда, Л. Недоля говорить вустами Муцького про те, що Блудний, перебуваючи за кордоном, залишився там і цим самим одверто став у табор контрреволюції.

„Муцький. Не поспішайте. Так. Вся делегація повернулася. Всі позапартійні, навіть спеці-дворяни, всі прийшли, а комуніст товариш Блудний прислав замість себе листа до Політбюра КП(б)У. І пише: „Шановні товариші. Я так же люблю комуністичну партію і радянську владу, як і раніш. Але повертатись до СРСР не маю бажання, бо мені тут багато краще. Мені запропонували посаду директора банку з окладом тридцять шість тисяч на рік, на яку я погодився, прийняв і працюю. П'ятьдесят тисяч карбованців, які я взяв з фонду делегації, прохаю зарахувати як зарплатню по три тисячі на місяць за минулий рік. З комуністичним привітом. Член КП(б)У — Блудний“.

Але хіба наведене виправдує автора? Зрозуміло, що Блудний був людина одверто ворожа нашій партії і що, кінцем, це мало виявитися. Ну, гаразд. Блудний опинився за кордоном, одверто кинув Радянський Союз, став по той бік барикад. Але куди поділися помічники Блудного, що вели роботу проти Люботи, що чинили такий опір проведенню ленінської національної політики в нашій країні? Автор про це мовчить. З п'єси не видно, чи скасувала окружна контрольна комісія постанову свою щодо Люботи. Незмінна залишається й рада окружного партійного комітету на всі ці заходи проти Люботи. Автор, нарешті, мовчить і про те, як поживає, як працює і як розуміє партійну лінію фракція тої спілки, де працював Любота. Отже, виходить, що обвинувачення проти партії, проти профспілок Л. Недоля не знімає. Тому й виходить, що п'єса його є український націоналістичний наклеп проти політики, проти роботи нашої партії, яку вона в дійсності і непереч твердженням Л. Недолі розгортає в нашій країні.

Л. Недоля в п'єсі своїй говорить, як бачимо, лише про російських великодержавників, русотяпів, що захопили в свої руки апарат профспілки, що використали окружну контрольну комісію для боротьби проти заслужених членів партії, проти розгортання культурної революції серед українських пролетарів. З усього настановлення п'єси виходить, що апарат профспілковий і апарат партійний начебто перебуває в нас під впливом під тисненням російського великодержавного націоналізму. Як місце націоналізм російський посідає в п'єсі Л. Недолі, ми вже говорили. Але хіба на Україні лише російський націоналізм становить небезпеку? Куди подівся український націоналізм? Чому Л. Недоля ві одного слова не сказав про те, що український націоналізм являє собою на Україні велику силу, що він тисне на окремі ланки нашого апарату, що боротьба проти українського націоналізму та його проявів у партії та профспілках — є надзвичайно важлива справа. Чому про це забув Л. Недоля? Він про це забув тому, що, йдучи в своїй п'єсі шляхом українських націоналістичних наклепів на партію, він на Україні і в профспілковому апараті і в партійному апараті бачив лише російських націоналістів.

Не будемо говорити докладно про художню якість п'єси. З цього боку вона стоїть на найнижчому рівні. Вона сповнена зривів, антихудожніх місць; є в ній сценки, так би мовити, „малахіянського“ гатунку і т. д.

Може стати питання про те, що Любота негативний тип, але це ж невірно. Так питання не можна ставити, бо хто ж тоді в п'єсі є позитивний тип? Крім Люботи, нікого позитивного немає, а за ходом самої п'єси робітник Любота витримує натиск проти себе з усіх боків і терпить образи й кривди. А коли так, коли остаточно відпадає спроба зробити Люботу негативним типом, тоді стає цілковито ясним, для кого і для чого написана п'єса.

Відповідь на це може бути лише одна. П'єса є вияв українського націоналістичного збочення в нашій драматичній літературі. П'єса має назву „Хвороба“, а в примітці до цієї назви сказано, що з початку мала вона назву „Проба“. Мовляв, робітник Любота спробував провадити ленінську національну політику в нашій країні і не зміг цього зробити, бо його з'їв партійний і профспілковий апарат. Автор вирішив, нарешті, назвати її „Хвороба“; тоді повстає запитання: хто хворіє? Робітництво здорове, воно буде соціалістичне господарство, воно буде соціалізм. До цього робітництва автор повертає свого героя — Люботу. Любота теж здорова людина; він ні на які ухили не хворів; його оточили ворожі елементи і з'їли. Тоді хто ж хворий? Де хвороба? За п'єсою Л. Недолі, як бачимо, виходить, що хвороба в профспілковому і партійному апараті. Хіба ж це не є один із наклепів на партійний, профспілковий апарат, що його ширили троцькісти, а нині ширять опортуністи всіх гатунків? В даному разі цей наклеп забарвлений в український націоналістичний колір.

НЕПОРОЗУМІННЯ В ТРИКУТНИКУ *

МИХ. КОРЛЯКІВ

„Взагалі треба сказати, що „система диктатури пролетаріату“, за допомогою якої здійснюється в нашій країні влада однієї класи, влада пролетаріату — річ досить складна“. (І. Сталін).

„Вся трупa там стоиt потупив в зоры
И мрачны лица их, как никогда.
Ведь в публице какие разговоры...“ (К. Іоуці).

„Там поезія, там малярство, там спів, там музика, там мистецтво актора“ — захоплено писав Гете про театр у листі до Е. ермана. Театр вражав Гете ширим, об'єднанням усіх мистецтв в єдиному блискучому барвистому видовищі, що емо-

* Стаття дискусійна. Ред.

діональною силою своєю впливало на глядача більше як кожне зокрема. Але що таке? Гете говорить про музику, говорить про мистецтво актора, згадує малярство, поезію. Але де ж те тло, на якому найкращими фарбами своїми виграють актор, маляр, музикант? Де текст, де література для театру й її творець — автор? Не згадує про нього Гете. Не знаємо, чому. Може тому, що мав на увазі якусь театральну „дукерочку“, може того, що не любив автора. Може просто ви, падково, так само, як промовчав і про режисера. Не знаємо. Хто хотів би глибше ознайомитися з суттю справи, хай вивчає Гетів лист до Еккермана, — для нас це тим часом не важить. Коли згадуємо ці слова Гете, то лише тому, що ще раз наштовхують на проблему театру в тому розрізі, в якому вже наштовхнула нас на неї Курбасова постава „Диктатури“ Ів. Микитенка — в розрізі співвідносин автора й режисера.

З якого погляду можуть і повинні цікавити відносини автора й режисера в радянському театрі за доби соціальної реконструкції? Передусім і головне з погляду доповнення одного одним, з погляду їхньої спільної праці в напрямі загальних політико-освітніх завдань театру. Нібито вузька і чисто-спеціальна проблема, над якою мізкували колись у старому буржуазно-інтелігентському театрі і яку ідеалістично й метафізично розв'язувано, як проблему творчого індивідуалізму й упокорення одної „неповторяємої“ особистості від іншої, — сьогодні ця проблема набуває нового актуального значення. Сьогодні те, як ставиться режисер до авторської продукції, а автор до режисерової інтерпретації цієї продукції, має свій особливий політичний зміст.

Проблема ця, до речі, могла повстати лише на даному, вищому щаблі розвитку українського радянського театру. Вона могла повстати лише тоді, коли до театру прийшов і зміг уже посісти в ньому міцні солідні позиції новий драматург, що зріс у революції, драматург, вихований у гарті соціалістичної перебудови й загостреній класовій боротьбі. Хоч як там є, а нова революційна українська драматургія росте. Вже сьогодні, в річному репертуарі найбільших українських театрів („Березіль“ та інші), українські сучасні автори є за центральну вісь. Імена М. Куліша, І. Дніпровського, Мамонтова, Івана Кочерги, а з минулого року Л. Первомайського й І. Микитенка в цілому творять визначне гроно революційних драматургів.

І. Микитенко, як драматург, заявив про себе відразу й голосно. „Диктатура“ раптом пройшла по всіх державних театрах на Україні, перемахнула до інших союзних республік і навіть до Москви. Голоси щодо самої п'єси були найрізно-

манітніші. „Тот верен лилии, а этот — розе. У всех свой вкус в поэзии и прозе“. Літературно-критичний „шум“ навколо неї не вщухає й досі. Те, що навколо „Диктатури“ „шум“ не вщухає, те, що про „Диктатуру“ Ів. Микитенка останнім часом прокотилась хвиля диспутів, головне в Харкові, поза основною причиною — актуальність п'єси, як такої, — це великою мірою зв'язане із постановою „Диктатури“ в „Березолі“, з тим, як інтерпретував цю п'єсу Лесь Курбас.

Чим цікава п'єса Ів. Микитенка „Диктатура“?

„Диктатура“ цікава тим, що в ній ставиться питання про взаємини пролетаріату з селянством, цебто одне з основних питань за перехідної від капіталізму до соціалізму доби.

„Диктатура“ цікава тим, що проблему взаємин пролетаріату з селянством вона ставить на тому історичному відтині, коли в ці взаємини ще активно втручається капіталістична сила. „Диктатура“ є конкретний виринок із загостреної класової боротьби на Україні.

„Диктатура“, нарешті, цікава тим, що автор талановито орудує художнім матеріалом, і що автор зумів драматично втілити соціальні категорії, обрисувати соціальні комізії. „Диктатура“ цікава тим, що вона є цікава театральна, хай і не завжди оригінальна своїми формальними засобами, п'єса.

