

П 173889

226

# КРИТИКА

194

Am. Lit. Crit.  
Zvezda

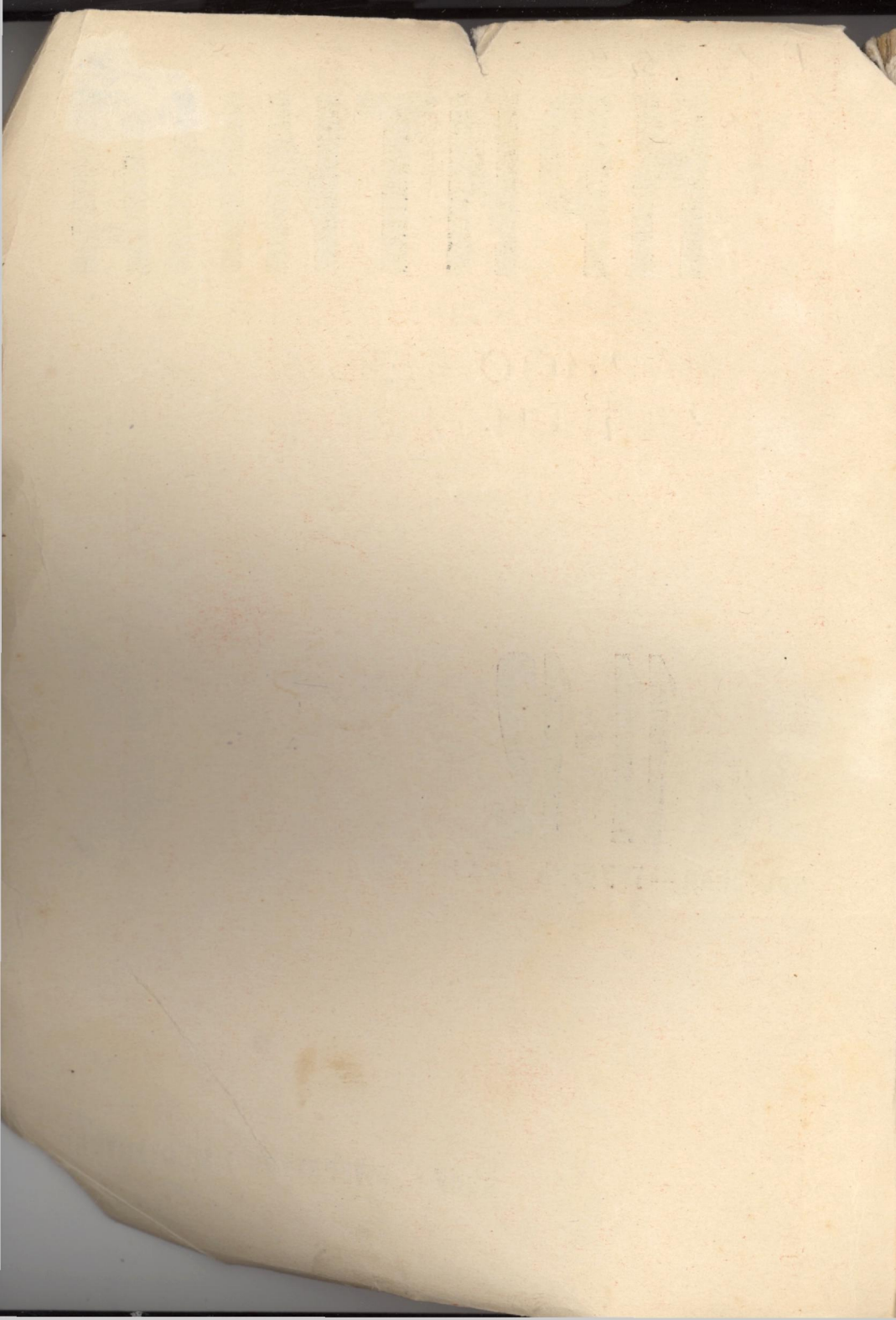
№ 11-12

ЛИСТОПАД — ГРУДЕНЬ 1931

ДВОУ — „ЛІТЕРАТУРА І МИСТЕЦТВО“

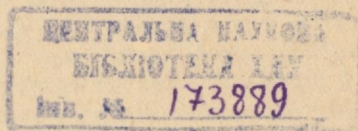
Ціна 1 крб. 50 к.

V.N. Karazin Kharkiv National University  
  
00261954 1



# КРИТИКА

ЖУРНАЛ-МІСЯЧНИК  
МАРКСО-ЛЕНІНСЬКОЇ  
КРИТИКИ ТА БІБЛІОГРАФІЇ



З А Р Е Д А К Ц І Є Ю  
т. т.: В. ДЕСНЯКА, В. КОРЯКА  
І. Ю. КУЛИКА, Г. ОВЧАРОВА  
В. СУХИНО-ХОМЕНКА  
Ф. ТАРАНА, А. ХВИЛІ та С. ЩУПАКА

№ 11—12

ЛИСТОПАД—ГРУДЕНЬ

Р. 1931

ЛІТЕРАТУРА—ДВОУ—МИСТЕЦТВО

Бібліографічний опис цього видання змі-  
щено в „Літописі Українського Друку”,  
„Картковому Репертуарі” та інших по-  
важчиках Української Книжкової Палати.

Надрук. в 2-й друк. ДВОУ УПП  
Харків, Пушкінська вул., №40  
Укрліт № 115/жб.  
Тир. 6.225 прим.  
Зам. № 476

## ЯК МИ ВИКОНУЄМО БОЙОВУ ДИРЕКТИВУ ПАРТІЇ?

ДО РЕАЛІЗАЦІЇ ПОСТАНОВИ ЦК ВКП(б) ПРО ВИДАВНИЧУ СПРАВУ

КОСТЬ ДОВГАНЬ

Постанова Центрального Комітету партії з 15-го серпня на доповідь ОГІЗ'у має першорядне, історичне значення для видавничого фронту, для цілого фронту культурної революції Союзу Соціалістичних Радянських Республік. Ця постанова є зразок застосування ленінських настановлень у керівництві культурним процесом у країні будованого соціалізму. Ця постанова є зразок конкретизації на одній із найважливіших ділянок культурного фронту — на ділянці видавничій, тих настановлень партії, її Центрального Комітету, що їх визначив тов. Сталін у своїх „шістьох указівках“.

Даючи ленінську діалектично-матеріалістичну аналізу ідеологічних процесів, які розгортаються в країні пролетарської диктатури „на основі зміцнення й поширення матеріальної бази соціалізму“, відзначивши колосальне зростання культурного рівня й культурних вимог найширших робітничо-колгоспницьких мас, — Центральный Комітет партії на всю широчінь ставить питання про місце й ролі книги у справі задоволення цих вимог, у цілій системі переможного соціалістичного наступу:

„Характер і зміст книги повинен цілком відповідати завданням соціалістичної реконструкції; книга мусить бути бойова й актуально-політична; вона мусить озброїти найширші маси будівників соціалізму марксистсько-ленінською теорією й технічно-виробничими знаннями. Книга мусить стати за наймогутніше знаряддя виховання, мобілізації й організації мас навколо завдань господарського й культурного будівництва; якість книги мусить відповідати культурним вимогам мас, вимогам, які щораз зростають“.

Разом із тим, постанова ЦК констатує відставання нашого видавничого фронту від цих завдань та підкреслює ряд конкретних найсерйозніших хиб на цьому фронті. Центральный Комітет дає ряд чітких більшовицьких директив — найглибше перебудувати цілу видавничу справу на всіх її ділянках, щоб у найкоротший термін зліквідувати її відставання, щоб максимально задовольнити ідеологічні потреби найширших трудящих мас Радянського Союзу, озброїти їх бойовою марксо-ленінською теорією, щоб максимально забезпечити перемогу соціалізму й на ідеологічному фронті.

Нарешті Центральний Комітет партії спеціально спиняється на завданнях літературно-художніх видавництв, літературного фронту в цілому, розглядаючи його в світлі й на основі цілого процесу соціалістичної реконструкції — й ставлячи перед цим фронтом ряд найактуальніших вимог і проблем.

Три місяці минуло з часу, коли опубліковано цю постанову ЦК ВКП(б). Час підбити попередні підсумки: що зроблено для найширшої, найвсебічнішої популяризації цієї постанови серед маси книжково-видавничих, журнально-газетних, літературно-критичних, наукових працівників, серед найширшого робітничо-колгоспного культуриву? Скільки вміщено статей про постанову ЦК в нашій масовій пресі, по наших літературно-громадських журналах? Скільки проведено масових зборів нашого культпрофспілкового, журналістсько-літературного активу, присвячених постанові? Скільки виголошено наукових доповідей про завдання видавничого фронту у зв'язку з цією постановою (а також — ширше беручи — й у зв'язку з 6-ма вказівками тов. Сталіна, у зв'язку з постановою ЦК про нижчу й середню школу, у зв'язку з поворотом на філософському фронті, і т. д.)?

Треба визнати одверто: в цім напрямі мало зроблено. На проблемах реконструкції видавничого фронту ще не досить зосереджено увагу. Тут треба добитись рішучого зламу. Постанова ЦК у видавничій справі мусить стати за бойову програму, за основу цілої роботи для кожного працівника кожної ділянки цілої видавничої справи.

Три місяці минуло з того часу, як Центральний Комітет партії дав чіткі вичерпні директиви найглибше перебудувати цілий видавничий фронт. Час підбити попередні підсумки: що зроблено, зокрема, для реалізації цих директив на літературно-художній ділянці?

Безперечно, маємо тут певні досягнення. Зокрема, розпочато роботу над широким втягненням робітника-ударника до складу автури; поставлено видання масової художньої літератури. Протягом останнього року видано кілька значних творів, що чимало посувають вперед справу більшовизації української пролетарської літератури. Видано чималу кількість художньо-нарисової продукції, яка безпосереднім показом зразків промислового, колгоспного, культурно-освітнього будівництва мобілізує широкі читачівські маси до дальшої переможної боротьби за соціалістичну реконструкцію. З усім тим треба визнати: тут перебудова розгортається надто недостатніми темпами; видавництва, що випускають літературно-художню продукцію („ЛІМ“, „Молодий Більшовик“, „На Варті“, „Рух“), надто поволі повертаються обличчям до реконструктивних вимог. Якість продукції, темпи видавчої роботи ще відстають від цих вимог.

Постанова ЦК, як основу для цілої видавничої роботи, висуває завдання „всебічної допомоги соціалістичному будівництву“, „піднесення теорії на вищий ступінь“, „викриття буржуазних і дрібно-

буржуазних теорій, боротьби з ними і з ухилами від ленінської лінії". Хіба це не стосується також і до літературно-художніх, до літературно-критичних видань? А тим часом, у літературно-художній і теоретично-мистецькій продукції такого, прикладом, видавництва, як „Рух“, ми до останнього часу маємо ряд неприпустимих ідеологічних проривів, що переростають на право-опортунистичну лінію. В частині літературно-знавчої й літературно-критичної продукції особливо відстає від реконструктивних завдань і „ЛІМ“.

Постанова ЦК особливо підкреслює „вагу на даному етапі — завдань опанування техніки й поширення технічних знань“. Хіба й ця вимога не стосується повною мірою й до літературно-художньої продукції? Хіба вона не мусить найширше пропагувати — у художніх образах — гасла технічного переозброєння, найширше пропагувати крилате гасло Сталінове: „техніка за доби реконструкції вирішує все“? Тим часом, на цій ділянці мало досягнень маємо. Завдання політехнізації, піднесення рівня технічної грамотності й певної технічної спеціалізації нашої художньої літератури ми здійснюємо неприпустимо повільно. Яскравий показник — хоч би безграмотна „ода“ К. Заїжджого Турбобудівським „трубам“, що її мабуть, читали й ухвалювали „ЛІМ“-івські редактори.

Констатуючи бурхливе зростання культурного рівня та диференціацію інтересів читачівства різних категорій, Центральний Комітет ставить вимогу зліквідувати „знеосібку“ в асортименті видавничої продукції, чітко визначити її соціальну призначеність, орієнтуючи кожне дане видання на даний, цілком конкретний, тип читача:

„Видавництва, — читаємо в постанові, — повинні вчасно враховувати потребу в книзі з боку різних шарів робітництва, колгоспників, інтелігенції й учнів різних спеціальностей і кваліфікації й диференційовано обслуговувати їх...

Тип книги, її зміст, мова, повинні відповідати спеціальному призначенню її, рівневі й потребам цієї групи читачів, що для них вона призначена“.

Хіба не стосується ця вимога повною мірою й до літературно-художньої продукції, прикладом — до масових видань? Треба визнати: нинішні масові художні серії — зокрема „ЛІМ‘у“ — цієї вимоги не задовольняють. Ці серії є масові покищо лише тиражами, але не добором творів, не відповідним їх редагуванням. Масові літературно-критичні видання часто хибують на спрощенство, на фальшиве пристосуванство до „простого“ читача, — не спромагаються подавати у простому викладі, простою мовою, на належному теоретичному рівні витримане висвітлення тих чи тих літературних явищ.

Постанова ЦК на всю широчінь ставить перед видавництвами „бойове завдання — зібрати й організувати навколо себе всі нові авторські кадри, які зростають... звернути особливу увагу на висування нових авторів із передових робітників і колгоспників, господарників і адміністративно-технічних сил“.

Постанова ЦК підкреслює потребу зліквідувати „зрівнялівку“ в гонорарній політиці, вимагаючи „диференціювати цю оплату і встановити таку систему гонорару, що стимулювала б висування найталановитіших авторів“...

Треба визнати: наші літературні видавництва в цім напрямі надто мало зробили. Нинішня гонорарна політика їхня не відповідає вимогам, що їх висунув Центральний Комітет, не сприяє висуванню й заохоченню нових авторських кадрів. Серед інших причин тут вельми негативно діє й надмірна завантованість (до того, не завжди вмотивована інтересами розгортання роботи); вона важким тягарем тяжить, зокрема, над „Лім'ом“, зв'язуючи здатність видавництва до фінансової маневровости, до гнучкої й диференційованої фінансової політики. По цій болячці треба найрішучіше вдарити.