Треба визнати, що п'єса Івана Микитенка проблеми диктатури, як „класової боротьби переможного пролетаріату, що взяв до своїх рук політичну владу, проти переможеної, але не знищеної, не зниклої буржуазії, яка не припинила чинити опір, і свій опір посилила“ (Ленін — Передмова до „Про обман народу гаслами свободи й рівності“), цієї проблеми п'єса Ів. Микитенка не розв'язує. І. Микитенко підходить до неї з одного боку, з того, яким диктатура пролетаріату торкається середнього селянства. В. І. Ленін так визначив зміст диктатури пролетаріату:

„Він (пролетаріат) тримає в руках державну владу, він розпоряджається усупільненими вже засобами виробництва, він керує хисткими проміжними („колеблющимися, проміжними“) елементами й класами, він подає зростаючу енергію ошору експлуататорів“ (В. І. Ленін, т. XVI, стор. 354).

І. Микитенко підійшов до постанови проблеми диктатури саме в тому місці, де пролетаріат, здійснюючи свою диктатуру, „керує хисткими проміжними елементами“, до яких найбільшою мірою й передусім належать величезні верстви середнього селянства. Щодо керування „проміжними хисткими елементами“, В. І. Ленін заповідав радянській владі ґрунтовно розроблену методику для доби соціалістичного будівництва, що її схематично визначено у відомій формулі: міцно спираючись

на бідноту, союз з середняком, у постійній боротьбі з куркулем. Союз з середняком, як особлива для певного етапу форма пролетарського керівництва, не мислиться інакше, як у цій триединій формулі.

В п'єсі Микитенка союз з середняком, керівництво пролетаріату щодо нього виглядає трішки інакше. Тут є пролетар; тут є середняк з усією різноманітністю його „душі“ — одночасно трудівничої й дрібнокапіталістичної; тут є куркуль, але нема незаможника. Нема того опертя, що без нього пролетаріат не може здійснювати свого керівництва. Немає в п'єсі бідноти — відданої пролетаріатові, зв'язаної з ним спільністю трудівничих інтересів, безмашинної, безкінної й безштанної бідноти. Малоштан, що, на думку авторову, мусив би репрезентувати незаможництво, насправді всіма своїми рисами — типовий середняк. У нього, хоч і така, що „на дишло пада“ є „Рисачка“, і він нею інколи промишляє; у нього цікаві особисті зв'язки — куркуль Чирва його кум. Своїми ваганнями, ідейними настроями (він, незаможник, 12 років чекав „свого пасажира“) Малоштан більше середняк, ніж незаможник.

Отже, перша й найбільша хиба „Диктатури“ — відсутність незаможництва. Не можна ж говорити про диктатуру, не сказавши з чією допомогою її на селі здійснюється.*

Друга хиба п'єси випливає з першої. Відрядженому на село пролетареві Дударю ні на кого „спиратись“. Він сам приходить до важливих рішень, він „категоричний імператив“, що визначає ситуацію. Ціле його відрядження на село виглядає як якийсь нальот, адміністративно-командирська диверсія (див. про це П. Вершигора „Плюси й мінуси“. „Мистецька трибуна“ № 12-13, 1930 р.). Замість „уміння поставити справу так, щоб притягти на свій бік масу селян“ (Ленін, т. XVIII, ч. I, стор. 432), Дудар поводить з ними не в стилі диктатури пролетаріату, а в манері диктаторства. Ця манера клясово є неправильна.

Третя хиба — зв'язана, так само, з першою і нею пояснюється. Малоштан — середняк. Але автор уперто називає його незаможником. Чи не походить це від того, що автор не бачить великої різниці між незаможником і середняком? Чи не однакові вони, на його думку, „селяни“? Адже ще в „Братах“ припускав деякі спрощення в обрисуванні відносин пролетаря й середняка, ще в „Братах“ Микитенко свого героя

* Редакція не поділяє тверджень авторових про трактування проблеми незаможництва в п'єсі Микитенка.

На думку редакції, роллю режисера щодо ідеологічного увиразнення п'єси автор статті перебільшує.

Никанора, в якого „кожне слово — пуд землі“ (вид. „Укр. Роб.“, стор. 123), який і після революції „на город ремствує по-старому. Ненавидить (город) і не вірить“, який злісно іронічно всміхається в чорну бороду: „Пролетарія! І заводи хвалені покидали (в час, „як пішли зажигальниці“ — М. К.). На все намахали. До села та в ноги йому. А відпустило зашморга — знову легкий хліб“ (ст. 116), — так от цього самого середняка Никанора поставив Микитенко в одну площину з революціонером пролетарем Сахном Прохором.

„В їхніх розмовах перетинались любов і образи. Кожному горіли очі захланим негасимим вогнем, кожний бив по столу і сипав іскри. І в тому огні топилися щирі завзяті, серця і в тому білому гарті стрімлень і прагнень — землі і заліза — народжувалась сильна, єдина істина... — Ми ж... брати“ (ст. 131).

„Брати...“ Це тут сказано не просто констатуєчи відносини синів одного батька. Цього слова тут ужито символічно, у вищій розумінні, визначаючи братерську рідність і рівність між середняком і пролетарем. Рівності такої, очевидно, бути не може — це абеткова істина. Зовсім правильно вважаючи середняка за центральну фігуру селянства, І. Микитенко затуляє ним незаможника, і в „Диктатурі“ замість незаможника „підсовує“ середняка Петра Малоштана.

При всіх зазначених хибах п'єса Ів. Микитенка, трактуєчи проблему середняка, має велику політичну актуальність. Виховання середняка, правильне ним керівництво — це величезної ваги проблема, особливо тепер, коли „кожного одноосібника належить розглядати, як завтрашнього колгоспника“ (І. Сталін), щобто як основну опору пролетаріату на селі. Економічна ситуація й політичні обставини вимагають від середняка рішуче стати по цей бік, по бік пролетаріату... Микитенко логікою художнього майстерства доводить конечну потребу того, щоб середняки Ромашка й Малоштан дали рішучу, в правильному з погляду класової боротьби напрямі, відповідь на кардинальне питання: „За кого і проти кого?“ І. Микитенко вдало змальовує внутрішню боротьбу в середняцких душах — „За Чирву? Проти Дударя! За Дударя? Проти Чирви!“ І. Микитенко доводить, що для Ромашки й Малоштана і для всіх, кого вони репрезентують, не може бути іншої відповіді, як тільки — за Дударя, за диктатуру пролетаріату.

В „Диктатурі“ І. Микитенко опукло ставить питання про нові форми куркульського опору диктатурі пролетаріату. Треба, щоб сучасний глядач знав класового ворога, був свідомий форм і метод його боротьби. Автор „Диктатури“ конкретно вказує на зародки й виявлення молодого українського фашизму. „Тепер зовсім інша річ, — каже Гусак. —

Що ж ви кричите „бий“. Кого „бий“? Як „бий“? Куркуленко Гусак по-новому розуміє, по-фашистівському виступає з отим „бий“, куркульського ватажка Макара Митрофановича Чирви-Козиря. Його методи це не тільки акти особистого терору проти представників диктатури пролетаріату — цього він не відкидає, — а й підривання соціалізму з-середини способом куркульського „вростання“ в соціалізм.

Нарешті, безумовно цінний твір І. Микитенка й тим, що тут виразніше, ніж у будь-якій іншій творі української літератури, намацується тип героя — представника класи гегемона, героя, що за ним тужила українська література (порівн. В. Коряк — „Перше десятиріччя“, „Більшовик України“, № 14, 1927 р. ст. 47). Дудар — герой. Його воля вирвати Ромашку й Малоштана з-під Чирвиних впливів і організувати їх для боротьби проти нього, за хліб, його рішучість і непохитність у поведінці з куркулем Чирвою, ціла його крицева вдача — викликають у глядача захват і бажання наслідувати його.

* * *

Питання про середняка в проблемі диктатури пролетаріату І. Микитенко взявся розв'язувати не на узагальнено-філософському тлі, а на конкретному сьогоднішньому матеріалі. Виконуючи таким способом своє завдання, Микитенко свої ідейні концепції викладає на конкретному побутовому тлі.

Для драматургічного оформлення Микитенко використовує набутий реалістичний театр. В цьому нічого осуду гідного нема. Звичайно, краще, якби новий зміст втілювалось у нові форми. Але ми ще по коліна стоїмо в старому. Зі зрозумілих історичних причин важко відштовхнутися від старих драматургічних форм, тим паче авторів-дебютанту. Коли автор бере стару літературну форму й використовує її з революційною метою, при чому використовує вдало, ефективно, — це тільки шани гідне й похвали. Адже ще Плеханов писав про можливість істотних змін змісту за тої самої форми (про трагедію в статті „Французька драматична література й французька живопись XVIII в. з погляду соціології“) та про те, що „в старі літературні міхи можна влити зовсім новий революційний зміст“ (Г. В. Плеханов — „Искусство“. М., 1922 р., ст. 113).

Як нам уже доводилось відзначати („Рад. Театр“, 1930, № 4 — 5) „Диктатура“ корінням своїм сягає Кропивницького й Старицького, формально тісно зв'язана з ними й з усіма українськими драматургами-реалістами — геть аж до М. Куліша „97“ і „Комуни в степах“. Більше від того. Бажаючи досягти найбільшого театрального ефекту, шукаючи найгостріших засобів виявлення, І. Микитенко, може мимо своєї волі,

скористався для своєї п'єси мелодраматичною формою. „Диктатура“ — мелодрама. Мелодрама — в кращому значенню цього слова, бо в ній нема багатьох „пошлых“ аксесуарів мелодрами, але все ж мелодрама, починаючи з почуттєвої архітектоніки п'єси, з раптової мінливості настроїв.

На подвір'ї куркуля Півня бучне свято: одружує дочку свою із молодим Гусаком. Горілка!.. Всім весело!.. Екстаз!.. І раптом вбігає блідий, без шапки Малоштан:

— Сійте! Зупиніться, безумні!..

Спів увірвався, Тихо. Мелодраматичний ефект.

Без особливих труднощів можна знайти близьку аналогію в українській мелодраматичній літературі. Приміром, „Дві сім'ї“. Так само весело; горілка й танці, і раптом надвору голосно: „Зінька повісилась!“ Ефект — той самий.

Мова в „Диктатурі“, особливо в патетичних місцях, високопарна, набундючена, така характерна для мелодрами: „Зупиніться, безумні!..“ Або той самий Малоштан, дізнавшись, що кум Чирва випитав у нього відомості про хлібозаготівлі:

„Туман... Миготить... Яка притичина! На кладовищі... (зойкнув). Як гиена заліз у душу... Де він? Де Чирва-Козир?“

Або Дударева лірика на заводі:

„Як і земля пахне забув. А пахне як на неї впаде крапля селянського поту. А як будяк зацвіте на межі синім... Природа... Або як жайворонок... високо... А дядько розпустить полотняну сорочку, мов вітрило, та на кісся наляже. Похитується над покосом, аж жили йому напинаються“.

Чи не найяскравіша мелодраматична постать куркуля Чирви, особливо в останніх сценах. От, приміром, його монолог на дзвіниці:

„Ніч яка місячна... Рай на небі, а на землі... Тут пекло! Господи! Хмари найшли на місяць! Закрий його (дивиться на місяць). Рано смієшся, на кутні б ти засміявся“.

Знову мимоволі пригадуються сценки з „Дай серцев: волю“... Знаходимо в „Диктатурі“ і інші атрибути мелодрами: монолог „від почуття“ (Малоштан, Чирва), маріння (Дудар), хоробливий з піфійськими нотками монолог Малоштана і т. д.

Як і раніше („Рад. Театр“, 1930, № 4-5) і зараз висловлюємо думку, що за мелодраматизм І. Микитенка гудити не слід, бо буває „мелодрама“ й мелодрама, бо вистави „Диктатури“ в інших театрах доводять, що глядач п'єсу приймає, приймає активно і соціальний її ефект — очевидний.

Свого часу театр визначали як єдність трьох елементів: автор—режисер—актор. У процесі суспільної боротьби зверхність діставав якийсь один з них. У підручниках історії театру так і говориться — це, мовляв, був театр літератури, театр, у яким панував автор. А це — театр, де найважливіше — режисер. Він пан і бог, він початок і кінець театру. Був і такий час, коли культивовано ідею театру актора. Це, головне, час захоплення театром імпровізації, комедією де-ларт. Але завжди панувала істина про згадані вище три елементи театру: автор — режисер — актор.

Нас це визначення не задовольняє. Воно є індивідуалістичне, не відповідне нашому світоглядові й марксистським поглядам на театр, як на соціальне явище. Не можна театр розглядати без основного діючого чинника, без того, хто визначає творчість театру, без колективу глядачів. Глядач, в наших умовах, пролетарський масовий глядач, є безпосередній творчий учасник театрального процесу. Тому стару тріяду, сформульовану в українській театральній літературі від М. Вороного — „Творчий тріумфірат—автор, режисер, актор“ (Номо — „ЛНВ“, 1912, № 6, ст. 552), цю тріяду мусимо змінити на нову, зваживши на той найголовніший чинник — на глядача.

За наших часів це виправлення зроблено, але, нам здається, не зовсім точно і не зовсім повно. Визначаючи театральний „трикутник“ (користуючися з вислову М. О. Скрипника), Я. Мамонтов, критик і драматург, писав:

„Театр складається з трьох головних факторів: це автор, актор і глядач“ (Я. Мамонтов — „На театральних роздоріжжях“ Х., 1925 р., ст. 14).

Щодо режисера, то він, на думку Мамонтова, „є або репрезентантом автора на кону або самим автором, оскільки його інтерпретація розходиться з авторовим первотвором“. Визначення театального „трикутника“ від Я. Мамонтова, нам здається, треба поширити; ми сказали б, що театр є єдність авторового літературного матеріалу, який текстом дає соціально-політичну канву (1), театальної інтерпретації цього матеріалу від театально-творчого колективу (режисер, художник, актор, музикант, оркестр, техніки і т. д.), який емоційно-класово забарвлює й розроблює текст (2) та активно-творчого сприймання колективного глядача (3). Це визначення може трохи неукладисте, але інакше повно визначити театр — це найколективніше з мистецтв — навряд чи вдалося б.

Я. Мамонтов своїм визначенням „трикутника“ дещо недооцінив режисера. З певною нервовістю й подразливістю

Я. Мамонтов заявив: або хай режисер ілюструє автора, цебто без ніяких „разсуждений“ приймає його твір таким, яким він є, або режисер вишукує свій особливий критично-творчий підхід до авторової речі, по-своєму її зінтерпретує, і тоді „режисер є автор“, а автор за річ не відповідає. Очевидно, Я. Мамонтов — проти творчих „операцій“ режисера над творами літератури. Не будемо шукати причин цього. Але по суті Я. Мамонтов не має рації. Не можна каноном забороняти режисерові творчу роботу. Режисер має право по-своєму розуміти річ і ставити її так, як він ту річ розуміє. Ці права режисера по-своєму тлумачити літературну річ зафіксовано і в директивах деяких партійних органів про театральну критику. Вказуючи на елементи критичної оцінки вистави, там говориться про потребу виявити, „якою мірою режисер зумів поглибити або виправити чи правильно подати авторову думку“ (тези про театральну критику, затверджені від відділу друку С. З. Бюро ЦК ВКП(б), 29/XII, 1926 р. Цитую за „Новим мистецтвом“, № 3, 1927 р.). Тут підтверджується не тільки можливість „правильно подати“ й „поглибити“ але й „виправити“.

Драматургічний дебют Ів. Микитенка Лесеві Курбасові сподобався і він наговорив авторові купу компліментів. Л. Курбас в своїй статті „На дискусійний стіл“ („Рад. театр“, № 4-5, 1929, стор. 14) писав: „Микитенко може стати одним з найкращих драматургів нашої доби... Він (Микитенко) народився для театру, а не для белетристики — це на сьогодні поза сумнівом... Автор настільки яскравий, що слова і фігури звичними для вуха сценичними образами і інтонаціями звучать навіть в читанню.“

Та всі ці компліменти стосуються, головню, до загальних даних самого автора і почасти — до формальних даних самої речі. По суті ж, на думку Л. Курбаса, „великий драматургічний темперамент автора“ — розміняно на мідяки простенької театральної агітки. Бо „коли 1929 р. про диктатуру говорити до пролетаріату України, то треба її йому дати пізнати“. Отже Микитенко, на думку Курбаса, не дав глядачеві „пізнати“ диктатуру пролетаріату.

Лесь Курбас, беручися ставити „Диктатуру“, рішуче засудив всі зроблені по інших театрах постанови. Режисери тих театрів і „Диктатуру“, мовляв, поставили так, як взагалі „ставлять спектаклі“, тобто „ставлять написані п'єси“, „не втручаються в життя“, з їхнього боку „немає справді гарячого відношення до дійсности“. Зроблено „Диктатуру“ всюди „побутово“ й „сиро“. Л. Курбас вирішив ставити „Диктатуру“, „гаряче поставившись до дійсности“, не „побутово“, а головне з настановленням „дати її (диктатуру) йому (проле-

таріятові) пізнати". Так задумав Л. Курбас використати своє творче право на свою інтерпретацію.

Беручись „поглиблювати“, „доповнювати“ й „змінювати“ „Диктатуру“, Л. Курбас скористався відразу неправильним театральним принципом. Цей принцип він у згаданій вище статті проклямував так: „без боротьби режисера з автором немає діалектичної єдності, нема театру“. Боротьба тут фігурує просто як боротьба; не зазначено, на які цілі, проти чого й за віщо її спрямовується. Чи з усяким автором і завжди потрібна ця боротьба? Нарешті, „борючись“, чи обов'язково повинен режисер вийти звиящем? Чи потрібна ця боротьба режисерова, скажімо, з геніальним, ідеологічно досконалим автором? Відповіді на ці питання, так само як і ширших пояснень щодо боротьби, ні тут, ні в інших місцях своїх писань Л. Курбас не дає. Взагалі треба сказати: наскільки часто Л. Курбас, талановитий мистець і художній керівник одного з найбільших театрів Союзу, виступає в політичних питаннях, зв'язаних з театром, настільки рідко він говорить спеціально про творчі принципи й методи і театру „Березіль“ і взагалі сучасного радянського театру.

От і в даному разі неясно, як розуміти „боротьбу“. Ми колись натякали на „любов“ Курбаса до боротьби, як такої, до самого процесу боротьби, цебто до боротьби в бернштайнянському сенсі слова. Боретись — хоч би там що, без боротьби, мовляв, маразм і запустіння. От і в даному випадкові Л. Курбас своєю заявою про „боротьбу“ знову наштотує на неприємні асоціації з Бернштайном.

Завдання Л. Курбаса „в боротьбі“ з І. Микитенком у справі „поглиблення“ його п'єси було, як висловився один з прихильних до постави „Березоля“ критиків:

„переключити сюжет до теми через відкинення побутових, зайвих до філософського пізнання теми, моментів, а звідси і зближення їх“ (очевидно, наближення цих моментів до глядача? — М. К. Н. Вершигора — „Мистецька трибуна“, № 12-13, 1930 р., стор. 14).

Чи правильне це завдання? І чи можливе таке завдання?