Самий процес виявлення й втягнення нового автора — передусім ударника соціалістичної промисловости й соціалістичних ланів — розгортається неприпустимо повільно. На сьогодні надто мало маємо ударницької літературної продукції — вона й досі не стала масовою продукцією. Ударник ще не посів належного місця в роботі видавництва, на літературно-художньому ринкові.

Окремо підкреслює постанова ЦК завдання видавництв щодо національно-культурного будівництва різних народів Союзу, ставлячи вимогу „обслуговувати національності книгою високої якости з усіх галузей знання“... Треба визнати: велика частина літературно-художньої продукції української філії Центрвидаву, призначена для нацменшостей УСРР, цієї вимоги не задовольняє. Явно несумлінні переклади українських та руських класиків німецькою й болгарською мовою, на яких (перекладах) „Критиці“ недавно доводилось спинятися, є промовиста ілюстрація щодо цього.

Цім далеко не вичерпуються хибі наших видавництв у частині літературно-художній. Наші видавництва ще мало роблять у напрямі „інтернаціонального виховання мас“, вагу якого підкреслює постанова ЦК, зокрема надто мало роблять, щоб ознайомити широкого українського робітничо-колгоспного читача з літературно-художніми надбаннями братніх союзних республік. „Молодий Більшовик“ ще не поставив належно видання дитячої літератури, на якій також спиняється постанова ЦК, і т. д.

Усі ці факти свідчать про те саме: наші видавництва, що випускають літературно-художню продукцію, ще не перебудувалися на основі постанови Центрального Комітету партії. Тут треба добитись рішучого зламу в найкоротший термін. Треба цю ділянку видавничої роботи (як і всі інші) взяти під контроль найширшої письменницької суспільности, цілої пролетарської суспільности. Треба створити ряд бригад, щоб систематично перевіряти, як виконується постанова Центрального Комітету партії на даній ділянці видавничого фронту.

Очевидна річ: найглибша перебудова справи видання художньої літератури є справа не лише видавництва, а й цілої нашої радянської літератури, — і перед усім пролетарських літературних організацій — ВУСПП та „Молодняка“. В постанові Центрального Комітету цілий абзац спеціально присвячено художній літературі. Це є перші — після відомої постанови 1925 р. — висловлювання найвищого партійного органу в літературно-художніх питаннях. Яку величезну вагу має цей виступ для цілого нашого літературного фронту, — немає потреби доводити. Що ж зроблено конкретно, щоб ці вказівки Центрального Комітету партії найглибше засвоїти, найширше спопуляризувати серед письменницької маси? Що зроблено, щоб покласти їх в основу перебудовання літературного фронту? Треба визнати: до цієї постанови Центрального Комітету партії наш літературний фронт, зокрема наші письменницькі організації — поставились неприпустимо інертно.

Постанова ставить перед нами ряд першорядної ваги завдань і проблем, що їх, на жаль, не всі пролетарські письменницькі кадри цілком усвідомили. Постанова підкреслює зростання — на основі соціально-економічних реконструктивних процесів — соціальної чинності художньої літератури:

„Розгортання культурної революції, — читаємо в постанові, — підвищує виховну роль художньої літератури“...

Ця теза визначає новий етап у розвигкові радянської літератури, етап, який характеризується, зокрема, колосальним зростанням читачівської бази літературного процесу; класові ідеї, в художніх образах пропаговані, стають надбанням щораз ширших мас, — отже стають щораз дужчою матеріальною силою. Ця теза постанови ЦК мусить стати в центрі уваги наших критиків і літературознавців, що їхнє завдання є передусім усвідомлювати й узагальнювати досвід практичної боротьби, творити для неї теоретичний ґрунт. На жаль, належної уваги до постанови ЦК й наші критично-літературознавчі сили досі не виявили. Ця теза постанови мусить стати за вихідний пункт для дослідчих праць про класову роль й функцію пролетарської літератури в конкретних умовах розгорненого соціалістичного наступу, — праць, що їх, на жаль, іще не написано.

Постанова ЦК на всю широчінь ставить перед художньою літературою почесне й відповідальне завдання:

„Художня література повинна глибше й повніше відображати героїзм соціалістичного будівництва та класової боротьби, перероблення суспільних відносин і зростання нових людей — героїв соціалістичного будівництва“.

У цих словах визначено генеральну лінію розвитку пролетарської літератури Союзу, лінію творення великого мистецтва більшовизму, гідного нашої великої доби. З цих слів випливає як-

найкатегоричніше завдання пролетарської літератури—щораз глибше опанувати діалектично-матеріалістичну творчу методу,—бо ж поза нею, всупереч їй „глибше й повніше відображення героїзму соціалістичного будівництва та класової боротьби“, глибший та повніший показ „перероблення суспільних відносин і зростання нових людей—героїв соціалістичного будівництва“,—є неможливі, нездійсненні.

В світлі цих завдань першорядної ваги набирає теза постанови ЦК про тематичну спеціалізацію літературно-художньої продукції:

„Видання художньої літератури треба певною мірою спеціалізувати... за окремими секторами (наприклад, поруч із синтетичними художніми творами, художньо-історична література, художня сільсько-господарська література, художньо-індустріальна література, класична література)...

І ця теза визначає одну з особливостей нового етапу в розвитку радянської літератури в конкретних умовах реконструктивної доби. З одного боку соціально-економічні, ідеологічні процеси в розгортанні соціалістичного наступу незміряно глибшають, складнішають, розгалужуються,—отже щораз важче даються до всеосяжного—і разом не поверхового,—творчого охоплення. З другого боку саме зростання чинності літератури, її виховної ролі, отже й відповідальності перед партією, перед робітничою класою, потреба „багато глибше й повніше“ відобразити героїзм соціалістичного будівництва,—ставлять перед літературою завдання боротись проти поверхового, універсального всезнайства,—за поглиблене опанування тих чи тих процесів, відтворюваних у художній продукції. Звідси й повстає на всю широчінь саме для реконструктивної доби специфічна проблема спеціалізації й художньої літератури. Цілком зрозуміло, що така постава питання, як це й підкреслено в процитованій допіру тезі постанови Центрального Комітету, ніяк не заперечує потреби й ваги широких синтетичних літературно-художніх полотен, а навпаки—має максимально сприяти їх творенню.

І ця теза мусить стати в центрі уваги наших літературознавчо-критичних кадрів, що мають іти в авангарді літературного процесу, усвідомлювати нові його завдання, скеровувати його на нові, від партії визначені, шляхи. І ця теза мусить стати за вихідний пункт для ряду найактуальніших—на жаль, іще не створених—дослідчих праць.

\* \* \*

Підкреслюючи, що в центрі уваги видавництва мусить бути „боротьба за ідеологічну якість продукції, за відповідність її вимогам соціалістичного наступу й сучасним вимогам наукової думки“, Центральный Комітет підкреслює вагу в цій справі рецензійно-бібліографічної роботи, та спеціально спиняється на її хибах і завданнях:

...Центральна преса досі не поставила належно цієї найважливішої справи, не виробила такої системи бібліографування, що забезпечила б авторитетне і вчасне ознайомлення широких кіл читачів з літературою.. та практично допомогла б видавництвам у справі поліпшення якості продукції, добору й притягання авторських кадрів“.

Ця характеристика повною мірою стосується й на сьогодні до нашої преси, зокрема до літературних журналів: рецензії в них—здебільшого запізнені, випадкові, далеко не завжди забезпечують авторитетне висвітлення художньої продукції. Рецензентські кадри, здебільшого, відірвані від видавництв, не допомагають їм у справі „поліпшення якості продукції, добору й притягання авторських кадрів“. Отже й критично-бібліографічна ділянка видавничого фронту ще не перебудувалась на основі три місяці тому опублікованої постанови Центрального Комітету партії. І тут мусимо добитись негайного рішучого зламу.

Які ж умови мають забезпечити цей злам, це рішуче перебудування критично-бібліографічної роботи на літературно-художній ділянці?

По перше, треба рішуче піднести теоретично-політичний рівень рецензійно-бібліографічних відділів наших журналів. Треба рішуче перебороти недооцінювання цих відділів від окремих редакційних робітників та критиків. Треба рішучо бити по таких тенденціях, коли критик, написавши дві-три статті й доскочивши „слави“, нехтує рецензійну роботу, як надто „дрібну“ для його великих масштабів. Треба рішуче бити по таких тенденціях, коли окремі критики, більш-менш сумлінно опрацьовуючи свої статті (що „друкуються корпусом“),—аби як, неприпустимо недбало „фабрикують“ рецензії, припускаючись у них голосливих висновків, теоретично-політичної плутанини, формалізму, еклектики. Кожна рецензія мусить бути активним, бойовим й авторитетним виступом, що стояв би на рівні всіх надбань марксо-ленінської теорії, що давав би провід і письменникові і читачеві.

По друге, критик мусить твердо засвоїти той пункт постанови ЦК, де чітко підкреслено потребу орієнтувати кожне дане видання на даного конкретного читача. Обов'язок рецензента—не лише дати загальну оцінку твору, а й визначити, якого типу, рівня читачеві його можна (чи не можна) рекомендувати. В разі ж соціальної призначеність книги визначено в ній самій певною формальною відзнакою,—обов'язок рецензента найгрунтовніше перевірити, наскільки фактично „тип книги, її зміст, мова“ відповідають „рівневі й потребам тієї групи читачів, що для них вона призначена“.

По третє, треба найрішучіше притягати до рецензійної роботи передових ударників, зокрема призваних до літератури. Ініціативу журналу „Критика“ в справі організації ударницьких рецензентських бригад треба вважати за вельми вчасну—ба навіть замінену. Ударник мусить внести в критику всі ті риси, що від-

значають його в повсякденній боротьбі за соціалістичну перебудову: класово-політичний гарт, високий творчий ентузіазм, органічну свідомість органічного зв'язку кожної найдрібнішої ділянки роботи з цілим процесом соціалістичного наступу.

Почетверте, треба найширше та найпослідовніше вкорінювати в цю роботу соціалістичні методи праці. Ініціатива, що її свого часу виявив журнал „Критика“ в організації бригадного рецензування поточної продукції,—цілком себе, це треба визнати, виправдала. Колективність забезпечує змогу організувати плянове, вчасне й повне висвітлення даного типу продукції, глибше й повніше охопити матеріал, забезпечує від випадкових, мало уґрунтованих, висновків і рецептів, отже забезпечує вищу, ніж індивідуальна робота, якість рецензійної продукції (звісно, мовиться про таку колективність, яка не призводить до знеособки, не знімає персональної відповідальности за той чи той виступ).

Треба найглибше вкорінити в рецензентську роботу ударництво й соцзмагання. Зокрема,—соціалістичне змагання поміж окремими бригадами „Критики“—за темпи, за методологічно-політичну якість продукції—треба покласти в основу їхньої роботи.

Нарешті, й поп'яте—на всю широчінь повстає проблема пляновости й оперативности в критично-рецензійній роботі. Було б неприпустимо місячникові чи декадникові копіювати щодо цього щоденну пресу; було б невірно й забувати про специфічність роботи „грубого журналу“ порівняно, скажімо, з декадником. Але це ніяк не заперечує ваги й актуальности проблеми оперативности в журнально-рецензійній роботі, запровадження цієї оперативности в роботу й „грубих“ журналів.

Що ми мали до останнього часу, та й досі ще маємо з цього погляду? І досі критик-рецензент—літературний політик,—і літературний твір—об'єкт літературної політики—зустрічаються в літературному процесі випадково, часто без належного ефекту. Доля рецензованого продукту до і після цього моменту зустрічі критика, здебільшого, не цікавить. Рецензія часто не є для критика, письменника, читача, видавництва, за засіб організації літературного процесу, піднесення його на вищий щабель. Переважна форма журнально-рецензійної роботи й на сьогодні—це „аритметична сума“ неорганізованих, випадкових, здебільшого запізених, відгуків критика на першу-ліпшу книжечку, що випадково потрапляє йому до рук.

Цю неорганізованість, безпляновість, анархічне кустарництво треба рішуче відкинути. Як слушно зазначив тов. В. Корж на недавній поширеній нараді редакції „Критики“, робота критика над оцінкою готової продукції мусить бути лише одним із етапів в його роботи.

Візьмімо конкретний приклад: в чому має полягати робота критикова над ударницькою творчістю? Ця робота має починатися

з гуртка на підприємстві, де ростуть і починають виявлятися десятки й сотні нових талантів, що являють собою живу базу для успішної найглибшої реконструкції цілого літературного фронту. Літературний продукт мусить бути витвором спільної роботи молодого автора-ударника й літературного критика, — як консультанта, організатора. Це й буде завершення першої ланки в роботі пролетарського критика в даному прикладі.

Лише орієнтуючись добре в тих нових силах, що на заводі, колгоспі, в школі і т. д. зростають, та в їхній продукції, зможе критик активно допомогти видавництву в справі „поліпшення якості продукції, добору й притягання авторських кадрів“, у справі організації видавничого портфелю. Лише тоді й зможе критик активно впливати на видавничу політику, активно допомагати боротьбі за належну увагу до автора-ударника, за забезпечення масового читача належною продукцією, — проти „сімейности“, марнотратства, проти примиренства щодо класово-ворожих впливів, проти засмічування видавничих портфелів халтурою, проти всіх тих збочень, які й на сьогодні у видавничій практиці трапляються. Допомогти авторові-ударникові, щоб його твір, вартий опублікування, найшвидше побачив світ — оцим і завершується друга ланка критикової роботи в даному прикладі.

І це ще не все. Адже тільки з цього моменту й починає твір жити повним життям. Твір іде в бібліотеки, в гушину читачівської маси, там здійснює свою класову функцію. Обов'язок критика, — допомогти належній організації цього процесу, досліджувати його, організувати реакції масового пролетарського читача на даний твір, допомогти йому організовано впливати на літературний процес у напрямі щораз більшого його наближення до читачевих вимог й потреб.