Завдання — неправильне вже хоч би тому, що тема п'єси, як ми це вияснили раніше, є не проблема диктатури в усім її обсязі, а тільки проблема середняка в аспекті диктатури пролетаріату. Подруге, глибоко помилково П. Вершигора, слідом за Л. Курбасом, думає, ніби „побутові моменти зайві до філософського пізнання“. Філософське пізнання народжується не в абстракціях, а саме в конкретному, і абстракції виробляються в процесі пізнання конкретних явищ. „Не будемо робити помилок першого ступеня політграмоти“. Потретьє, як можна з п'єси, що її сам автор зробив у стилі

реалістичної мелодрами, зробити епічну річ? Свою п'єсу І. Микитенко ґрунтував психологічними ситуаціями, колізіями почувань і настроїв. Епічна драма, чи, скажімо, епічна п'єса з такими психологічними „дрібницями“ не числиться. В ній найважливіше — об'єктивна спокійна логіка, в ній — перевага логіки над чуттям.

„Переключити сюжет до теми“ — можливо. Можна головним у п'єсі зробити не самих дієвих осіб, не відносини між ними, а лише висновки, лише сентенції, лише ідеї. Це можна. Але навіщо?

Л. Курбас зовсім правильно підкреслив у своїй постанові незаможництво, як аргумент у намаганні „дати пізнати“. Він зовсім правильно змінив характер Дударя в напрямі позбавлення його індивідуальних „диктаторських“ рис. Л. Курбас зовсім правильно розвінчав „незаможництво“ Петра Малюштаня й викрив дрібнокапіталістичну мінливість його „хазяйської істоти“. Л. Курбас, нарешті, мав рацію, зліквідувавши „сюсюкання під пролетаріат“ у першій і останній дії. В цьому його й „Березола“ в цілому заслуги, і про них ми ще поговоритимемо.

Але Л. Курбас виходив із зовсім неправильних засад абстрагування теми, бо її не можна мислити поза конкретними побутовими (значить життєвими) формами класової боротьби в конкретному просторі і часі. Але Курбас скористався зовсім неправильною методою поборювати автора в усьому й за всяку ціну.

„Біда не любить до нас ходити сама,
Йї треба інших
Лихих пригод і бід тягти з собою низку“.

Ця, зафіксована іще Шекспіром в устах Джульєти, істина цілком відповідає тому, що сталося з виставою „Диктатури“ Ів. Микитенка, коли Л. Курбас підійшов до неї в принципі й в методі — неправильно.

Передусім Л. Курбас купюрував із п'єси всі мелодраматичні моменти, що ми на них вказували вище. З неї викреслено все, що могло індивідуалізувати персонажі — Дудареву лірику, жінку Чирви, „любов“ Ковалю й Небабі і т. д. В п'єсі залишились тільки ті й те, що могло допомагати „філософічному пізнанню“.

Перед режисером повстало завдання — тим скупим матеріалом, що залишився, створити пізнавальне видовище.* Щоб підсилити саме цей матеріал, до постанови введено нові персонажі: діда-майстра, фабзавучників, „когось у білому“,

* Редакція відзначає тут брак достатньо розгорненої критики хибностей у „пізнавальних“ настановленнях Л. Курбаса.

що деклямує вірші й читає повідомлення про перемоги на фронті соціалістичного будівництва. Все, що тепер є в п'єсі, Л. Курбас трактує в вищому пізнавальному значенні. Кожна залишена фраза, кожне слово має свій глибокий зміст. Найменша дрібничка набирає для режисера, й, на його думку, мусить набирати для глядача величезної значности. Що режисер в не силі висловити авторовими словами, те він говорить до глядача акторським жестом, рухом, інтонацією, мізансценами, музикою, світлом, рухом сценічних площин. Театралізація матеріялу сягає найбільших розмірів. Все виображає, все „грає“, кожна найменша дрібничка, рівно ж і сума жестів, мізансцен, звуків, зроблених у певній композиції, прорікає до глядача особливою театралью-сказаною філософічною думкою.

„Ми сміємось із безглуздо-барвистої стрічки, що її винула собі в косу дівчина підліток. Або не помічаємо. Або, помітивши, не звертаємо належної уваги. Або, помітивши, не задумуємось над такою дрібницею. А слід би... Бо ця стрічечка повинна ніби промовляти за дівчину: „ви думали, що я покірна. А я ось незадоволена, критикую й виправляю матір природу. Адже ж вона створила мене без стрічки. Не додумалась, не зуміла. А я ось додумалась і зуміла“ (Н. Н. Бєреїнов. „Театральные интервенции“ М., 1922 р., стор. 5 — 6).

Л. Курбас зовсім у стилі театралізаторської Єврейнівської дівчинки „критикує“ й „виправляє“ „Диктатуру“ Ів. Мікитенка, ввинає в ню безліч барвистих театральних „стрічечок“ і примушує глядача помічати, помітивши, звертати увагу й, звернувши увагу, задумуватись у п'єсі рішуче над усім, рішуче над усім.

Було б усе це добре, якби театральне випинання дрібного й дрібничок було б скоординовано, і при тому чітко й ясно, до одного цілого. А „Диктатуру“, між іншим, дивитись важко й через те, що, як чули ми серед глядачів, не знаєш, де головне, не можеш його відрізнити від другорядного.

„Переключаючи сюжет до теми“ (весь час користуємося зручним висловом П. Вершигори, що, на нашу думку, вірно визначає суть справи), Л. Курбас робить це виключно театральними засобами (інакше він цього зробити не міг і не може!), апологізує театральність, надаючи їй самодостатнього значення. А що таке самодостатня театральність? Що таке, коли бодай невеличкий театральний момент (сцена в сільраді — зміна мізансцен Гороха, кіно-кадри-крадіжки) не має ні психологічного, ні соціологічного, ніякого іншого вмотивовання? Це естетство.

„Диктатура“ в „Березолі“ є великою мірою естетська ви-става тому, що тут, як казав про естетський театр театрозна-

вещь А. Е. Редько, „супрематизм сценічної гри“, перевага зовнішньо-театрального над словесним матеріалом, що концентрує в собі ідейний зміст твору й творить його основний фундамент. Тому що тут замилювання театральним виявом, як панмогутнім засобом впливу й „пізнання“. Тому що актори відтворюють свої ролі методом естетного театру.

Щодо останнього. Проблему жесту й руху в „Березолі“, на превеликий жаль, в літературі не висвітлено. А на українських сценах вживають таких термінів, як „система „Березоля“, „система Курбаса“. Нам відомо, що коріння її лежать у системі Дельсарта, що їй значною мірою прислужилась ідея „выразительного человека“ Волконського, але в чому суть системи перетворення (так її здається звуть?) змодифікованої в „Березолі“, на превеликий жаль, не знаємо. А знати б треба знати вже час. Бо метода акторського вияву може ховати в собі багато неправильного, багато ідеалістичного, багато того, що може пояснити хиби й огріхи трактування вистави.

Головний засіб актора в естетському театрі — рух, жест. При чому рух і жест тут не ілюструють настроїв персонажу, його слова, а мають самостійне значення, самі створюють настрої, самі „промовляють“. Розповідаючи за естетичний театр Мейерхольда (1907 — 1912 р.р.), згадуваний уже Редько говорить про постанову „Дон-Жуана“:

„Дон-Жуан весь час кружился и робил разные па, что никою мірою не выплывали з того, що він говорив за текстом Мольєровим“.

Такою ж мірою в „Диктатурі“ не відповідає текстові те, що роблять, приміром, куркулі, позуючи перед публікою гадюкоподібними кривулястими постатями з зігнутими піднесеними догори руками й скрюченими пальцями, або фігури сільського сходу. Жест у „Диктатурі“ не просто жест. Це жест, стилізований відповідно до того, як його режисер уявляє для тої чи іншої дієвої особи. Епілептичний нерівний жест куркулів, розхристаний буйний жест селянської дрібновласницької стихії влагіджені, врівноважені, ясні в своїй плавкості жести робітників. Ця стилізація в жесті, в русі тим само відповідає принципам естетського театру (порівн. П. Марков — „Новейшие театральные течения“, М., 1924 р.).

* * *

Загалом „Диктатуру“ зроблено в „Березолі“, так би мовити, в стилі особливого новітнього театального бароко. Патетичної вистави в стилі наших днів не вийшло, не зважаючи на актуальність п'єси і на талант її поставника. Бароко! Г. Гавзенштайн у статті „Мистецтво й суспільство“ визначав:

„з естетичного погляду бароко — поєднання консервативної релігійності з формальними набутками буржуазної культури“.

Бароко в „Диктатурі“ — поєднання пролетарської спрямованості з консервативними залишками буржуазної театральної культури.

Для нас ясно, що в Л. Курбаса були найкращі наміри, коли він збирався ставити „Диктатуру“. Але нам здається, що Курбас, так, як він говорив на адресу І. Микитенка, „не вирішив спочатку, яка більш-менш конкретна мета“ — в даному разі його вистави. Самої спрямованості мало, треба користатися ще й правильними методами, правильними засобами. А Л. Курбас „боровся“ з Микитенком зовсім неправильно, вважаючи всяку боротьбу за революційну. Л. Курбас полетів в абстракцію, відштовхнувшись від живого ґрунту класової боротьби, неправильно вважаючи його „побутом“.

Саме те, що „Диктатура“ з'явилась в „Березолі“, є позитивний факт. Він говорить за те, що театр робить спроби відштовхнутися від „синіх далів“ і від захоплення плутаниною в національним питанні на малахіянський манір і підходить до гостріше поставлених кардинальних проблем соціалістичної революції. Особливі умови, велика популярність п'єси в масах, вже відбуті вистави по інших театрах поставили „Березіль“ перед трудною потребою подати „Диктатуру“ в новій інтерпретації, показати з інших поглядів, у новому світлі. Як ми бачили, режисер в цих своїх шуканнях пішов принципово невірним шляхом.

Це, певна річ, ніяк не виправдує партизанських „рейдів“ тих рецензентів, що здумали одним махом „угробити“ Курбасову постанову. Стільки ж задьористий, скільки й плутаний автор рецензії на „Диктатуру“ в „Березолі“ Дм. Шарах писав:

„Режисер постанови не почуває потреби загострити увагу свою на роздвоєності села і тим самим до класових протиріч на селі підходить не з боку їх природи, а штучно їх обминає“ („Мистецька трибуна“, № 8-9, 1930 р., ст., 20).

Неправильно написав Дм. Шарах (так неправильно, як дивна й незрозуміла вся його претенціозна термінологія на взірць: „незрепівка“, „експресіоналізм“, „експресіоналістичні деформації“, „естезований, сильний в статисти“ і т. д.). Неправильно, бо соціальний розподіл села в Курбаса певною мірою очевидніший, ніж у Микитенка, бо театральними засобами Курбас показує глядачеві справжню неможливість силу, що на неї може спиратися пролетар Дудар. Говорячи це, маємо на увазі прихід Малоштана з неможливіцями на засідання сільради по Дударя. Глядач почуває весь цей „неможливіцький парламент“. Маємо на увазі сцени сходу, барельєфно зіплені в світлі прожекторів, і де як сильний дієвий чинник,

а не тільки в особі баби („Товариші селяни! Ах, ви ж, сукини сини...“) як у автора, виступає ціла неможливість міцна верства.

Треба визнати за правильне, що Дударя подано глибшим (в цьому заслуга й Бучми), ніж в автора; що він тут не крикун і не командир. Виображення пролетарів на заводі правильніше в „Березолі“, ніж в автора: в цього вони були дещо сусальні, якісь надособливі, незвичайні.

Згадуваний уже Дм. Шарах схарактеризував „Диктатуру“ в „Березолі“ одним „словом — мінус. Двома словами — негати́вне явище“. Це недопустима вульгаризація й спрощенство. Не випускаючи зпід уваги загальної принципової оцінки треба разом із тим мати на увазі всю складність такого соціального явища як театр. Це не книжка, не картина, не музичний твір, а багатогранний синтетичний мистецький продукт. Тут більше, як у якому іншому мистецтві, можуть бути і мінуси й плюси одноразово. У справах літератури відома ухвала ЦК ВКП(б) з 1925 р. говорила:

„Якщо в руках у пролетаріату є тепер непомилні критерії громадсько-політичного змісту першого-ліпшого літературного твору — то він іще немає певних відповідей на всі питання щодо художньої форми“.

Л. Курбас шукав нових відповідних, на його думку, для „Диктатури“ форм. Шукання не зовсім вдалі. Все ж досягнення є. Варто пригадати, як вигаданими від режисера вісками — куркульським і Малоштановим театральню ілюструється незламну спілку пролетаря з неможливіком. Театральний ефект цієї сцени, що йому не мало сприяла вигадливість і вміння художника В. Меллера — виключний.* Сцена з батіжком наочно доводить, наскільки Малоштан плохенький хазяїн, наскільки він невдаха, наскільки він нужденніший від спеціалістів „батіжної“ справи — вожиків. Його намагання хвиськати батіжком так, як і „справжні“ люди, розвінчує його, як цільну людину, бо він і справді не герой, а кваша. Така компромітація Малоштана потрібна, бо він не може бути за опору пролетаріату, бо він — не твердий, непохитний неможливік. Прекрасна також сцена сходу.

Не можна не відзначити таких моментів постанови, як рухоми в координальних напрямках сценічні пляшети. Це розсуває звичні рямці театральної дії, переносить її в багатоплощинність, спрощує технічне обладнання сцени. Взагалі В. Мел-

* Редакція не погоджується тут з автором. Спроба режисерова подати гасло „наздогнати й випередити“ через змагання неможливіцької шкапини з куркульською фірою — є по суті хибна, скільки вона обминає проблему соціалістичної індустріалізації.

лер своєю роботою в „Диктатурі“ ступив далеко вперед найпередовіших художників театру. Його майстерність сполучає в собі талановите відчуття ідей і настроїв п'єси та глибоке знання речового матеріалу. Ці багатомовні аплікативні хатки, жирне, вщерть повне свинського отупіння й янгольського „благополучія“ весілля в куркуля „Півня“ пам'ятні сильні картини. Кіноплівка використовується в „Диктатурі“ новим оригінальним дотепним способом, який, очевидно, стане за стимул для аналогічних шукань в цім напрямі й по інших театрах.

* * *

„Микитенко у „Диктатурі“ не діялектик, а метафізик“, — писали одні (П. Вершигора). „Диктатура“ — п'єса далеко не шекспировской сили глибини“, писали інші (В. Морський — „Всеукр. Пролетарій“). І до того і до другого визначення можна застосувати жартівливі хоч і трохи парадоксальні слова автора одного з них — „Это гениально, но это неудовлетворительно“. Микитенко є діялектик в „Диктатурі“ тому, що він не метафізик. А його метафізику ніхто й ніде в тому числі й П. Вершигора не довів. Та й Шекспір за наших часів за критерій не може бути. Шекспір і Микитенко лежать в різних історичних площинах. А п'єсу він написав актуальну й потрібну.

* * *

На жаль, Л. Курбас не спромігся винайти таких театральних форм, які максимально сприяли б виявленню і театальному втіленню поставлених у п'єсі актуальних проблем. Режисер, як ми вже бачили, пішов, натомість, принципово-невірним шляхом естетизації, самодостатньої „боротьби“ з автором.

За те, що „Березіль“ відштовхнувся від „Малахія“ і взявся до „Диктатури“, за це його слід всіяко підтримувати. Взагалі треба пам'ятати, що „в справі культури поспішність і розмахистість шкідливіша за все. Це багатьом з наших юних літераторів і комуністів належало б гарненько намотати на вуса“ (В. Ленін — „Лучше меньше да лучше“. т. XVIII, ч. II, ст. 125). Але те, що, взявшись до „Диктатури“ Березіль із своїм завданням не цілком упорався; це свідчить, що театр досі кризи шукань і настановлень ще не перейшов. Питання про суть цієї кризи й про ті шляхи, що ведуть від неї до вищих шаблів розвитку, — це вже окрема тема.

ІДЕОЛОГ РОМАНТИКИ

СПРОБА ХАРАКТЕРИСТИКИ
Я. САВЧЕНКА - КРИТИКА

ІВ. ТКАЧЕНКО

В доповіді своїй на 2-му з'їзді ВУСПП тов. Щупак довів, що українська марксистська критика з появою її органу „Критика“ в 1928 р. входить у третій етап.

Етап—це стрибок. На сторінках журналів „Мистецтво“ та „Шляхи мистецтва“ українська марксистська критика почала свій проклямативний період. Дальший розвиток її, дальший стрибок полягає в тому, що із стану проклямативного вона переходить в активний наступ на неоклясику (що з нею пішов був Хвильовий) і переможно закінчує літературну дискусію, підсумовану 1928 р. Перемога й народження журналу „Критика“, друкованої трибуни української марксистської критики,—це нова якість, новий стрибок, новий етап—етап третій.

Звичайно, така періодизація є спрощена й до певної міри умовна; проте, вона не позбавлена логіки і відповідає в основному історичній дійсності. Отже, цю періодизацію можна класти в основу розгляду окремих процесів на критичному фронті, зокрема й еволюції окремих критичних постатей.

Я. Савченко як критик виступив 1926 року, саме під час розгорненої літдискусії, з брошурою „Азіятський апокаліпсис“, що мала завдання оборонити пролетарське мистецтво від Хвильового, який був висунув теорію „азіятського ренесансу“ плюс греко-римське мистецтво“. Року 1927 вийшла друга робота Я. Савченка „Проти реставрації“ (греко-римського мистецтва), що була відповіддю на статтю М. Зерова як „екзегетика“ Хвильового, а також збірка критичних нарисів „Поети й белетристи“. Цього року вийшли—друга збірка критичних нарисів Я. Савченко „Доба і письменник“ та брошура „Народження українського радянського кіна“. Нарешті, в журналі „Ж. і Р.“, № 4 за цей же рік маємо підсумкову статтю Я. Савченка про творчість М. Бажана. Отже, весь критичний Савченків доробок за відзначеною вище періодизацією припадає на другий та третій етап розвитку української марксистської критики.

Вже за перші брошури, спрямовані проти агресивної неоклясики, Савченко дістав був почесне звання марксистського критика, яке з виходом книжки „Поети й белетристи“ ще більше устанавлювалось. І тільки аж на 2-му з'їзді ВУСПП у вгаданій доповіді т. Щупака зроблено деяку спробу перевірити, наскільки відповідають Савченкові методологічні позиції цьому званню (див. С. Щупак—„Критика й проза“,

стор. 12). Але на сьогодні час уже дати ґрунтовнішу оцінку його методологічних позицій; до розгляду ми повинні підійти з вимогами, відповідними до тих завдань, що їх ставить перед марксистською критикою доба соціалістичної реконструкції.

Почнімо наш розгляд з аналізу Савченкових писань останнього періоду, де критик уже більш визначився і вдосконалив свою методологію, з аналізу книжки „Доба і письменник“.

* * *

Якби ми хоч трохи спокусились можливістю зробити певні висновки на підставі формальних моментів, то вже в самій назві книжки „Доба і письменник“ та в розташуванні в ній матеріалу, де, як вступ, іде стаття „Проблеми культурної революції і українська радянська література“, можна було б вбачити певне настановлення щодо зв'язування творчості із добою: письменник і доба, література і культурна революція. Але цей висновок напрошується тільки на зовнішній погляд; прочитавши перший, другий і далші нариси,— бачимо, що дали суб'єктивістичних похвал чи осудів того чи того письменника це зв'язування не сягає. Це примушує нас вдатись до докладнішого розгляду теоретичної частини книжки — до згаданої вступної статті та вступів до окремих нарисів.