Критик, нарешті, мусить допомогти молодому авторові зважити науку масової робітничої критики, уміти прислухатись до передових голосів, та протистояти відсталим назадняцьким впливам, що їх можливість зовсім не виключена, — підносячи свою творчість на щораз вищій, ідейно-художній щабель. Лише тут завершується оця третя й остання ланка критикової роботи. Лише цією ланкою завершується „цикль“ роботи критикової в даному прикладі.

Критикові треба боротись проти спроб класового ворога проврати окремі слабкі ланки нашого видавничого фронту, проти шкідливої, ідеологічно невитриманої, халтурної продукції не тоді, коли вона є вже готовий книжковий продукт, коли він уже пішов у бібліотеку, до читачів, коли він уже здійснює свою шкідливу ідеологічну функцію. Це іноді скидається на вимахування кулаками після бійки. Цю боротьбу треба провадити на далеко раніших стадіях видавничого процесу. Беручи участь в організації видавничого портфелю, критик мусить завчасу боротись проти спроб просувати на ринок класово-ворожу халтурну продукцію. А для цього

потрібне систематичне висвітлення в пресі редакційно-видавничих плянів, видавничих портфелів. Для цього потрібне систематичне рецензування рукописів на ударницьких бригадах. Для цього потрібне набагато ширше й систематичніше, ніж це є досі, обговорення рукописів на науково-критичних, письменницьких, ударницьких, культактивістських, читачівських зборах. Лише така широка й систематична громадська попередня критика убезпечить нас від запізненої „ретроспективної“ критики того, що й зовсім не мусило бачити світу. І в організації цієї попередньої критики найактивнішу участь мусить узяти і критик.

Цілком аналогічно мусить стояти справа і щодо рецензування науково-літературознавчої, критичної продукції. По перше, критик як активний учасник процесу творення цієї продукції, мусить виразно уявляти собі потреби ринку в кожний даний момент і допомогти видавництву належно відбити ці потреби в його пляні. По друге, критик мусить допомогти видавництву виявляти й організувати авторські кадри, боротись за якість науково-критичної продукції, дебто за марксо-ленінську її витриманість. Потретье, критик мусить допомогти авторові в попередній роботі над рукописом, організуючи широке громадське його обговорення.

Звісно, так працювати — набагато складніше й важче, ніж критикувати першу, другу, третю книжечку, що випадково трапила до рук. Звісно, така постава роботи вимагає й нових форм її організації, зокрема й організації її матеріальної бази. Але безсумнівне є одне: метода випадкової анархічної, а часто й безплідної критики на сьогодні, на порозі четвертого переможного року п'ятирічки, є рішучо недостатня.

Треба, отже, рішучо й негайно перебудуватись. Засади, що на них цю перебудову треба здійснювати, цілком вичерпно визначені в постанові ЦК у видавничій справі. Наш обов'язок ясний: здійснити на даній конкретній ділянці бойову, цілком конкретну директиву вищого партійного органу.

# ФОРМАЛІЗМ НА СЛУЖБІ В УКРАЇНСЬКИХ БУРЖУАЗНИХ ТА ДРІБНОБУРЖУАЗНИХ ЕКЛЕКТИКІВ \*

С. ЩУПАК

## IV. ФОРМАЛІЗМ, ЩО ПРИКРАЩУЄ СЕБЕ „СОЦІОЛОГІЗМОМ“

Серед цілої галерії літературознавців відзначається група таких еkleктиків, які формально борються з формалізмом, а фактично перебувають у цілковитому полоні формалізму. Це дуже велика й неоднорідна група. Серед них є такі, чия еkleктична амплітуда починається десь біля Зерова, а кінчиться Воронським; інші баланують між Сакуліним і Шкловським, ще інші—між Жирмунським і Арватовим. Це є еkleктики *par excellence*. Проте вони найбільше себе виявляють, як формалісти. Не всіх тих, хто належить до цієї категорії, я буду аналізувати. Я обмежусь лише характерними представниками різних відтінків.

Як представника найправішої частини формалістів-еклектиків я відрекоментую читачеві Б. Навроцького. Якоюсь стороною він стикається і з Зеровим, і з Філіповичем; але він більший еkleктик, більше безпринципний, і тому дозволяє собі розкіш дещо брати від Потебні, дещо від форсоців, дещо від Воронського, найбільше, звісно, прислухаючись до формалістів. Взагалі методологія Навроцького геть уся складається з різних шматочків різних концепцій, різнорідних і суперечливих, настільки штучно зліплених між собою, що від найпершого дотику вся його методологічна будівля розпадається, мов карточний дім. Тимто хай ніхто не дивується, що, заперечуючи кантіянство, він не виявляє найменшої можливості подолати кантіянську естетику і весь час просто таки борсається в ній; що, обстоюючи „поетичну рацію“, він потрапляє в лабеті бергсоніянської пасивізації; що, сперечаючись з формалістами, він їх немилосердно наслідує. Така властивість методології Б. Навроцького.

Б. Навроцький є один серед небагатьох українських літературознавців, що свої методологічні концепції виявляв не тільки в практиці історико-літературних й критичних праць, а й у суто-теоретичному плані. Я маю на увазі його книгу „Мова та поезія“ видану ще 1925 року. Тут він розвиває свої теоретичні погляди. Тут він намагається демонструвати свої розходження з формалістами. Тут він проклямує свою ворожнечу до естетів. Тут він виступає за утилітаризм у мистецтві. І все таки... тут же, в цій самій книзі, він себе виявляє і як естет, і як інтуїтивіст, і як формаліст. Така „діалектика“ методи самого Навроцького. Нібито відштовхуючись від формалістів і естетів, Навроцький заперечує, що мистецтво дає лише насолоду й протиставить цьому поглядові

\* Закінчення. Почат. див. „Критика“ № 10.

тезу про мистецтво, як чинник пізнання життя. Та коли ми ближче придивимось, як розуміє Навроцький „пізнання“, то переконаємось, що воно скоріше нагадує засинання, ніж активне пізнання.

„Людина, — каже Навроцький, — має неперборну потребу в абстрактнім спогляданні життя, такого ж живого, як вона його сприймає при безпосередньому переживанні... Мистецтво намагається стати якнайближче до життя, зостаючись од нього ще далше, як наука, бо ж кінець-кінцем, воно дає тільки фікцію живого життя“\*.

Отже, з того, що каже Навроцький, ми аж ніяк не бачимо, що він трактує мистецтво, як засіб пізнавати життя. Бо ж як можна пізнати через абстрактне, ізольоване від активної свідомости, споглядання? Як можна пізнати, коли мистецтво дає лише фікцію реальної дійсности? Таке розуміння мистецтва дуже й дуже нагадує бергсонівські погляди, які є теоретична база для всіх естетів. Мистецтво, — казав буржуазний ідеаліст Бергсон

„приводить нас у стан цілковитої пасивности... — В засобах мистецтвах ми виявили в тончій, у вишуканішій і, так би мовити, одухотвореній формі ті самі засоби, через які ми доходимо до стану гіпнози“\*\*.

Гадаю, що фікція Навроцького веде свою генезу від гіпнози Бергсона. Отже, заперечуючи естетів, Навроцький приходить сам до естетів. Помиляється він, коли думає, ніби тільки ті, хто визнає саму лише форму — є естети. Імпресіоністи визнають не лише форму, а й зміст. Але їх ставлення до змісту є виразно естетське. Коли Навроцький каже, що „мистецтво не має на меті розкривати механізм життя“ та що воно повинно „лише виявляти зовнішню конкретність життя, як це доступно образу та емоціональному думанню“, то він цим стає на виразно естетські позиції. Те, що естет одверто каже, що він за мистецтво, як насолоду, а Навроцький ховається за категорією „життя“, нічого не змінє в суті справи. Бо ж і Навроцький тікає від життя, волюючи замість реальности мати в мистецтві фікцію; бо й він хоче лише пасивного милування й виключає з мистецтва „поняття та логічне мислення“.

Навроцький удає з себе захисника змісту. Він — проти формалістів, він за зміст. Який же це зміст? Зі змістом виходить такий самий трюк, як і з „пізнанням життя“.

„За зміст, — каже він, — ми розуміємо звичайний прозаїчний переказ да того поетичного твору; так, наприклад, кажуть „переповістя сюжет“, розуміючи такий переказ“.

Оце так зміст! Проти такого змісту, звісно, не протестуватиме жодний Шкловський. Це ж звичайнісінький формалізм. А Навроцький хоче переконати когось, що коли до сюжету додати фавбу, то це вже є боротьба проти формалізму. Таке розуміння змісту, звісно, само собою виключає будь-яку ролю ідеї в мистецтві. І справді, ідеї в літературному творові, за Навроцьким,

\* Б. Навроцький. — Мова та поезія, ст. 45.

\*\* Анри Бергсон — собр. соч., т. 2. „Непосредственные данные сознания“.

або зовсім немає, або вона виявляє себе, лише як один з літературних засобів. Ідею письменник виявляє в формі публіцистичних висловлювань, рефренів. Взагалі ж ідея за Навроцьким, залишається поза літературним твором. В творі можуть співіснувати об'язки та ідея, але як цілком автономні компоненти:

„Типовий образ і ідея самі по собі не стосуються прямо одне одного, обидва, вони по суті, є різні формули взагалення складного явища, що ми спізнаємо“.

Та даючи серед інших літературних засобів хоч якийсь місце й ідеї, Навроцький не забуває таки застерегти проти будь-яких тенденцій надавати серйозного значення ідеї:

„Коли ми за допомогою ідей „називаємо“ або визначаємо дане життєве явище, то це є, власне, вихід по лінії найменшого опору“.

Так агитує Навроцький проти ідеї. Отже не тільки немає визнання того, що основна суть змісту твору це є ідея, а не „переказ сюжету“, не тільки немає визнання того, що зміст—ідея є вирішальні моменти в літературному творі, і що саме від них залежить форма; немає навіть визнання будь-якої потреби ідеї в художньому творі. Чим же тоді різниться Навроцький від формалістів? Хіба тільки більшою плутаністю й меншою ширістю.

Навроцький заміняє ідею поняттям „поетичної рації“. А хіба формалісти проти будь-якої рації? Навпаки, формалісти футуристичного гатунку виявили себе, як „ультрараціоналісти“. Під рацією Навроцький розуміє заховану в самому творі тенденцію до з'ясування того чи того явища. Але ми вже бачили, якого саме з'ясування чекає від твору Навроцький. Подруге, ця рація захована в самому творі і нічого спільного не має з свідомими цілями авторовими. Потретьє, поняття рації Б. Навроцький висуває, як антитезу ідеї:

„Рація поетичного твору, тобто те вельми складне явище життєве, що треба розуміти в ній,— ця „рація“ завжди багато разів складніша за ідею, яка її висловлює, так само, як і всяка життєва картина складніша за свою схему“ (ст. 172).

Ідея, отже, є лише схема; рація то є саме життя. З цього можна зробити той висновок, що автор повинен, абстрагуючись від ідеї, незалежно від ідеї змальовувати життя—як воно є. Цим самим Навроцький намагається створити ілюзію „надкласового“ об'єктивізму, ілюзію можливості об'єктивно, незалежно від ідеї вітворювати життя. Але цей об'єктивізм є якраз вияв певної ідеології, буржуазної ідеології, що хоче притупити класову чуйність пролетаріату. Ще багато років перед революцією В. І. Ленін гостро картвав всілякий позакласовий об'єктивізм.

„Об'єктивіст, доводячи конечність даного ряду фактів, завжди ризикує стати на погляд апологета цих фактів. Матеріаліст викриває класові суперечності і цим самим визначає свій погляд. Об'єктивіст говорить про неборні історичні тенденції. Матеріаліст говорить про ту класу, що „завідують“ даним економічним порядком, утворюючи такі то форми протичину інших клас“\*.

\* Ленін, т. I „Економічний зміст народництва“.

Навроцький, однак, тепер, в умовах диктатури пролетаріату виступав у ролі об'єктивіста-ідеаліста, що намагається виключити мистецтво з ідеологічного ряду. Мистецтво є, що хочете, тільки не ідеологія — такий логічний висновок мусять зробити з робіт Навроцького. Мистецтво розвивається поза суспільними відносинами, поза клясами — це другий висновок, який сам собою напрошується. Аргументи — такі. Виникнення індивідуального мистецтва Навроцький пояснює інерцією старих звичок, які перейшли від часів кустарництва:

„Можлива річ, — пише Навроцький, — що саме тут слід шукати первісних коренів, що часто-густо змушував європейського поета зосереджуватися на аналізі особистих переживань і то в такій мірі, що це навіть ставало настирливе і неплідне“.

Отже, замість розкрити відмінну соціально-економічну форму, на ґрунті якої зростає індивідуальне мистецтво, Навроцький висуває інерцію звичок. Відомо, що індивідуальне мистецтво зв'язане з розвитком грошового господарства і народженням індивідуального замовця. Цього Навроцький не знає і знати не хоче. Але ж і цього ще мало. Мистецтво індивідуальне є в грошовому суспільстві зброя клясового панування. Це захоче Навроцький, цілком фалшиво трактуючи генезу цього мистецтва.

Основне є в тім, що Навроцький виключає ідеологію з творчого процесу, розглядає літературний процес поза часом і простором, поза суспільними відносинами й клясовою боротьбою, отже стоїть на позиціях буржуазного ідеалізму й естетизму. Що ж дивного в тому, що Навроцький, ніби воюючи з формалістами, насправді захищає на кожному кроці формалізм. Навроцький, прикладом, вважає, що „найістотніший момент літературного твору становить... „образ“. Навроцький вважає, що саме „з форми“ виникає естетична втіха, „форма“, є єдиний об'єктивний момент у мистецтві“. Навроцький вважає, що ми можемо відмислити, як щось окреме, і звукову форму і образи“ і т. д.