Вступна стаття складається з чотирьох розділів. В першому автор намагається з'ясувати суть культурної революції. Після цього він пробує дослідити, як позначилися висунуті проблеми на літературі (розділ другий) і, сконстатувавши тут мізерні досягнення, переходить до заклику письменників вчитися (розділ третій), доводячи, що все лихो залежить від письменницьких здібностей чи недбальства і від того, що наші видавництва розбещують нашого письменника, поспішаючи друкувати напівфабрикати (розділ четвертий).

Культурну революцію автор трактує так, що вона виглядає в нього не як надбудовний процес, а немов якась самодостатня категорія, що —

„перш за все передбачає цілковите, знизу догори перероблення й перевстаткування всього старого світу, всіх психо-ідеологічних і психо-фізичних особливостей і якостей людини й суспільства, людини й класи; зміну основних дотеперішніх ліній культури й нову їх реконструкцію; зміну взаємин речей і людини; встановлення для всієї системи речей і всіх живих елементів культури динамічної соціальної акції, надання їм відповідно до історичних завдань доби та владущої класи нового культурно-соціального буття; руйнацію, заперечення і нейтралізацію всіх тих силових — матеріальних та психо-ідеологічних чинників, що гальмують історичний процес, затримують розвиток нових сил соціального організму; нарешті, тих чинників, що силоміць намагаються зв'язати нашу добу на стадіях попередньої культури матеріалів соціального призначення на попередній техніці, світорозумінні і світовідчуванні“ („Доба і письменник“, ст. 5).

І далі:

„Культурна революція має собі за найважливішу мету в нормувати всі процеси культурно-господарчого значення, що виникають між природою й суспільством у його творчій механіці трудової діяльності, звести всю систему культурно-господарчих речей до чинності соціальної категорії. Найбільший сенс її саме в тому й полягає, що вона до всього підходить із критерієм соціальної доцільності“ (Там же, стор. 5; розрядка моя — І. Т.).

Нам ніяково перед читачем за таку довгу цитату, але перший довгий уривок — то ж тільки одна фраза (взагалі дуже типова для Савченкової стилістики). Трактуючи культурну революцію не як процес, а як суб'єкта, творця що „має собі за найважливішу мету в нормувати“ і „до всього підходить“ та „передбачає, знизу догори, перероблення і перевстановлення всього старого світу, всіх психо-ідеологічних і психо-фізичних особливостей і якостей, людини й суспільства, людини й класи“, — автор цим самим змазує справжнього суб'єкта культурної революції, її творця — пролетаріят і його авангардну частину — комуністичну партію. Звичайно, таке трактування культурної революції є хибне, антимарксистське. Такого ж визначення автор додержується і в критичній практиці своїй, творчість того чи того письменника він ув'язує з „добою“ (хоча й це не завжди), але під цим терміном він розуміє лише культурні процеси, як замкнене коло, і тому піднести вище не може, не може, щоб чітко поставити створення домінантного стилю доби, стилю пролетарського.

Цілком зрозуміло, що таке механістичне розуміння категорії бази й надбудови призводить і до хибного розуміння основних пружин динаміки літературного процесу. Правда, ще в брошурі „Проти реставрації“ Я. Савченко виступав проти теорії „іманентності“ літературного процесу:

Виходячи з цього, а не з вічних іманентних законів форми, зовсім логічно доходимо до висновку, що пролетарське мистецтво, як вислів нової життєвої системи, до якої попередня історія не має аналогії, — безперечно матиме свою форму і свій стиль, тільки йому одному властивий“ (стор. 46; підкреслення в цитаті Савченкове)

У цій тезі ніби все гаразд: пролетарське мистецтво, як вияв „нової життєвої системи“, матиме свою форму і свій стиль. Але як же це за Савченком станеться, коли „культура є природним і оплоднюючим середовищем, в якому виникає чи може виникнути мистецтво“ („Азіятський апокаліпсис“, ст. 7) і коли ця культура витворюється, як ми бачили з попередніх цитат, стихійно без суб'єкта, творця нашої доби — пролетаріату, отже — можна б логічно продовжити — має бути якась безкласова.

Очевидно, маємо в Я. Савченка наявні елементи переверзевщини — „стихійне“ трактування суспільного процесу та змазування ролі класи й класової боротьби в літературі — не зважаючи на те, що Савченко й висловлюється проти такої „стихійності“:

„У такому поширенні речевого світу нема ні хаосу, ні випадковості, ні ізоляваності“ („Доба і письменник“, ст. 18).

Звичайно, Савченко, як критик, а не методолог літературознавства, навіть не згадує в своїх „теоретичних висловлюваннях“, щоби в теоретичних вступях до своїх нарисів, таких методологічних питань, як зв'язок буття з мисленням, взаємин суб'єкта з об'єктом, а проте в цих питаннях він припустився таких помилок як і Переверзев, що:

„розчинивши свідомість у бутті, викинувши суспільного суб'єкта, класу, як дійсну єдність суб'єкта і об'єкта, виступив саме таким „метафізичним матеріалістом“, чужим матеріалістичній діалектиці, про якого говорено вище“ („Против механистического литературоведения“, ст. 6).

У концепції Переверзева змазується проблема пролетарської літератури. Я. Савченко не тільки визнає її, а, як ми бачили, боровся за неї з неокласикою. Але разом з тим ми бачили, як Савченко, звичайно несвідомо, змазував у питаннях культурної революції момент класовості. Цей момент затушовується і в критичних висловлюваннях Я. Савченка; але про це мова буде нижче.

Визначаючи „письменство, як засіб та методу відтворення й конструювання світу“ („Доба і письменник“, ст. 19), Савченко солідаризується з теоретиком футуризму Чужаком. Плеханівське визначення мистецтва, як пізнання дійсності, очевидно, його не задовольняє:

„Припустімо, що мистецтво є тільки акт пізнання“ (теж там стор. 170; підкреслення мов — І. Т.).

От чому на центральну психічну домінанту радянського письменства він висуває „патос епохи, патос будівництва, патос філософічного ствердження нашої дійсності“ (ст. 20). Звідси вже починають вирісуватись авторові стилеві симпатії. Такий стиль, що за центральну психічну домінанту має патос, є стиль романтичний. Чи не його висуває Я. Савченко на домінантний стиль нашої доби? Зіставмо це припущення з деякими „статистичними“ підрахунками: з 50 авторів, що трапили в поле критичного зору Я. Савченка, лише троє дістали цілком позитивну навіть „патосну“ характеристику. Хто ж вони — ці обранці? Це Яновський, Довженко й Бажан. Всі три — патосні романтики.

Ми вже підійшли до конкретної критичної практики Я. Савченка. Але перш ніж розглядати його цінування окремих авторів чи груп, спинімося ще на тому, як трактує Я. Савченко проблему стилю та його основних елементів. Тут у нього безпорадна розхристаність, бо він вживає слова „стиль“ у різних найсуперечливіших розуміннях.

Визначивши організативну функцію письменства з його центральною психічною домінантою, як „патос епохи“, автор конкретизує далі свою тезу й накреслює генеральну лінію нашої літератури:

„Її справжній шлях — найбільше соціально-тематичне навантаження в масштабах доби“ (ст. 20).

У дальшому абзаці автор підносить „проблему специфічно-літературної культури“, що випливає з її (літератури) генеральної лінії. Під проблемою „специфічно-літературна культура“ Я. Савченко, очевидно, розуміє проблему стилю. Цю проблему він визначає так:

„Коли письменство претендує на адекватність добі, воно мусить зробити „літературним фактом“ увесь соціально-спрямований речовий світ, синтезувавши його, піднести на щабель активної ідеологічної категорії“ (ст. 20).

Піднести на щабель активної ідеологічної категорії „об’єктивований“ світ (як „літературний факт“) — це значить ствердити дійсність. І справді, в нарисі про Слісаренка автор дає саме таке визначення стилю:

„стиль — об’єктивація тої чи тої дійсности. Але не пасивна, а активна: стиль настково стверджує дійсність. В цьому величезна соціальна функція стилю“ (стор. 137).

Таке визначення функції стилю здається на перший погляд вірне; але коли пригадаємо, як Савченко розуміє „добу“, як він трактує культурну революцію, коли пригадаємо, що він розриває надбудову й базу, то таке визначення функції стилю вкрай уневиразнюється; таке визначення стилю припускає співіснування разом інших рівноправних стилів.

Така концепція, звичайно, нічого спільного не має з марксистською критикою. Але ще гірше, коли Я. Савченко збивається з цього визначення і під стилем розуміє письменника, а то й просто „людину“, як він говорить у нарисі про Косяченка:

„А як стиль — це людина, й у ньому так би мовити „хемічно“ фіксуються відповідні, тільки даному стилеві властиві категорії психологічного ряду“ (ст. 37).

Далі слова „стиль“ автор уживає в суто-естетському трактуванні. Напр., говорячи про стиль того чи іншого письменника, Савченко вживає свого найулюбленішого слова „смак“ або „не смак“, в нього він вкладає все своє захоплення чи обурення, похвалу чи осуд. Про Атаманюка, напр., він так і каже:

„Поет має дуже малесенький смак. Стил його — несмак“ (ст. 47)

Нарешті, письменник через свій виборений стиль—

„ствержує себе, реалізує себе, свої висловлювання, своє ставлення, стверджує себе, як частину космосу та як соціальну одиницю“ (ст. 106—107).

Характеризуючи творчість Яновського, Я. Савченко каже, що:

„всі допоміжні композиційні способи мають безпосередню основну функцію мотивувати автора в найширшому розумінні цього слова, дати йому якнайбільше простору, щоб виявити його світоставлення та світорозуміння, його соціально-психологічні взаємини із світом“ (ст. 105; підкреслення моє — І. Т.)