Всі ці твердження, що їх ми лише як ілюстрацію вихопили з далеко більшого числа подібних тверджень, красномовно свідчать про те саме і, попри всю свою „полеміку“ з формалістами, Навроцький сам стоїть на тому ж формалістичному шляху. І це не просто збочення, чи невміння звести кінців з кінцями: оце „незведення кінців з кінцями“ становить характерну рису його методології. Що це так, це добре видно з другої його книги — „Гайдамаки“ Т. Шевченка“.

„Гайдамаки“... це вже історико-літературна праця, де Навроцький наочно показує, як він застосовує своє теоретичне розуміння мистецтва в дослідчій практиці. В цій книзі він виявляє ще більше себе, як еkleктик, як формаліст. В передмові він обіцяє уникнути „однобічності формалізму“ (наче формалісти грішать на однобічність, а не на буржуазний естетизм і ідеалізм). Можна подумати, що він дасть спробу хоч будь-якої соціологічної аналізи „Гайда-

маків". Та ж ні, соціологію він заміняє суто формалістично-описовою етнографічною розвідкою про окремі факти й повір'я з періоду гайдамацького руху, які могли служити за матеріал для Шевченка та паралелями між окремими життєвими фактами, повір'ями про ці факти та сюжетними епізодами поеми. На цю роботу автор витрачає половину своєї книги, тобто близько 200 стор. І далі, вважаючи, що цим він уже виконав свою соціологічну функцію, Навроцький переходить, як він пише, до „суто-літературної сторони „Гайдамаків“. З самої цієї постанови питання вже видно, що Навроцький вважає, що соціологія, до самого літературного твору, як такого, не стосується. Літературний твір утотожнюється з формою.

Правда, Навроцький, не є „ортодоксальний“ формаліст ні в теоретичній, ні в історико-літературній праці. Але не тому, що намагається подолати формалізм, пробуючи застосовувати марксистську методологію, а тому що... не може не запозичити пошматочкові і від Зерова, і від Філіповича. Справді солідарно з Філіповичем, Навроцький застосовує в цій своїй розвідці і порівняльну методу. І ця метода виявляє й тут свою реакційність такою ж мірою, як вона виявила себе і в роботах Філіповича. Хоч перша половина книги присвячена аналізу суто-українського етнографічного „ґрунту“ різних сюжетних епізодів шевченкової поеми, але, віддаючи данину порівняльній методи, Навроцький всетаки визнає зв'язок жанру (принаймні жанру, коли сюжет вже з'ясовано впливлогією іншого ґатунку) з впливами Байрона, Пушкіна, Мицкевича тощо. Окремі сцени, навіть образи поеми є за автором, не більше, як продукт літературного впливу. Так, наприклад, „шевченкові типи єврея“, як виявляється, є лише „літературний трафарет, який був дуже відомий в літературі тих часів“. Отже про шевченків світогляд, який виявляється в певному розумінню історичного процесу, зокрема — ролі єврейської заможної верстви в боротьбі української маси з польським панством, Навроцькому немає чого сказати. Вся справа, за Навроцьким, лише в літературній традиції.

Так само коли треба пояснити, чому Гонту в романі польського письменника Чайковського змальовано, як звичайного розбишаку, а в поемі Шевченка, як національно-революційного борця, Навроцький шукає причину у збігові й відхиленнях від традиційного тоді байронічного романтичного образу. Отже, знов таки, не розбіжність у світоглядах двох письменників, не ідея, яку Шевченко вклав у свою поему, визначила, за Навроцьким, образ Гонти, а літературна традиція. Чи треба більше ілюстрацій до цього рабського наслідування традиції порівняльної методи?

В цілому ж у розвідці домінує формалізм. Найбільш цікавить автора місце „Гайдамаків“ в „еволюції даного жанру“. Від жанру залежить кожний елемент твору. Навіть те, що основні герої в поемі є не окремі особи, а маса гайдамаків, пояснюється лише

характером епічної канви цього твору, отже знов таки формально. Поетика народньо-пісенної „творчости“ та „поетика романтизму“—це й визначило, за Навроцьким, увесь зміст, всі стильові компоненти шевченкової епопеї. Навроцький захоче перед читачем справжній ідейний зміст поеми, соціальні мотиви поеми, місце поеми в цілій шевченковій творчості, революційні ідеї, як вони відбилися і в цій поемі, як вони розвинулися в наступній творчості, нарешті цілком затушкує класову різницю в трактуванні тих самих історичних подій в творах різних письменників. Не світогляд бо є основний чинник, а літературна традиція.

З цього погляду, звісно, не буде ніякої різниці в трактуванні історичного минулого з боку, скажімо, Шевченка, Куліша, Щоголіва. А тим часом, хоч усі три були романтики, але перший романтизував революційну масу і революційну боротьбу, другий був епігон, що використовував популярний жанр для реакційних цілей, третій романтизував патріархальний устрій. Виходячи з методології Навроцького такої різниці не побачимо. Література не є продукт суспільних відносин, не частина ідеологічної надбудови, не відбиває класових ідеалів, не є засіб ідеологічної боротьби. Література є лише абстрактне споглядання, засіб естетичного самозадоволення.

Такий погляд на літературу не заважає, одначе, нашому літературознавцеві накидати українській літературі одну досить активну функцію, а саме націоналізм. Там, де треба сказати за соціальні інтереси й ідеали, там література—абстрактна й пасивна, а метода її дослідження—формальна й порівняльна. Але де літературу йому треба трактувати з погляду „національної ідеї“, там наш літературознавець збивається на відвертий „ідеологізм“. Проводячи паралелі між польськими й українськими літературними фактами, Навроцький увесь час протиставить одноцільну українську націю одноцілій польській нації. Польським мемуарам, як таким, польським джерелам, як таким, не можна йняти віри.

„Було б дивним,—каже він, щоб представник чужої (!) національності... міг би обрати для гайдамаківської теми форму героїчного, „епопейного“ розгертання сюжету“.

Досить одверто, як бачимо, Навроцький проповідує ворожнечу до чужої нації і патріотизм до „рідної“ нації. І це не тільки там, де мова за польське письменство, бачимо отаку явну пропаганду націоналізму. Російське письменство, зазначає він, дивилось на Україну, як на екзотичну країну, і тільки по Рилеєву...

Замість сказати, що письменство великого державного російського дворянства дивилось і не могло не дивитись отак, а Рилеєв, як представник тодішньої революційно-буржуазної думки дивився інакше, мова в Навроцького за російське письменство взагалі. Так само говорить Навроцький і за українське письменство взагалі.

Висновок зі всього сказаного про методологію Навроцького такий: буржуазний ідеалізм, естетизм, націоналізм — одні три світоглядні засади живлять неймовірно безпринципну, неймовірно хаотичну, еклектичну методологію, що борсається між естетством бергсоніанського гатунку, об'єктивістською соціологією гатунку Веселовського й формалізмом гатунку Шкловського.

\* \* \*

Б. Якубського не можна ставити в один ряд з Навроцьким. Якубський до свого часу робив справді певні кроки вперед, подаючи надії на те, що він зможе стати марксистом. Досить згадати його, правда, непослідовні виступи проти формалізму і формосоціалізму — його давні, правда, еклектичні спроби уґрунтувати марксистську методику, його виступи проти ваплітовства, участі у київській „Літературній газеті“ та прихильність до молодого пролетарської літератури, вступ до ВУСПП'у. Жодних таких спроб, звісно, не було в Навроцького. Цей цілком еднається з фронтом буржуазного літературознавства. І коли ми слідом за Навроцьким розглядаємо Якубського, а слідом за Якубським — розглядатимемо Полторацького, то лише для того, щоб показати представників трьох різних відтінків — починаючи від явно буржуазного і кінчаючи „ліво“ - футуристичним — українського формосоціалізму, для якого еклектизм є найорганічніша властивість. Коли Навроцький борсався між соціологізмом суто-буржуазного гатунку та формалізмом почасти Потебні, почасти опоязу, то Якубський борсався між ідеалістичним соціологізмом Сакуліна та формалізмом Жирмунського, то Полторацький борсався між механістичним соціологізмом Арватова, Йосифе та формалістичними теоріями Шкловського. Найбільше ж еднає представників цих трьох відтінків їх еклектизм, який відіграє домінуючу роль у їхній літературознавчій методиці.

В своїй брошурі „Соціологічний метод у письменстві“ Якубський цілком одверто й послідовно обстоював позиції формально-соціологічної школи. Згодом він почав ніби ревізувати цю школу в статтях „До сучасного стану методології літературознавства“ („Записки Київ. І-ту Народ. Освіти“ з 1926 року) та „До взаємин марксистської методи з старими методами літературознавства“ („Життя й Революція“ з 1927 року).

„Серед теперішніх метод літературознавства, — писав Якубський — висуваємо на перший план методику так звану соціологічну, чи краще й точніше — марксистську, яка не обмежується встановленням спеціальних законів розвитку певного соціального явища в його відірваному, самостійному існуванні, а міцно ув'язує кожне таке явище з загальними потребами людського життя“\*.

В цих словах автор ніби проклямає свою прихильність до

\* „Життя й Революція“ — 1927. Кн. I.

марксистської методи. І не тільки тут, а й в багатьох інших місцях своїх статей він розвиває свої думки про непридатність одних метод, про другорядність інших і про перевагу марксистської. На ділі ж уже з цих самих статей, де Якубський „славословить“ марксистську методи, ми бачимо наочно, як еклектика тримає цупко його в своїх пазурах і примушує його робити „один крок вперед, і два кроки назад“. Пильніше придивившись, ми побачимо, що „марксизм“ Якубського скоріше нагадує Сакуліна, ніж Маркса. Насамперед впадає в око те, що Якубський каже про висунення марксистської методи „на перший плян“. Виходить, що на другому у пляні можуть бути інші методи. І справді, як побачимо, Якубський не виключає інших метод, а лише відводить їх на „другий плян“.

„Порівняльна метода виконувала й виконує далі дуже потрібну роботу, вона досліджує явище літературних впливів і запозичень, але ж це є окреме явище літературного процесу, правда, одне з найважливіших, проте всього в літературі цим не витлумачити. Так само й так звана „формальна“ метода: вона бере на себе витлумачити еволюційні закони літературної форми; так саме дуже важливе завдання, але, навіть, обминаючи той момент, що дехто з формалістів „вважає цю роботу за єдину потрібну в літературознавстві роботу, не можна погодитися, що аналіза літературної форми є вже остаточним з'ясуванням усього літературного процесу“\*.

З наведеного уступу бачимо, що Якубський просто таки проклямає еклектизм, як основний методологічний принцип. Він бо намагається всіляко узаконити одночасне співіснування та співробітництво марксистської, порівняльної і формальної метод. Формаліст Ейхенбаум теж обстоював такий плюралізм, дарма що він нічого не говорив за марксизм. Ейхенбаум казав про те, що: в межах літературної науки —

„можливий є розвиток найрізномірніших методів, коли тільки при цьому в центрі уваги залишається специфічність студійованого матеріалу“\*\*.

Але ж Якубський ніби то збирався походом проти формалістів. Та на ділі виходить, що в період найбільшої своєї „боротьби“ з формалістами, відірватися від них Якубський не спромігся. Цілком формалістично розуміє він спосіб аналізу літературного твору. Визнаючи за можливу попередню формальну аналізу, він, тим самим, в тих чи інших межах, визнає можливість іманентного розгляду окремих елементів художнього твору та цілком механістично розуміє взаємний зв'язок цих елементів.

„Діалектична логіка, — каже Енгельс, — всупереч старій, суто формальній логіці, не задовольняється з того, щоб перелічити й порівняти без зв'язку форми руху мислення, тобто різні форми судження і висновку. Вона, навпаки, виводить ці форми одну з одної, встановлює між ними відношення субординації, а не координації, вона розвиває вищі форми з нижчих“\*\*\*.

Якубський якраз мислить за формальною логікою. Він не розуміє моністичности матеріалістично-діалектичної методи, яка

\* „Життя і Революція“, кн. I за 1927 р.

\*\* Б. Ейхенбаум — Література.

\*\*\* Ф. Енгельс — „Діалектика природи“.

виключає будь-яку іншу методи. Метода щільно зв'язана з світоглядом дослідника. Вже вибір об'єкту досліду залежить від світогляду, а відтак і від методи. З другого боку, марксистська метода визнає домінуючу роллю ідеї в художньому творі. Тим-то аналіза мусить починатися з розкриття цієї ідеї. А Якубський подає в цих статтях таку схему, за якою аналіза починається з суто-формальних засобів. Вже це свідчить за те, що він вважає за можливе аналізувати форму незалежно від ідеї твору.

Соціологізм Якубського, взагалі, не сягає далі Сакулінської кавзальності. А Сакулін, нагадаю, вважав, що дослідник мусить мати справу, з революційним, або вірніше, іманентним рядом, і кавзальним рядом. Більше того: Сакулін вважає, що дослідник мусить почати свою роботу саме з „іманентного“ вивчення форми твору „з допомогою тих метод, які виробила теоретична поетика, спираючись на психологію, естетику й лінгвістику“. Цілоком наслідуючи Сакуліна, Якубський також радив починати дослід з іманентної формальної аналізи.

„Тільки після філологічної аналізи літературного твору,— писав він,— після уважного й детального вивчення всіх складових елементів його форми“ і т.д.— після всього іншого „повинен дослідник літературного явища звернутися до ...перекладу з мови художніх засобів та образів на мову соціології“.

Значить, літературознавець повинен починати не з аналізи ідеї твору, а з розгляду форми, як такої. Значить, аналізувати формальні засоби можна цілоком іманентно, тобто, абстрагуючись від світогляду письменника, від ідейних завдань, які він поставив собі в цьому творі, від доби і класу, від ідеологічного середовища і панівного літературного стилю. Але ж такий підхід, хоч би скільки закликав собі згодом Якубський на допомогу соціологію, є не що інше, як віддавання переваги формалізові. Недурно Сакулін свого часу казав, що попередня „іманентна“ аналіза є „найцінніша частина нашої роботи“. Соціологізм Якубського, який він поєднує з формалізмом, природно, нічого спільного з марксистською соціологією не має. Цей соціологізм не дає можливості встановити соціальну генезу ні художнього твору в цілому, ні кожного елементу його зокрема, не в силі встановити причинового зв'язку всіх складових частин твору між собою, цілоком неспроможний виявити соціальну функцію твору в конкретних історичних умовах.

З конкретних історико-літературних і критичних праць Якубського ми особливо виразно бачимо, наскільки далекий він від марксистської методи. Тут соціологізм Якубського сходиться до випинання на передній плян або біографії письменника, або — літературних впливів, або — побутових умов письменника. Ніде ви не натрапите на класову аналізу, яка встановила б зв'язок між художнім твором та психо-ідеологією автора, а відтак і класовими інтересами тої чи тої класу в певних історичних умовах. Переважає в його методі дослідження естетично-формалістична аналіза.

Візьмімо, приміром, статтю Якубського про Лесю Українку

в „Критиці“ (1928 р. № 7). Стаття складається з таких елементів: опис біографії, характеристика літературних впливів, перелік тематики і мотивів та суто естетичні поцінування творчого процесу в цілому. Всі ці елементи подаються цілком ізольовано та не об'єднані якоюсь певною методологічною одиницею. Ідеали й громадські інтереси Лесі дослідник характеризує на підставі голого переліку тем і мотивів, незалежно від того, як трактуються та розв'язуються ті чи ті теми й мотиви.

Отака увага до тематики й мотивів має очевидно свідчити за соціологічну методу нашого дослідника. Але ж насправді це є вульгаризація революційно-соціологічної методи. Літературні впливи освітаються не з погляду класової спорідненості, а так собі, „іманентно“. Спорідненість і відмінність художнього трактування тих чи тих мотивів в Лесі та Некрасова пояснюється не соціологічно, а суб'єктивістично. До того ж це суб'єктивістське трактування використовується для того, щоб проповідувати ідеалістичні, „надкласові“ погляди на мистецтво. Ось як провадить Якубський паралелі між Некрасовим та Лесею Українкою:

„... хоч лірика Некрасова та лірика Лесі України є однаково громадською лірикою, що відбиває у одного народництво молодого покоління руської інтелігенції, у другої — настрої соціалістичні тодішньої, так само молоді української інтелігенції, але ж і є ґрунтовна протилежність у творчих напрямках Некрасова та Лесі України. Некрасов був виразно тенденційний, навіть публіцистичний поет. Леся ж Українка десь заховувала в собі значно вище ставлення до поезії, як мистецтва“.

Трохи далі Якубський зазначає, що в Лесі України є „й підсвідоме відчуття поезії, як чогось вільного, що не залежить від поета“. В цих твердженнях Якубський досить яскраво виявляє свою безпринципність з одного боку та ідеалістичність — з другого. Він бо вважає, що можливо якесь „вище“, що підноситься на усілякими тенденціями, ставлення до мистецтва, він бо накидає думку про можливість „вільного“, „надкласового“ мистецтва. Що ж дивного в тому, що Якубський не робить спроби соціологічно пояснити різницю між лірикою Лесі та Некрасова? Що ж дивного, що соціологічна метода Якубського дозволяє йому говорити про любов Лесі України до „рідного краю“ взагалі, про українське молоде покоління взагалі та, хоч і умовно, а проте прийняти і Євшанове й Дорошкевичове трактування „символіки“ сюжетів драматичних творів“, яке далі виявлення „національного еквіваленту“ цих сюжетів не сягає?

В розвідці про Васильченка Якубський, власне, демонструє такий же вульгарний соціологізм, власне буржуазний ідеалізм. Досить того, що причину пере-співування власних революційних мотивів у Васильченка, причину цілковитої ігнорації з боку письменника революційних тем і мотивів пояснюється... його перебуванням в „глухій провінції“. Причина є ніби „те оточення провінціяльне 1917—19 років, коли там дивились на кожного революціонера як на якесь „пугало“. Отак „со-

ціологічно" пояснює Якубський. Наша українська провінція, виходить, була „глуха“. Це та „провінція“, яка піднімалася разом з пролетарями міст проти гетьмана і директорії; це та провінція, де розгромлювано гетьманські й німецькі окупаційні загони, де нищено петлюрівські банди, де в кожному селі й містечку лилася кров, де все населення ділилося на два протилежні табори: за чи проти червоних.

Ця вульгарна, по суті антиреволюційна, соціологія дає Якубському можливість протиставити форму змістові, намагаючись цим способом всіляко виправдати й „угрунтувати“ творчість Васильченка. Дарма, що зміст, мовляв, старенький, трухлявенький; натомість форма, стиль який! І наш літературознавець просто таки тане від смакування оцієї стильової вишуканості.

Більше того, як справжній формаліст, Якубський приписує формі Васильченковій революційну роллю. Визнаючи, що зміст його творів нічого спільного не має з революційною сучасністю, Якубський каже: хоч автор не дав нових тем і сюжетів, але

„боротьба з старою спадщиною провадиться в нього в іншій площині в площині нового стилістичного оформлення цих старих тем, в їх, так би мовити, „омоложенні“ засобами нової західно-європейської науки“.

Очевидно, треба не дуже високо цінити зміст, щоб припустити, ніби сама форма дає можливість боротися зі старою культурою. Формалісти так і дивляться на процес літературного розвитку, як на процес витиснення старих форм новими. Нам відома, з другого боку думка Плеханова, що відставання змісту від форми властиве для занепадної класи. З цього погляду треба було б уважати Васильченка, який є справжнім назадником щодо змісту, але який все ще намагається дати вишукану форму, за яскравого представника оцієї класи занепаду. Інакше ж справа виглядає для того, хто дивиться крізь формалістичні окуляри.

Цікаво, що в пізніших своїх роботах Якубський не виявляє аж ніякої тенденції подолати свої форсоцівські забобони, а, навпаки, ще більш демонструє свій еkleктизм та розрив між декларативними соціологічними настановленнями і засобами їх реалізації. Більше того: я сказав би, що пізніша еволюція веде його назад до формалізму. Він робить спроби звільнити себе від тягару соціологізму і говорити мовою літературного „специфікатора“, як от Майфет.

Справді, подивіться на його розвідку „До соціології шевченкових епітетів“. Крім самого терміну „соціології“, соціологією й не дхне від цієї роботи. Ретельно, просто таки з педантизмом, на який міг би позаздрити навіть Майфет, Якубський наводить статистичні цифри про число повторювань епітету „святий“, „свята правда“, робить класифікацію епітетів за фарбами, встановлює повторі епітетів інших гатунків, і все це називає чомусь соціологією епітетів. Досить сказати, що, наводячи епітет „святий ніж“, Якубський тут же додає:

„Як це характерно для Шевченка - революціонера“.

Епітети „велике“, „святе“, „вольне“ й „правдиве“ за Якубським символізують Шевченків ідеал повстання народу. Але ж всі ці твердження насправді демонструють вульгарність та цілковиту суб'єктивність авторової соціології. Марксистська соціологія базується не на суб'єктивних апіорних мудруваннях, а на об'єктивній причинності. Уникаючи такої об'єктивності, навпаки елімінуючи художній твір від реальної соціальної дійсності, а відтак віддаючись суто формальній аналізі, Якубський оцю методу свою прикриває найвульгарнішим соціологізмом. Вже сама спроба аналізувати епітети відірвано й ізольовано від тексту творів суперечить марксистській методи, є лише спосіб реставрації найяскравіших методологічних вправ формалістів.

Еволюція Якубського від еkleктичного форсоцівства в бік досліднішого формалізму виявляється і в його статті „Юрій Яновський“ та його „Майстер Корабля“. У романі Яновського Якубський дає лише голу формалістичну оцінку. Спочатку читач довідується, що в романі своєму Яновський є справжній романтик. Які ж, ви думали, ознаки бере дослідник, щоб ствердити оцю свою думку про романтичну творчу методу? Манера подавати вірші перед збіркою, епіграфи — оце і є, мовляв, ознаки романтичного стилю. Не спосіб ставлення і відтворення, дійсності, не метода художньої аналізи, а суто технічні способи, виходить, визначають стиль.

Далі читач довідується, що роман скомпановано „оригінально“. Ще далі дано характеристику жанру й сюжету, а там уже йде підсумування мистецької майстерности автора. Які ж завдання критик ставить перед письменником? Вони сходять до того, щоб перейти „від романтизму орнаментального та ліричного до романтизму реалістичного“. Жодної аналізи ідей твору, жодної спроби виявити класову суть романтизму Яновського. Тим - то читач нічого й не довідується про цей твір. Цілком естетський, цілком „накласовий“ підхід до роману, що його марксистська критика оцінює як буржуазно-націоналістичний. Формалістично-естетський аполітизм Якубського, як бачимо, виконує досить шкідливу роль. Він прищеплює читачеві некритичне ставлення до класово-ворожих виявів буржуазного ідеалізму в літературі, замазуючи класову суть твору, Якубський бо вихваляє мистецьку майстерність твору, який суперечить ідеологічним інтересам класи пролетаріату.

\* \* \*

О. Полторацький відносно молодий літературознавець. Він має лише одну збірку статей: „Літературні засоби“. З перших же виступів він самовизначився... як трубадур українського „ЛІФУ“. Правда, він одразу виявив себе, як не цілком послідовний футурист. Але це як раз і було на-руку нашим ліфівцям: його безпринципність, його способи підновлювати старі футуристичні концепції різними модними теоріями, та навіть зловживати поси-

даннями на Плеханова та почасті й марксистською фразеологією мали свідчити про те, що футуризм не стоїть на одному місці, рухається вперед.

Демонструючи „еволюцію“ українських „ліфовців“ від „Комукульту“ до „Нової Генерації“, Полторацький „не виступає в цій збірці з теоріями про загибель мистецтва, а відтак і про вагу деструкції в мистецтві. Він взагалі „модернізує“ семенківські теорії, намагаючись їх соціологізувати. Тим то чуємо від нього, хоч і мало виразні, визнання й на адресу „змісту“, і на адресу „кавалзальності“, і на адресу „соціального оточення“. Одне слово, Полторацький намагається показати, що він не відстає від марксизму... і коли розходиться з ним, то лише тією мірою, якою він, Полторацький, розвиває далі літературознавчу науку.

Так, так, теоретики цього гатунку, заперечуючи на словах відокремлене існування в творі форми й змісту, фетишизуючи на ділі форму й лише форму, дозволяли собі аргументувати відсталістю плеханівської науки. І ось подібні літературознавчі „модерністи“ на зразок Полторацького, що підходять до завдань критика з критерієм безпринципного книжника, що шукають собі в різних професорських джерелах матеріялу і лінію для своєї „професії“, що, будши цілком чужі пролетаріатові і його ідеалам, намагаються все таки пристосуватися, а пристосовуючись, не можуть занадто зрадити свою дрібнобуржуазну вдачу, — отакі молоді люди, природньо, можуть тільки те робити, що й робив Полторацький, а саме. робити вінегрету з Плеханова й Арватова, Келтуяла й Йоффе, Переверзева й Шкловського.

Суперечності думки, неспроможність звести кінці з кінцями, заперечування через кілька рядків того, що кількома рядками вище обстоювано, в системі подібного літературознавця аж ніяк на вражає, а є ніби цілком закономірне явище. Тим то такі факти, як заперечення змісту і визнання змісту за „мистецький засіб“ в тій самій статті Полторацького виглядає, як мізерний ляпсус та тлі всіх інших його теоретичних „мудрощів“. Тим то одночасне визнання формалістів за мало значущих „специфікаторів“ та визнання їх ролі як „позитивних“ дослідників „літературних засобів“, виглядає для нас так само, як цілком „нормальна“ методологічна риса, що органічно зливається з цілим портретом нашого літературознавця. Правда, люди, що мало розуміються на полторацьких, можуть таки спочатку дивуватися з такого ніби то суперечливого уступу:

„Залишимо формальній школі порівнюючи невеличке місце в галузі літературознавства, місце „специфікаторів“, що вивчають механіку літературного твору. Тоді ми мусимо всі їх досягнення щодо дослідження літературних засобів визнати за позитивні, хоч і досить однобічні“.

Тут що рядок, то суперечливість. Чому однобічні досягнення є позитивні, і чому позитивні досягнення є однобічні? Чому формалістам належить невелике місце „специфікаторів“, коли тут же

\* О. Полторацький — „Літературні засоби“.

визнано їхні досягнення в дослідженні літературних засобів? Це мусить тим більше здаватися суперечливим, що Полторацький, власне, в творі, крім „літературних засобів“ нічого не бачить. Отже, досліджуючи гарно „літературні засоби“, формалісти цим самим ніби виконують цілком свої завдання. Такі запитання можна помножити на багато разів, бо таких суперечливостей рясно по всіх статтях Полторацького. На те він і еклектичний книжник. І все таки симпатії до формалізму вся еклектична мішанина приховати не в силі. Роля ліфовець, звісно, аж ніяк не суперечила цим симпатіям, а лише проказувала потребу прислухатися й пристосуватись до футуристичної модифікації формалізму.

Відомо, що футуристи свого часу дуже вихваляли формальну методику. З допомогою формальної методи вони збиралися „боротися“ з буржуазною літературою. Ліфовець Брік, як і всі формалісти, говорив про історію поезії, як про „історію розвитку засобів словесного оформлення“. Пізніше акцентування на раціоналізмі та матеріалізації поезії ніяк не суперечили формалістичному ідеалізму. Різниця була лише в термінології, формулюваннях, а філософська, методологічна основа—однакова.