Цю „теорію поетичного самоствердження“ найяскравіше може ілюструвати цілий нарис про Бажанову творчість, написаний в площині цієї самої теми („Боротьба за світогляд“— „Ж. і Р.“, № 4 за цей рік). Тут у Я. Савченка особливо яскраво виявляється його своєрідний культ творчої індивідуальності. За його концепцією сильна творча індивідуальність письменникова є чи не основа детермінанта літературної еволюції. „Мертве“ в українській поезії (Сосюра, Косяченко, Фальківський, Атаманюк, Троянкер, Забіла) зумовлене в нього сидю традицій і впливів, що їх не здолали ці поети перебороти; „живе“ (Бажан і Терещенко)—виключно сильною творчою індивідуальністю поетів, що подолали традиції, зруйнували їх і на їх уламках створили нову стилеву свідомість і стилеві норми (ст. 38).

Про М. Бажана Савченко каже, що він—

„іде не второваним шляхом, а самостійно шукає способів свого поетичного самоствердження. Тільки в такому процесі може родитися майстер“ („Ж. і Р.“, № 4, ст. 128).

Ця цитата дуже нагадує авторську тираду з „Майстра корабля“; його Савченко теж розглядає у книжці „Доба і письменник“:

„Хай простить тому небо, хто підозрює мене в повсякчасному ухилянні в бік із широкої дороги. Я ніколи не любив ходити по дорогах. Тому я й любив море, що на ньому кожна дорога

нова, і кожне місце — дорога... Ви побачите, як слідом за нами йтимуть дослідники шляхів. Вирубатимуть хащі.. Прокладатимуть шлях. І може зарости та непевна дорога, на яку весь час штовхають мене консерватори" („Майстер корабля", ст. 36; підкреслення моє — І. Т.)

Очевидно, і Яновський, щоб стати „майстром романтики" мусив іти „не второваним шляхом"; для цього й обрав він море, де „кожна дорога нова, і кожне місце дорога". І „проїхавшись" на ньому своїм романтичним кораблем, здобув од критика орден „майстра".

Взагалі цей роман Яновського став для Савченка за „камень преткновения"; тут особливо яскраво виявилось Савченкове захоплення романтичним світовідчуттям. Про це саме свідчать і його емоційні, урочисто написані нариси про Довженка та Бажана.

Поміж цими трьома „майстрами" (слово майстер беремо в лапки не так для іронії, як для того, щоб одзначити, що цим титулом „ушанував" Я. Савченко) є спільність не лише в їхній загальній стилевій спрямованості, а навіть у їхніх фабульних побудованнях. Напр., деякі кадри Довженкової „Землі" є безперечно генетично зв'язані з „Майстром корабля", що в ньому мемуарно розповідається за кіно-картиною „Біла Пустеля" — цю, між іншим, „майже безфабульну річ з погляду критики тридцятих років":

„Point de depart „Білої Пустелі" неймовірний пейзаж. Сміливо взято дерева, вкриті снігом, вони стоять над головою глядача, обсіпаючи снігом об'єкти. Гола людина вийшла з-за дерева і, страхотно вирісши, заступила цілий екран готими-грудьми... Після того ми побачили, як родить. Її ноги, посинілі від болю, тремтять і тремтять повний живіт. Ось що в нас є ще незмінного з перших років людського розвитку — його ніхто не перейде і не полегшить. Повсякчасне нагадування тих колосальних просторів, що їх перейшло людство.

Жінка починає родити. О, найсвятіша радосте народження дитини! О, глибока повага до мук матері! О, радість життя!

Розновістикартину я безсилий. Логічно вона не вкладається в рамки людської послідовності. Я й досі ще здригаюся від бадьорості й сили, що їх відчув я, переглядаючи картину" („Майстер корабля", ст. 11—12).

„Я бачу безліч ніг, що топчуть землю. Я бачу її всю — вогуку й пільну родющу планету Землю" (там же, ст. 223; підкреслення мої — І. Т.)

Як би ми не показали, звідкіля взяті ці цитати, читач узяв би їх за „літературизоване" лібрето відповідних кадрів з „Землі". Згадаймо лише кадри з голою жінкою, що їх потім на вигому московського пролетаріату викинуто з „Землі", кадр, де родить жінка, і в неї „тремтять повний живіт". Нарешті,

кадри „вогкої і плідної родючої планети Землі“, землі з великої літери...

Тепер послухаймо, як сам Я. Савчук характеризує „Землю“:

„Земля — патосна пісня про катастрофу старого світу і про народження нового. Але там і тут мусить бути неодмінне означення: соціального. Пісня про переможний похід нових соціальних сил, нової соціальної істини. А разом із тим це в урочиста — на повні легені та на повний голос — пісня про біологічну радість життя, про пристрасть й буйну плодючість землі, про її творчу повнокровну, шалену плоть“ („Майстер синтези“ — „Народження укр. рад. кіно“, ст. 29, або „Ж. і Р.“, № 1, стор. 143; підкреслення моє — І. Т.).

В такому „біологічно-радісному“ дусі виголошує Я. Савченко апологію творчости Яновського:

„Специфічність стилю Яновського, як ми вже бачили, полягає в чималій емоційній піднесеності й подекуди — екзальтації, у згущуванні фарб, в особливому метафоро-епітетному й психологічному окресленні і виявленні речей, явищ тощо, нарешті, в біологічно-радісному світосприйманні всіх фізичних і соціальних проявів життя“ („Доба і письменник“, ст. 110; підкреслення моє — І. Т.).

Нарешті, Я. Савченко ніби за Яновським іде, коли аргументує свою безсилість уґрунтувати символіку соціального сенсу „Землі“ (пор. ці слова з допіру наведеною цитатою з „Майстра корабля“):

„Обґрунтування її — поза можливостями логіки. Ця символіка результат вищої свідомости“ („Народження кіна“, ст. 39).

Або просто:

„...ефект, що залишає картина, — розповісти не можна“ (ст. 34).

Ми не маємо змоги далі наводити тут цитати для зіставлення „Майстра корабля“ з „Землею“ та з „Майстром синтези“; згадаємо лише один із основних мотивів роману — мотив про „радісну старість після роботи“, який у Довженка втілено в постать діда Семена, що, схопивши і з'ївши яблуко, „радісно“ вмер. „Перед нами знайома земля, капітан“ — так можна перефразувати кінцівку з „Майстра корабля“. І. Савченко наділяє Довженка за цю „знайому землю“ орденом „майстра синтези“.

* * *

Виявляючи соціологічний еквівалент „Майстра корабля“, Я. Савченко пише:

„Яновський — культурою поетичного словника і тонкими іноді складними нюансами тематики, нахилом до філософських узагальнень і особливо чутливістю психологічного реагування, нарешті,

виразно виявленими тенденціями реалізувати свою соціальну свідомість у верхніх ускладнених розгалужених надбудовного плану — всім оцим показує себе, як не пересічного, високо-культурного інтелігента, для соціально-психологічної структури якого Жовтнева революція, як факт сприймання, може мати мистецький вислів тільки в гіперболічних, екстатичних формах, у великому емоційному напруженні, нарешті, в широких узагальненнях. Тут цілком можливі патетичні жести, несподівані, але цілком нормальні для інтелігентської психіки, хоча б і революційної в основі, індивідуалістичні інтонації, заглиблений прикрашальний психологізм“ („Доба і письменник“, ст. 111; підкреслення мої — І. Т.).

Давши в цілому хвалебну оцінку цьому романові, авторові якого „однаково, що про нього кажуть“ („Майстер корабля“, ст. 13), Я. Савченко пішов за наукою цього „непересічного інтелігента“ в оцінці Довженкової „Землі“ і цим поставив себе в ряд із ним. Та й не тільки в оцінці „Землі“ пішов Я. Савченко за наукою „майстра романтики“; вже в оцінці „Майстра корабля“ Савченко заходився „вирубувати хащі й прокладати шлях“ романтиці на полі реалізму радянської літератури, який щодалі міцніє.

Почавши свого нариса про „майстра романтики“ вступними міркуваннями про визначення соціально-психологічної бази романтичного мистецтва, що не об'єктивує сучасності і тому не може її стверджувати, Я. Савченко каже, що такий підхід до творчості Яновського був би демагогічний, бо він, мовляв, є суто-формальний, і тому критик робить спробу застосовувати до оцінки творчості Яновського не догматичні мовляв, тези, а ширше розуміння того соціального ґрунту, що спонукає письменника віддавати нашу дійсність у художніх образах із піднесеним емоційно-психологічним наповненням. Я. Савченко доходить висновку, що скільки творчість Яновського об'єктивує нашу дійсність (це критик а priori стверджує) значить, вона (творчість) стверджує її (дійсність), як потужний комплекс вищої соціальної формації“ („Доба і письменник“ ст. 100).

Отже, визначивши стиль, як об'єктивацію дійсності, і „довівши“, що в творчості Яновського вона (дійсність) стверджується, Савченко цим самим, справді, виконав замовлення „майстра романтики“ щодо „вирубання хащів“ та „прокладення шляху“, „щоб заросла та непевна дорога (реалізму? — І. Т.), на яку весь час штовкали його консерватори“ (на кого цей прозорий натяк?).

* * *

З приводу останньої Бажанової збірки „Будівлі“ з'явилося два критичні нариси: М. Доленга — „Монументальна лірика“

(„Критика“, № 7-8, 1929 р.) і Я. Савченка — „Боротьба за світогляд“, що про нього ми вже згадували.

Характеризуючи творчу путь поетову, М. Доленго визначає її як „ділянку від попутників-психологістів до пролетарської поезії, хоч виразно пролетарських творів в нього ще немає“ (ст. 84). Відзначивши в Бажановій поезії два напрями — неоромантичний і революційно-конструктивістичний, об'єднавши його загальним ліво-інтелігентським напрямом критик радить М. Бажанові перебороти неоромантичні тенденції й рішуче стати на революційно-конструктивістичну лінію. Але М. Доленго навіть не згадує, яка ж класова ознака цієї „лінії“. Чи не пролетарська, як він пробував кваліфікувати вище цю творчу путь?