Полторацький так само, як вірний прихильник „Ліфу“, намагається соціологізувати й раціоналізувати формалізм, але всі його мімікрійні способи лише більше підкреслюють ворожість його теоретичних висловлювань марксистському літературознавству. Мистецтво Полторацький розуміє, як суму „засобів“. Реально в літературному творі існують тільки засоби, що їх сукупність утворює стиль (фактуру) літературного твору. Зрозуміло, що, зводячи весь літературний процес до засобів, його відривають від об'єктивної реальної дійсності і, зокрема, зводять на нівель ролю творця. Полторацький тут цілком змикається з поглядом Ейхенбаума, який давно підреслював, що художній твір є лише „побудова й гра“, що нічого в ньому немає, крім художнього засобу. Навіть зміст є для Полторацького не щось інше, як мистецький засіб, цебто, власне, та сама форма. Дарма, що мовиться за зміст, але трактуючи зміст, як компонент „фактури“, Полторацький цим сам викриває формалістичну суть свого трактування.

Не визнаючи змісту, а тим більше його домінантної ролі, віддаючи данину почасти Арватову, почасти Йоффе, Полторацький визнає за основу мистецтва матеріал.

„Основною кожного мистецтва є матеріал, що за його допомогою вид мистецтва впливає на людську свідомість. У літературі цей матеріал є слово“.

Після цього твердження недивно вже, що Полторацький ідеологію цілком виключає з літературного твору. Сам то літературний твір не має жодних об'єктивних ідеологічних рис. Ідеологічні моменти мають лише позалітературне значіння. В творі є лише фактура: „Момент ідеології,— каже він,— стосується вже генези та функції літературного твору“. Тут Полторацький, так, само не є ори-

гінальний. Він бо пересказує некритично твердження Йоффе про те, що

„класове спрямовання твору визначається його ролюю в даній суспільній обстановці, а не абстрактно всередині його самого“.

Цим самим Полторацький, як й Йоффе, обстоює ідеалістичний погляд на мистецтво, бо ж уважає, що воно само собою немає об'єктивних класових рис, а дістає їх лише в процесі функціонування. Формалістична неґація ідеологічного моменту виявляється в Полторацького і в його трактуванні „лівого“ оповідання. „Лівим“ оповідання стає лише залежно від певних формальних засобів. Не дивно, отже, що „найлівіші“ оповідання наш літературознавець знайшов у дрібно-буржуазного письменника Ол. Слісаренка.

Як формаліст останньої формації, Полторацький більше ніж будь-хто вдає з себе людину, що відштовхується від формалізму та обстоює соціологію. Але він, як і всі інші форсоци, не робить різниці між соціологією взагалі й марксизмом. Відмінюючи на всі заставки терміни „соціологія“ та кавзальність, вони вдають з себе найвних; вони ніби не розуміють, що і Ефремов, і Грушевський теж соціологи, але це є соціологія буржуазних ідеалістів. Полторацький — такий „радикальний“, що навіть повстає проти порядку дослідження, що його встановив Сакулін: він проти того, щоб твір спочатку дослідити „іманентно“, а після цього — „кавзально“. За що ж сам Полторацький? В статті, ніби спеціально написаній, щоб продемонструвати свій соціологічний радикалізм, Полторацький так викладає своє розуміння соціологічної методи:

„Ми повинні точно взяти на увагу оточення, історичний стиль і лише потім змагатися перекласти літературний засіб з мови мистецтва на мову соціології, себто зв'язувати, як соціальне оточення за допомогою історичного стилю детермінує літературні засоби“.

В цих кількох рядках Полторацький вичерпує всю свою методологічну програму дій. З цієї програми ми бачимо, що соціологія Полторацького не суперечить будь-якій буржуазній соціології, і через те йому нетрудно поєднати її з формалістичними методами досліду. Бо ж робити наголос на „соціальному оточенні“, як єдиному й безпосередньому чинникові впливу на твір — це значить фальсифікувати марксистську поставу питання про класові впливи, значить пропагувати байдужність до того, з якою класою зв'язаний письменник. Важливе, за Полторацьким, є не те, яка класа і які класові ідеали впливають, з якою класою зв'язаний письменник, а оточення взагалі. Письменник, отже, є „надкласовий“ суб'єкт і залежно від того чи того оточення він може дати той чи той твір. Очевидно, така соціологія не суперечить і методології Зерова.

З другого боку ми довідуємося, що соціальне оточення детермінує через стиль „літературні засоби“. Але, де ж тоді ідея твору? Виходить, що, цілком минаючи ідеї класи, психо-ідеологію автора, ідею твору, „соціальне оточення“ впливає на літературні засоби. Тут наш літературознавець, з одного боку, застосовує в

ультравульгарному вигляді переверзіянське розуміння взаємин соціального буття з художнім твором, а з другого боку, обстоє непорушність формалістичного погляду на художній твір, як на суму „літературних засобів“.

Цю саму еклектичну методу, яка служить йому за засіб захоувати свої симпатії до антимарксистських методологій з виразною перевагою формалізму, Полторацький демонструє в своєму трактуванні улюбленого в формалістів засобу „поновлення“. Взнявши цей термін у формалістів, надаючи йому, як це роблять і формалісти, самостійного, іманентного значення, Полторацький намагається довести свою революційність. Для цього він навіть обдаровує неприємними епітетами Шкловського, дарма, що сам же виходить у тлумаченні цього питання з вихідних позицій Шкловського. До цього способу Полторацький вдається, як до димової завіси, щоб прикрити хисткість своєї „соціологічної“ будівлі.

Кінець-кінцем, усі соціологічні мудрощі сходять до визнання того, що „засіб поновлення“ є або „результат нерозуміння якогось явища“, або „результат класового обумовленого негативного до цього явища підходу“. Перший варіант, очевидно, навіть за зовнішньою ознакою, не може мати нічого спільного з соціологією. Очевидно, що кожний образ, хоч би як він творився, безпосередньо впливає не з нерозуміння, а з різного розуміння. Нерозуміння це ніколи не було за базу для будь-якої творчості. Тим-то твердження Полторацького є першорядна нісенітниця, яка до речі, пояснюється саме нерозумінням тих соціальних чинників, що впливають на творчий процес.

Щождо другого варіанту, то — коли взагалі визнати за реальну категорію засобу поновлення, і в цьому трактуванні маємо лише схолястичне жонглювання терміном „класова зумовленість“. Говорити, що засіб поновлення є класово-зумовлений, значить або сказати, що це є властивість лише цього засобу, а не всіх інших засобів, або нічого не сказати. Кожний засіб в конкретному літературному творі зумовлений ідеєю цього твору й авторовим світоглядом, який позначається на всій його творчій методі. Говорити ж ізольовано про якийсь окремих засіб, це є не що інше, як іти второваними стежками формалістів. І жодне відмінювання терміну „класовий“ не може приховати формалістичну схолястику Полторацького, який відриває формалістичний „засіб поновлення“ від усіх інших засобів, абстрактно, поза внутрішніми властивостями твору в цілому. Тим-то всякі намагання Полторацького вдавати, що він робить соціологічну аналізу цього засобу, лише підкреслюють його формалістичну непослідовність, його еклектизм...

Прикладів і ілюстрацій, які характеризують „історичну“ роль цього ліфовця, можна було б навести багато більше. Але зважаючи на ліквідацію „Нової Генерації“ й на прилюдну обіцянку Полторацького піддати критиці свої праці, я обмежувсь малим.

Формалізм досить яскраво виявляє себе в роботах усіх псевдо-марксистів. Про цю категорію adeptів формалізму я буду говорити найстишше, бо за останній час з'явився в нашій критиці ряд робіт, присвячених найяскравішим представникам цієї категорії (Савченкові, Перлінові, тощо). Для мене тут важить не аналізувати критичну творчість цих представників, а на основі окремих лише фактів з праць цих осіб ствердити думки, які я розвивав у першому розділі, — про найщільніший стик воронщини й переверзійства з формалізмом. Воронщина, як і формалізм, має за вихідні позиції формалістичну естетику Канта. Всіляке ж підправління кантіянства вульгарним марксизмом, звісно, не може змінити основних ідеалістично-формалістичних настановлень.

В книзі Воронського „Искусство видит мир“ ми маємо модифіковану пропаганду основних естетичних принципів Канта. Хто ж пильніше приглянеться до праць, скажімо, т. Юринця, які він сам вже піддає критиці, Савченка і подібних, — переконається, що їхня критика є в найщільнішому зв'язкові з кантіянською естетикою і неокантіянською методологією Воронського. Тут і треба шукати ключ для розуміння еkleктичного борсання цих критиків між вульгарним, перекрученим марксизмом та — в кого одвертішим, а в кого прихованішим — ідеалізмом та формалізмом.

Тов. Юринець, наприклад, виступив у своїх літературних працях, як одвертіший ідеаліст, ніж Воронський. Хоч і Воронський ніколи не пас задніх у пропаганді ідеалістичних поглядів, але до такої одвертої апологетики естетизму й формалізму навіть Воронський не доходив. Проте, я вважаю, що Юринець був дуже споріднений з Воронським, бо ж з його вихідних позицій виходив і відрізнявся лише тим, що розвинув їх аж... до максимально-неприхованого буржуазного ідеалізму.

Кант казав, що „прекрасне є те, що пізнається без поняття, як предмет необхідної насолоди“. Воронський у різних варіаціях обстоює оцей естетський погляд на мистецтво. Воронський категорично стверджує, що мистецтво позбавлене вузько-утилітарного характеру, що воно не є „заінтересоване“, що в мистецтві, відмінно від науки, маємо справу лише „з естетичною оцінкою“. Юринець, наслідуючи Канта і Воронського, захоплений з того, що Тичинина поезія вільна від будь-яких домішок „проповідництва“ та впевняє, що хороша, на зразок Тичининої, лірика вільна від усякої „тенденції“.

Юринець, як і Воронський, дуже цікавиться „художньою правдою“. Та їхня апологетика „об'єктивної правди“ є об'єктивістична, „надклясова“, ідеалістична. Художник бо, на їхню думку, може лише тоді збагнути оцю „правду“, коли він зуміє абстрагуватися від усіх інтересів, а відтак і від самого себе. Розповідаючи про великі муки шукання „правди“, про тяжкі „испытания души“, одне

слово, створюючи навколо цього туман ідеалістичної мистифікації, Воронський нарешті доходить такого повного таємничості „откровения“:

„наукова психологія теж твердо встановила, що окрім тих етапів, які людина свідомо переживає, існує темне, таємниче несвідоме життя, а що це більш важливо, вона позначається високою активністю: раз у раз наша свідомість є лише слухняною зброєю несвідомого, прикриває справжні несвідомі наміри і вчинки“ \*.

Воронський не зазначає, яка саме „наукова психологія“ визнає примат несвідомості над свідомістю; але нетрудно зрозуміти, що він тут виступає, як учень Бергсона — великого ворога інтелекту в системі пізнання взагалі та в системі мистецького пізнання зокрема. Таких самих поглядів, скажімо, у роботі про Тичину, дотримує й Юринець. Реальну правду, за Юринцем, художник пізнає, абстрагуючись від себе і від своєї волі. Так диктує кантіянське й бергсоніянське розуміння незацікавленого мистецтва.

Пропагуючи споглядальну, антиутилітарну методу пізнання, Бергсон каже так про властивості художників:

„Коли вони дивляться на річ, вони її бачать не для себе, а для не самої. Вони сприймають не для того тільки, щоб діяти, а заради нічого заради насолоди“ \*\*.

Очевидячки, саме за Бергсоном іде не лише Воронський, а й Юринець, коли навчає поетів ідеалістичного способу ставитися до реальної дійсності:

„Кожний поет, що хоче бути справжнім, мусить втягнути в себе як найбільше змісту. А це можливо тільки в атмосфері якнайвищої об'єктивності, коли поет мов би виростає понад себе і дивиться на себе збоку“ \*\*\*.

Поет, отже, повинен перестати бути реальним класовим суб'єктом з класовою волею; він зі своєю свідомістю й волею повинні розчинитися в надлюдській „об'єктивності“, — і тоді він зможе виконати другу вимогу Юринця:

„Відношення поета до предмету мусить бути споглядальне“.

Нічого сказати, що всі ці твердження яскраво демонструють впливи кантіянської й бергсоніянської естетики на Юринця. Сам Юринець, як я вже сказав, почасти піддає критиці ці свої погляди. Але цієї критики ще недостатньо. Найважливіше ж для нас тут, знов таки, показати, що провідник кантіянських естетичних поглядів у модифікації Воронського, природньо, мусив виявити й формалізм. Інша справа, що Юринець в одвертішій формі, ніж будь-який воронщик, проклямував свої формалістичні симпатії. Та це лише значить, що методологію Воронського, яка має за свої вихідні позиції кантіянську естетику, Юринець довів до логічного завершення. Юринець одвертіше продемонстрував те, що іноді в завуальованій формі заховує методологія Воронського.

\* А. Воронський — „Искусство видеть мир“.

\*\* А. Бергсон — „Восприятие изменчивости“.

\*\*\* Володимир Юринець — Павло Тичина.

Юринець одверто пропагує в своїх роботах формалізм. Шіллер свого часу в найчіткіших словах зформулював принципи кантівської естетики. За теперішньої епохи, за часів нікчемних спроб неокантіанців фальсифікувати марксо-ленінську філософію, Юринець найодвертіше прислужився неокантіанцям. Різниця та, що Шіллер не ховався за своїм кантіанством. Юринець же під прапором марксизму виступав як ідеаліст, що розвиває погляди Воронського з одного боку, формалістів — з другого.

Ось як популяризував Шіллер формалізм кантіанської естетики:

„В справді прекрасному творі мистецтва все повинно залежати від форми і нічого від змісту, бо тільки форма діє на всю людину, зміст же — лише на окремі сили. Зміст, хоч би який він був підвищений — і всеосяжний, все ж він діє на душу обмеженим способом, і справжньої естетичної насолоди можна чекати лише від форми“\*.

В цьому ж дусі виступає в своїх роботах і Юринець. Жодного відступу від кантіанського обожнювання форми Юринець не робить. „Проблема поезії є власне проблема форми, а не щось інше“, так вчить Юринець. „Художня творчість має справу тільки з формою“ — настоє Юринець. Недивно, що він доходить заперчення соціологічної аналізи. На думку Юринцеву, соціологічна аналіза стосується до „соціального тла“, а не до „соціального змісту твору“. Виходить, що самий твір треба розглядати лише з погляду формальних засобів. Виходить, що самі художні властивості твору не можна перекладати на мову соціології. А це і є формалізм. Йдучи від Воронського, і навіть далі Воронського шляхом ідеалізму й естетизму, Юринець мусить виявити й свій зв'язок з формалізмом.

\* \* \*

Під величезним впливом Воронського є і Я. Савченко. Так само, як Воронський, Савченко орудує психологічною та навіть біологічною „соціологією“.

Відомо, що Кант дивився на мистецтво як на продукт генія. Геній, за Кантом, це особа, обдарована від природи особливими біологічними якостями. Геній володіє тільки йому відомими способами творити. Геній має особливої якості уяви. Геній — це людина виключного надхнення та вміння перевтілюватися. Йдучи за Кантом, Воронський присвятив десятки сторінок фетишизації надлюдських якостей художника. Кант говорив, що справжня сфера діяльності для генія — це уява; і Воронський каже, що одна з головних умов художнього перевтілення — жива уява. Якості психологічного порядку випинають на передній план. Основне для художника не його світогляд, не ідеали передової класи, а індивідуальні психо-біологічні якості. Тим то художник за Воронським, є той, хто вміє подолати все „звичайне, життєве“, всю „суету сует“. Подолавши це, художник починає

\* Ф. Шіллер — „Листи про естетичне виховання“.

„бачити те, чого не бачать, не помічають інші, і лише в ці моменти він переживає те особливе творче самопочуття, яке називається натхненням“

Отже художник не є звичайний мислящий суб'єкт, що вміє свої думки висловити в образах, а людина особливої психо-біологічної породи. Так розуміючи художника, критик, звісно, завжди буде дошукуватись не того, які думки проповідує художник, а того, якою мірою він відповідає рівневі „генія“. І таким генієм, звісно, буде раз у раз художник, незалежно від того, яким класовим ідеалам він служить. Одно слово, ця позиція є місточок, що веде до пропаганди безкласового мистецтва, до культивування суто-естетських поглядів на мистецтво.

Мушу сказати, що Савченко, більше ніж хто інший із псевдо-марксистських критиків, перебуває в полоні цієї психо-біологічної соціології, що диктує йому суто індивідуалістичний, суто-естетський погляд на художника. В Савченкових статтях про Бажана, Довженка, Яновського соціологічні критерії капітулюють перед „надкласовим“ критерієм геніальності. Весь свій критичний патос Савченко присвячує тому, щоб переконати, що вони великі художники взагалі, що вони великі майстри взагалі, що їхні індивідуальні якості вигідно відрізняють їх від усіх інших, і що саме це і є головне для художнього процесу. Не шкодуючи фарб і слів, щедрий на епітети й патетичні вигуки, Савченко намагається оцими суто емоціональними способами замінити об'єктивну наукову аналізу, яка звісно зразу же виявила би його антимарксистську тенденцію.

Савченко ставить у центрі уваги не ставлення художника до нашої революційної дійсності, не методу художнього розв'язання тих чи тих ідей, а його майстерність. І коли Савченко визнає геніальність того чи того художника тоді все розв'язується з погляду цієї геніальності. Відмінюючи на всі заставки терміни, популярні в марксистській літературознавчій науці, Савченко прикриває цим свою „надкласову“ психо-біологічну соціологію. Для прикладу я наведу лише один уступ зі статті Савченка про роман Яновського „Майстер Корабля“.

„Патос авторів у тому, щоб надхненно ствердити життя: процеси біологічний та соціальний; бурхливу повнокровну молодість і мудру старість; радісну, соціально виправдану й доцільну працю й потужні, непригашувані жориви людини творити теперішнє, прориватися в майбутнє, шукати не втомно й героїчно шляхів до створення гармонійної людини, гармонійного соціального трудового колективу та високої соціальної культури“.

Ви бачите, як патетично та як барвисто малює Савченко ставлення Яновського до життя. В цьому уступі в конденсованому вигляді досить багато сказано про взаємини між художником і дійсністю. Тут мова — і про ствердження життя та його процесів, і про працю, і про пориви людини, і про майбутню культуру. Але саме тому в цьому уступі досить яскраво проглядає критичний „стиль“ Я. Савченка.

Відмінюючи в різних сполученнях термін „соціальної“, критик, проте, уникає говорити про соціальну дійсність. Насправді Савченко, наче підспівуючи самому Яновському, культивує поняття асоціального, біологічного життя (бо що значить захоплюватися з властивості Яновського стверджувати „життя взагалі“?), культивує поняття позаклясового розуміння праці (праця, як така, як певний фізіо-біологічний процес), культивує поняття людини з великої літери, культивує поняття культури взагалі (інакше він не захоплювався б перспективою... „майбутньої високої соціальної культури“, а говорив би про соціалістичну, комуністичну культуру).

Художник, майстер, отже, в трактуванні Савченка, втрачає свої класові риси і виростає на генія, що вміє бачити те, чого інші не бачать, що вміє творити *an und für sich* цінні твори. І коли ніби віддаючи данину марксизмові, Савченко хоч щось скаже й про сучасні революційні ідеали і про світогляд письменника (хоча це дуже рідко трапляється), то й це не дістає відповідного класового, обґрунтування.

Савченкова метода давати позакласову, формальну оцінку та фетишизувати майстра виявляється і в його роботі про Бажана, а особливо про Довженка. Бажан є поет „визначної поетичної культури“. Бажан — „яскрава й оригінальна індивідуальність“. „Бажан далеко сягнув наперед від загального, дуже невисокого рівня культурно-художньої свідомості нашої поезії“ — оце є характерні оцінки, які дає Савченко Бажанові. Кожний бачить, що тут нічого не має від класової аналізи. Навпаки, ці критерії повинні виправдати ту ідеологічну „вибачливість“ до творчості Бажана, яку виявляє Савченко.

Щодо Довженка, то Савченко його зовсім не аналізує, а співає гімн генієві Довженка. Довженко має „величезний творчий розмах“, має „органічну сміливість думати поза штампом — і відповідно до своєї, — якісно відмінної від штампованої, — індивідуальності — „об’єктувати й відтворювати світ“. „Довженко — сміливий майстер, майстер максимального пляну, максимального творчого дихання“ і все в такому дусі. Я зовсім не хочу заперечити майстерність Довженка, і потребу це відзначити. Але чи значить це, що Довженко потребує саме отаких патетичних психо-біологічних панегіриків? Чи значить це, що його треба розглядати, як самостійну індивідуальність, а не як виразник певних класових ідеалів?

Після таких прикладів імпресіоністично-ідеалістичного підходу до Довженка не трудно вже зрозуміти причину того, чому Савченко виявляє цілковите невміння дати класову аналізу Довженкового твору і розібратися в усіх суперечностях творчої методи цього художника. Ленін говорив:

„простодійність і однобічність, дерев’яність і остепеність, суб’єктивізм та суб’єктивна сліпота, voila гносеологічні корні ідеалізму“\*.

\* В. Ленін — т. XIII — „К вопросу о диалектике“.

Савченків суб'єктивизм веде його не просто до іdealізму, а навіть до містицизму. Бо ж хіба не містицизмом їхнє твердження, що до стилю „Землі“ Довженкової не можна застосувати жодного „вичерпного терміну“, що цей стиль є „поза інерцією наших уявлень і означень“?

В критичній методі Савченка знаходить собі місце розгляд лише почуттів художника, але не ідей, думок. І тут Савченко, знов таки, виявляє свій зв'язок з естетикою Воронського. Про переживання психо-біологічного порядку Савченко говорить найбільше. Дуже оригінально, знов таки у властивому йому емоціональному стилі, Савченко малює ставлення Довженка до дійсності.

„У тому, як Довженко патетично сприймає об'єктивну дійсність і як між ним (суб'єктом) та нею (об'єктом) відтворюється найактивніша, навіть пристрасно інтонована єдність — відчуваємо міцну мускулатуру Довженкової психіки. Вона не знає рефлексів, щоб розривали цю єдність чи послабляли підвищений творчий акт зустрічі художника з дійсністю. Довженко у своєму творчому настановленню монолітний. У нього немає внутрішніх дискусій чи сумнівів“.

Антидіалектичний механіцизм, що не бачить суперечностей у взаєминах художника з дійсністю, що цілком утотожнює суб'єкта й об'єкта, сполучається тут з суб'єктивним іdealізмом, який зводить усі взаємини художника з дійсністю до переживань. Художник не пізнає, а переживає, сприймає. Художник вміє „пристрасно“, за Савченковим висловом, відчувати дійсність. І все це вміння пояснюється „міцною мускулатурою довженкової психіки“ яку він трактує фізіо-біологічно.

Звідси вже нетрудно зрозуміти чому з такою ж патетикою Савченко оспірує Довженкову іdealізацію стихійно біологічних сил природи й людини, що виявилась у фільмі „Земля“, як іdealістичні провали. Я навів лише окремі факти (а їх можна значно помножити), щоб показати: основна методологічна лінія Савченка відповідає методології Воронського. І в той же час Савченко виявляє формалізм (як виявляє свій формалізм й еклектик напівворонщик, напівпереверзіянець Ф. Якубовський. Я тут обмежуюсь Савченком).

Формалізм Савченків виявляється вже в тім, що в нього, як і у Воронського, емоція виступає в своїй іманентній ролі. Навіть у статті про Бажана, яка називається „Боротьба за світогляд“, про світогляд насправді мова не мовиться, а все зведено до переживань і почуттів авторових. Формалізм у Савченка виявляється і в тому, що стиль у його розумінню виступає лише як технологія, а відтак — позбавлений будь-яких ідеологічних ознак. Цьому свідчить стаття Савченкова про „Майстер корабля“ Яновського, де всю творчу методу авторову критик трактує з погляду „поновлення“.

„Майстер корабля“, — каже він, — привертає увагу насамперед тим, що він сприймається як поновлене („отстраненное“) літературне явище — особливо, на тлі теперішньої української літературної дійсності“.

Вся аналіза провадиться з погляду ствердження однієї тези, отже все зводиться до формальних способів будувати сюжет, композицію тощо.

Формалізм у Савченка виявляється у тім, що він, продовжуючи традиції футуристів, віддає в творі перевагу фактурі замість ідеї, замінюючи лише для більшої зручності термін „фактуру“ терміном „матеріал“. Основне у фільмі Довженковому є матеріал. Його матеріал має такі якості, що „неминучі“ великі ефекти. „Матеріал“ в „Землі“ категорично не знає інерції, не знає такого трактування, що вказувало б на будь-який трафарет. „Матеріал“ Довженка „майже ніколи не тисне на свідомість“ (виходить, що в інших випадках матеріал таки тисне на свідомість, а не навпаки). В іншому місці Савченко ще так висловлюється про роль матеріалу в тому ж Довженковому фільмі:

„Яка колосальна якість матеріалу, яке величезне навантаження сенсу на нього і як, у зв'язку з ним, неминуче виникають найскладніші пляни, асоціативного думання — до того ж активного і підвищеної температури“.

Тут Савченко особливо виразно демонструє свій формалізм. Для нього бо сенс є щось похідне від матеріалу (сенс навіть „навантажують на матеріал“), думки — похідне від матеріалу, а відтак зміст, ідея — похідні від форми. І справді, провадячи свою аналізу Савченко раз-у-раз іде не від змісту до форми, а навпаки, а дуже часто він зовсім обминає зміст. Власне, ми кажемо тут про зміст в розумінню Савченка, бо зміст в нашому розумінню майже ніколи не фігурує в критичних аналізах Савченка.

За Савченком, найбільшу ефективність творі дістає лише в наслідок тих чи тих суто формальних комбінацій.

„На цих контрастних зіставленнях, на великому навантаженню деталей напруженими емоціями (навіть емоції є тут елемент формально-технологічного процесу (С. Ц), на блискучому монтажі кадрів і, навіть, на монтажі ледве помітних унутрішніх переживань учасників цієї сцени — повстає викінчений образ глибокої соціальної ваги й драматизму“.

Отже образи „глибокої соціальної ваги й драматизму“ — не є продукт думки, а продукт великих технічно-формальних операцій художникових. Таких прикладів можна навести ще чимало, але й цих досить для того, щоб переконатися: не лише теоретичні висловлювання Воронського мають стик із формалізмом, а й практика воронщиків це демонструє на кожному кроці.

\* \* \*

Так само стоїть справа і з переверзіянцями. У першому розділі я досить докладно проаналізував формалістичні сторони переверзіянських концепцій. Тут же я тільки зазначу, що цей формалізм є неминучий продукт всілякої механістичної теорії, яка не визнає діалектного закону протилежностей, і яка відтак виходить із формально-логічної методи мислення.

„Роздвоєння єдиного, — каже Ленін, — і пізнання суперечливих частин його є суть (одна з „істотностей“, одна з основних, коли не основна, особливостей або риз) діалектики“.

Оцього визнання роздвоєння єдиного в Переверзева немає, і саме тому він цілком механістично трактує взаємини суб'єкта й об'єкта, саме тому він метафізично трактує процес взаємодії бази й надбудови, саме тому його об'єктивізм переростає в суб'єктивізм, а його соціологізм — у формалізм. Виключаючи ідеологічний чинник, зводячи на кінець суб'єктивну роль автора, ставлячи в центрі уваги образ, Переверзев цим самим застосовує формалістичні методи досліду.

На практиці це блискуче доведено в переверзівському збірникові „Сучасна українська проза“, що його видала Київська філія Інституту Шевченка. Цей збірник докладно й ґрунтовно проаналізував Б. Ковалецько. Я тільки хочу кількома прикладами показати, як в основному переверзівська стаття Перліна є одночасно й формалістична.