Закроюючи свого нариса в площині теми — боротьба М. Бажана за світогляд, Я. Савченко приходить до таких саме висновків щодо творчої путі поета, як і Доленго, отже й до Я. Савченка стосується, в основному, допіру висловлене наше зауваження. Правда, Я. Савченко констатує в Бажана романтику лише на підставі першої збірки „17 патруль“, а в „Будівлях“ ці моменти затушковує, тим часом, як у цій збірці лише закінчився процес переходу того романтизму в нову його якість, що, загалом, має чимало спільного з романтикою „Майстра корабля“. Про це, між іншим, промовисто свідчить і поетова присвята під ініціалами „Ю. Я.“ до поезії „Нічний рейс“... Поза всім цим вартий уваги є самий стиль розгляданих критичних писань Я. Савченка. Ось вслухайтесь у ритм Савченкової екстатичної, емоційно-врочистої мови, що нею написано нарис про цього „справжнього майстра“, який бореться ніби тільки за свій світогляд:

„Свіжа, яскрава лексика; трохи несподівана, як згадати Бажанову занепадницьку „Різьблену тіль“, вольовість сприймання, енергійне рухання епохи, глибока її синтеза, — все це звучить, як переможний гімн новому соціальному колективу, новій людині, це, нарешті, цілковите й активне ствердження нашої епохи“ („Ж. і Р.“, № 4, ст. 118).

За „Різьблену тіль“ М. Бажанові досталось було свого часу від Я. Савченка (див. „Літ. газ.“, № 9-10, 1927 р.). Зате, коли в „Будівлях“ його романтизм дійшов нової якості, став „монументальним романтизмом“, Савченко вшановує його орденом „справжнього майстра“. Та й це цілком зрозуміло, бо сам Савченко ще року 1927 („Гарт“, № 6-7) видрукував вірша на тему обурення проти гамлетизму, що йому найбільше сподобалась з цілої збірки „Будівлі“. Савченко не відзначив у характеристиці „Розмови сердець“ тої хиби, що там монументальній картині старого світу протиставляється лише ідейно-емоційне обурення, яке повинно мати позначення

і на соціологічний еквівалент поета, певно тому, що і в нього протиставлення має такий характер:

„Та ще ми знаємо — не марно
Встає на бунт земля одя.
Чому ж спалахують пожегом
І наші нерви і серця?“

(з вірша „Гамлет“).

Розгорнувши коротко основні принципи Савченкових методологічних позицій, ми повинні їх визнати, щодо літературного напрямку, за позиції активно-романтичні. Цьому визначенню ні трохи не суперечить ніби антиромантичний виступ Я. Савченка (поезія „Романтик“, „Ж. і Р.“, № 6, 1928 р.), бо там він висловлює обурення лише проти пасивної, розкислої романтики, романтики „з дерев'яним серцем та розкрученою пружиною“:

„Вертайсь, романтику, сюди.
У тебе ж серце дерев'яне
І ти пружину розкрутив“.

Вподобуючи романтику бойову, романтику войовничу, він робить із Яновського „незрівняного майстра романтики“, з Довженка — „майстра синтези“ в галузі кіномистецтва (яке „він підніс на недосяжну височінь не тільки в українському масштабі, а світовому“), з Бажана — „справжнього майстра“ в галузі поезії, і цим підносить їх на верхівлі поштовтневого мистецтва, творячи з них ту „невеличку групу теперішніх майстрів, що своєю творчістю рухають і виносять на вищі щаблі поштовтневу поезію“ („Ж. і Р.“, № 4, ст. 128).

Ставши, таким чином, за апологета войовничої романтики, Я. Савченко становить собою четвертого майстра цього стилю, але вже в галузі методології та критики.

* * *

Вище ми сказали, що з 50 авторів, які попали в поле критичного зору Я. Савченка, лише три дістали хвальну характеристику. Це, власне, не зовсім вірно; досить прихильно поставився Я. Савченко до М. Терещенка, характеризуючи його як „дійсно пролетарського поета“:

„Яка монолітна постать! Навіть героїчна в тому розумінні, що поет дійшов високої психологічної та громадської організованості, витрусивши ліричне естетство, убивши в собі дрібненькі ідейки і обивательські поетичні смаки. А натомість бачимо поета-людину з принципами глибоко-соціального значення, з рівним непослабним патосом боротьби і ствердження реальних інтересів трудящих, нарешті, з мотивами інтернаціональної солідарності. Це — глибоко-ідейний і почесний шлях, і це дає всі права Терещенкові називатися дійсно пролетарським поетом“. („Доба і письменник“, ст. 57; підкреслення моє — І. Т.).

Що тут є захвалювання — це безперечно; але чим це сто-сується до нашої основної теми про апологію романтики й піднесення її на домінантний рівень у нашому літературному процесі? Адже, Терещенко, за Савченковою критикою, був відомий як „поет праці, що його реалізм у розумінні формальної організації словесного матеріалу перебуває в найтіс-нішій сполуці з його громадським світоглядом“ („Поети й белетристи“, ст. 87).

Щоб відповісти на це питання, треба було б переглянути основні мотиви Терещенкової творчості та їх цінування від Савченка. Не маючи змоги тут це робити, мусимо звернути увагу лише на центральні мотиви, що ними пройняті дві останні збірки М. Терещенка, особливо остання. За централь-ний мотив тут є шляхи поступу людського, якими „все у далеч лине і поривається вперед“, що в центрі цього „всього“—

„... тягнеться у простір
Всесвітнє серце, чоловік,
що протинає зором гострим
майбутній і минулий вік“.
„Це означає, що людини
і зір, і крила, і огонь,
усе напружує і лине
у далеч безліччю колон“.

За цю „далеч“ змагається людина, що вже чимало пройшла своєї путі:

„люди на вже пройшла чимало
до безконечної мети“.

(„Мета й межа“)

Цим же „далечинним“ шляхом простує „республіка, країна роботи“, що її у „вселюдському леті“ затримують тут лише крихітні хвилинки:

„Та ж кожна крихітна хвилинка
затримує вселюдський лет“

(„Республіка“, ст. 29).

У наведених цитатах ми підкреслили три слова — все, лю-дина, далеч; вони характеризують поетове світовідчу-вання, доводять, що в ньому є чимало елементів романтизму, Звичайно, це краще було б простежити на таких його творах як „Море“, „Казка“, „Чайка“, „Ноктюрн“, „Візія“, „Нічне вікно“ тощо; тут ми хотіли тільки підкреслити мотив „все-людськості“ — один з найулюбленіших для цілої групи ро-мантиків.

Отже, можемо сказати, що Терещенко з колишніх позицій реалістичних почав сходити, наближаючись до романтизму, входячи в орбіту його войновничих впливів*.

Але саме цього процесу Савченко не виявляє в Терещенка й цим замовчуванням допомагає йому остаточно зійти на лінію романтизму.

Наш виступ ми спрямовуємо не проти цього стилю, не за викорінення його, а проти войновничих тенденцій піднести його на командні висоти в процесі розвитку радянської і пролетарської літератури. А саме такі тенденції виявив Я. Савченко.

* * *

У зв'язку з цим особливо симптоматичне стає далеко не об'єктивне ставлення Я. Савченка до деяких письменників, а зокрема до Ів. Ле. Вибравши помилкові й невдалі місця з його творчості, критик побудував на них цілого нариса і передрукував його без ніяких змін у своїй збірці, хоч новий роман цього письменника став для активу радянського читачівства, та для критики за об'єкт обговорення проблем пролетарського стилю. Навіть більше: у вступній статті, вперше видрукованій у „Пролетарській Правді“ з 20/VI 1928 р. Я. Савченко ще раз „угроблює“ Ів. Ле разом із Брасюком та ін.; передруковуючи цю статтю, критик додає невеличку вставку про „Донну Анну“ Брасюка, а от про „Роман Міжгір'я“, що вийшов навіть перед „Донною Анною“, нічого й не згадує...

* * *

Оглядаючи Савченків п'ятирічний критичний шлях, ми повинні відзначити його велику колишню роботу над створенням передумов для розвитку української марксистської критики, що боролася й боротиметься за пролетарську літературу. Свого часу чималу позитивну роль відіграли виступи Я. Савченка спершу проти Хвильового, що йшов походом проти пролетарської літератури, далі проти Зерова. Нарешті, треба відзначити позитивну Савченкову роботу в боротьбі з тенденціями ваплітянства, що відбивалися на багатьох із тих авторів, яких розглядає критик і збірці „Поети й белетристи“ та навіть в останній збірці „Доба і письменник“. Але, входячи в реконструктивний період в процесі прискореної диференціації, Я. Савченко виявляє свій „соціологічний еквівалент“

* І даремно Яновський глузує, як можна здогадуватися, з Терещенкових засобів малювати море „обов'язково синьою фарбою та з чайкою, що квилить - проквіляє“ („Майстер корабля“, ст. 50), як це вийшло в Терещенковій „Чайці“ (збірка „Мета й межа“), цим відштовхуючи його від заманіфестованих у „Майстрі корабля“ позицій.

таким, який він був сконстатував у романтичній творчості Яновського.

Ставши на позиціях близького співника марксистської критики, Я. Савченко не спромігся на них закріпитися, щоб далі взятися активно опановувати марксистську методологію. Доба реконструкції висуває перед критикою ряд нових і нових завдань; всякому, хто відстає від них, відстає від наших темпів, загрожує обивательське переродження і — така вже логіка процесу — зсування на позиції, ворожі пролетарській літературі. Перед Я. Савченком гостро стоїть проблема рішучого методологічного переозброєння.