Всі роботи Хвильового Перлін розглядає з погляду, так би мовити, автогенного образу. В цьому він цілком наслідує Переверзева. Дарма що поруч з принципом „автогенности“ він встановлює ще й іншу класифікацію творів, а саме безсуб'єктних, поліфонічних і монологічних, але центральний образ, що утотожнюється з автором, ніде не зникає. Він лише запроваджує поняття запозичені від справжніх формалістів, а саме „чуднення“, отже автогенний образ не зникає, а учуднюється. Так щасливо Перлін сполучає свою службу двом богам: чистому переверзівству і чистому формалізмові: автогенний образ бо поєднано з засобом „учуднення“. Всі засоби літературні Перлін розглядає лише з погляду образу. Коли це є центральний образ, тоді письменник уживає отаких засобів, коли це не центральний образ, тоді вживає інших. Отже й у цьому ми маємо наслідування Переверзева.

Але будши учень Переверзева, і тільки учень, Перлін в більш одвертішій і неприхованішій формі виявляє той формалізм, до якого веде механістична методологія Переверзева, але якого сам Переверзев у такому оголеному вигляді не виявляв би. Механістично, як і Переверзев, трактуючи взаємини суб'єкта й об'єкта, Перлін під об'єктом розуміє не позалітературну дійсність, хоч би ту саму економіку, до якої метафізично зводить всі чинники впливу Переверзева, а матеріал. Говорячи про взаємини об'єкту і суб'єкту „в межах твору“, Перлін каже, що

„співвідношення матеріалу й суб'єкта дає всю різноманітність художніх засобів, і тут у цьому відношенні, захований ключ до розуміння стилевих властивостей мистецького продукту“.

Отже Перлін уважає матеріал за об'єкт, від взаємин з яким суб'єкта-художника й залежить усе у творі. Але це і є формалізм. Бо ж насправді з цієї системи випадає об'єктивна дійсність, а залишається лише річ, матеріал, який треба вміти обробляти. Ті чи

ті засоби, скажімо, „двозначний анекдот“, „знаходять собі пояснення в тому матеріалі, що був об'єктом художнього відображення“. Таке твердження також є формалістична деідеологізація мистецтва, що звісно цілком збігається і з настановленням переверзіянства.

Перлінів поділ творів Хвильового на монологічні й поліфонічні свідчить так саме про орудування лише формалістичною, а не соціологічною класифікацією. Дуже цікаво, що Перлін виправдує такий принцип поділу тим, що, мовляв, хронологічний поділ не вичерпує питання. Як видно, Перлін не в силі збагнути, що окрім хронологічної ознаки можна ділити твори за ознакою ідеологічною, яка мусить включити й творчу методу письменника.

Очевидно, що саме цим способом можна й треба було б простежити по-справжньому ідейно-творчий шлях письменника в його розвитку й змінах. Перлін не спромігся цього зробити. Його переверзіянсько-формалістична метода дала йому лише можливість поставитись цілком „нейтрально“ та „аполітично“ до всіх творів Хвильового. Врешті ж педантичне копірвання в тому, який твір якою мірою підходить під монологічну, а який — під поліфонічну категорію, є те саме формалістично-статистичне специфікаторство, за яке здобув собі „славу“ на Україні Майфет. Отже на цьому конкретному прикладі бачимо, як і переверзіянська, в основному, практика переплітається з формалізмом.

\* \* \*

На цьому я закінчую аналіз того, яку роль формалізм виконує у буржуазних і дрібно-буржуазних літературознавчих течіях, що одверто не стоять на формалістичних позиціях. Моя аналіза показала, що формалізм становить реальну небезпеку не тільки там, де він виступає в послідовному виявленні, а й там, де він виконує службову роль в системі якоїсь іншої методології. З другого боку, моя аналіза показала, що формалізм, як продукт ідеалістичної філософії, може, в тих чи тих масштабах, знайти собі місце у всіх антимарксистських методологіях, скільки всі вони мають за свою основу ідеалістичні філософські системи. Справжнє подолання формалізму можливо лише на позиціях діалектичного матеріалізму, на позиціях філософської системи Маркса-Леніна.

Боротьба з формалізмом диктує потребу боротися з усіма видами метафізичного мислення.

„Для метафізика, — казав Енгельс, — речі та їх відбитки у думках, поняття являють собою відокремлені, сталі, заокостенілі, раз назавжди дані об'єкти досліду, які належить розглядати одне за одним“.

Саме ця метода досліду властива формалізові. Метафізика і тільки метафізика могла породити всі вияви формалістичного іманентизму. Діалектика розглядає явища в їх зв'язкові та взаємодії, в їх русі, виниканні і зниканні. І саме тому діалектика є найбільший ворог метафізичного формалізму. Діалектична логіка, яка, за

Леніним, вимагає „охопити й вивчити всі сторони“ предмету, всі зв'язки та „упосереднення“, є органічно ворожа формальній логіці вихідному пунктові всіх формалістичних і еклектичних метод в літературознавстві.

Боротьба з формалізмом можлива лише на базі боротьби з суб'єктивним ідеалізмом і механістичним об'єктивізмом взагалі. Боротьба з формалізмом можлива лише на позиціях діалектики єдності протилежностей. Тільки на ґрунті цього закону можлива боротьба з усіма видами буржуазної соціології, з усіма формалістичними й напіформалістичними теоріями, з воронщиною й переверзіянством.

Успішна боротьба з формалізмом можлива лише на ґрунті партійного розуміння філософії взагалі, теорії літератури зокрема. Лише ґрунтуючись на марксо-ленінській філософії і використовуючи всі рештки ідеалістично-механістичних філософських концепцій, борючись проти буржуазних і дрібно-буржуазних літературознавчих методологій взагалі, ми зможемо остаточно подолати всі рештки формалізму.

## ДО ПРОБЛЕМИ ПОЕТИЧНОГО СТИЛЮ В ВИЗНАЧЕННІ В. М. ФРІЧЕ\*

Т. УХМИЛОВА

Історія й соціологія поетичних стилів досі залишається важливою проблемою в роботі марксистів-літературознавців. Історія літератури впирається в історію поетичних стилів, під специфічністю яких треба розуміти не тільки те, що відрізняє їх серед інших видів суспільної свідомості й їхні особливості залежно від даного історичного періоду. Літературна закономірність є одна з ланок єдиного нерозривного процесу суспільного розвитку. Художник сприймає й відображає дійсність в образі, але завжди на певному історичному протязі часу, в певних соціально-економічних умовах, як представник даної соціальної групи або класи. Художній факт, як один із суспільних фактів літературно-специфічно закономірний, не можна розглядати без зв'язку з іншими суспільними фактами, без зв'язку з закономірностями цих фактів.

Інтерес до художніх фактів визначається суспільним розвитком. Щоб зрозуміти закономірність літературних фактів, треба зрозуміти закономірність процесу суспільного розвитку, що своєрідно й закономірно відбивається в літературних фактах. Своєрідність стилю художніх фактів дає змогу судити про своєрідність дійсності, що породила його. Своєрідна конструкція твору, своєрідне закріплення його в слові, своєрідне виявлення дійсності в образах, сполучення їх і т. д.—все це дає уявлення про своєрідність соціальної дійсності, що породила даний твір,—

\* Від ред. Статтю вміщуємо порядком критичного обговорення літературознавчих поглядів В. М. Фріче.

так виявляється закономірність соціального життя в закономірності літературних фактів.

Відбиті в психології й ідеології соціально-економічні відносини закріплюються в конкретних словесних творах, об'єктивуються і дають певний літературний стиль, як емоціонально образне відображення дійсності. Мистецький, зокрема й літературний, стиль є, отже, образне виявлення класового уявлення про дійсність й ставлення до неї, образне виявлення в даних конкретних творах характерних для даної доби рис з погляду даної класи соціальної групи. Виникши таким способом, художні твори й собі діють на буття, що їх породило.

Кожний новий крок у розвитку продукційних сил в суспільстві, що базується на приватній власності, викликає нову невідповідність між засобом виробництва, відповідними економічними взаєминами, панівним політичним ладом, організацією суспільного життя — з одної сторони, і художнім стилем — з другої. Тоді починається боротьба між панівною класою — охоронцем старого стилю, і носієм нового стилю, новою класою або соціальною групою, що з'являється на історичну арену, відбувається переворот у царині художнього стилю. Інакше кажучи, класова боротьба за той чи той суспільно-економічний лад спричинює кінець-кінцем боротьбу і в ділянці поетичних стилів. Ось чому історичну поетику, як науку про соціальну закономірність розвитку поетичних форм, треба розглядати, виходячи з класової структури суспільства, з класової зумовленості даних форм.

\* \* \*

Настановлення В. М. Фріче в галузі вивчення поетичних стилів в основному спирається на плеханівські настановлення в питаннях мистецтва взагалі. Плеханову бракувало саме діалектичного підходу до мистецьких явищ. Не дарма Плеханов безкритично посилається прикладом на Фюєрґерда — метафізика-матеріаліста, який поставив питання про залежність поетичних стилів від даного способу виробництва. Фюєрґерд, говорить:

„Відповідно до даного способу виробництва і тієї форми держави, яка ним зумовлюється, думка людей спрямовується в певні сторони й залишається неприступна для інших. Отже, щоб існував кожний стиль (в мистецтві), треба щоб існували люди, які живуть у цілком певних політичних умовах, виробляють за певних відносин виробництва і мають певні ідеали. Коли в ці причини, тоді люди створюють відповідний до них стиль із такою ж природною konieczністю і неминучістю, з якою відбувається процес білення полотна, темніе бромач срібл і в хмарах з'являється барвіста веселка: сонде, як причина, зумовлює всі ці наслідки“.

Це суто-механістичне настановлення, що його не заперечив Плеханов, дуже помітно позначилось і на концепції В. М. Фріче, на його спробах уґрунтувати закони соціологічної поетики.

„Центральні проблеми поетики, — говорить Фріче, — („Проблеми социологической поетики“. Вестн. Ком. Академии, кн. 17-я) в, без сумніву, проблема

стилів і проблема жанрів. Обидві вони тісно пов'язані між собою. Для певних стилів характерні певні жанри, а на усякому жанрі позначається панування тих чи інших стилів."

Найважливіші питання в розв'язанні цих проблем це за Фріче: 1) закон єдності стилю поетичного і життєвого, 2) закон диференціації панівного стилю епохи, 3) закон створення і формірування стилю і жанрів, 4) закон розвитку стилю і жанрів протягом цілої історії поезії. Як каже Фріче,—

"Літературний і взагалі художній стиль є виявлення життєвого стилю або стилю культури".

\* \* \*

Отже перший закон соціологічної поетики полягає за Фріче в закономірній відповідності певних поетичних стилів певним економічним стилям, єдність стилю економічного, ідеологічного і поетичного. Як приклад, Фріче, а так само й Плеханов, наводить Францію XVII ст., де за панівний літературний стиль був класицизм, як виявлення раціоналізму—характерної риси державних політичних форм XVII сторіччя. В економіці панує меркантилізм,— вияв того самого раціоналізму.

"Господарство стає за предмет раціоналістичного пізнання й упорядкування, самодержавного розпорядження капіталами виробників".

Класичний літературний стиль і собі виявив тіж раціоналістичні риси.

Як інший приклад (у статті "Наша первоочередная задача" в "Література и Марксизм", кн. 1) Фріче наводить добу феудалізму, що її економічний стиль виявлявся в принципі мідної ієрархії, в ідеї рангу. Вона домінувала і в соціально-політичному житті, і панівних ідеологіях. Ранг—стиль цілого життя доби феудалізму, принцип, що формує його. І спосіб виробництва доби феудалізму відповідає цим уявленням, зафіксованим і в поетичному стилі.

Так угрунтовує В. М. Фріче свій перший закон: розвиток, за Фріче, капіталізму породив у політиці абсолютизм, в економіці—меркантилізм, в мистецтві—класицизм. За доби імперіялізму відмінні риси життєвого стилю Фріче вбачає в урбанізмі, а мистецького—в футуризмі, і т. д.

Механістичні помилки Плеханова виявились і в законах соціологічної поетики В. М. Фріче. Плеханов розглядає існування політичних стилів і жанрів поза законом єдності протилежностей: спочатку існував класицизм, потім сантименталізм, пізніше—реалізм і т. д. Закон єдності протилежностей Плеханов розглядає, як ряд прикладів, а не як основний закон діалектики. Так само й тотожність протилежностей він бере, як суму прикладів, а не як "загальний закон світу й пізнання" (Ленін).

Те само бачимо і в першому законі В. М. Фріче: стиль економічний відповідає стилеві ідеологічному й поетичному—і тільки. А про те, що в надрах панівного стилю (а Фріче навіть не зав-

жди говорить про панівний стиль панівної класи, а про якийсь абстрактний стиль узагалі, характерний для даної суспільної формації) розвивається новий стиль іншої класи, яка перетворюється з класи в собі класу на класу для себе,—про це Фріче, так само як і Плеханов, нічого не пише.

В своїйому першому законі Фріче сконкретизував основне положення марксизму — „буття визначає свідомість“, діалектичну єдність суб'єкту й об'єкту, як наслідок залежності від економічної бази. Але наслідуючи Плеханова, Фріче так і залишився на позиціях коментатора плеханівських робіт,—що, як відомо, в багатьох питаннях відступає від послідовного марксизму.

Плеханов розвинув у питаннях мистецтва першу частину марксистської формули — буття визначає свідомість — і обминув другу її частину: свідомість, виникши, діє на буття. Ця помилка виявилась і в поезії В. М. Фріче. Його перший закон є тільки конкретизація — в мистецтвознавчій ділянці — першої частини зазначеної марксистської формули; обминання другої її частини робить поезику Фріче пасивно-споглядальною, надає їй рис, характерних для філософії деборинської групи.

Наукова естетика тільки спостерігає, тільки з'ясовує,—запевняє Плеханов, а за ним і Фріче. „Наукова естетика“ до кінця вірна своєму принципові тільки спостерігати, тільки з'ясовувати, але не захищати „ті чи інші корисні для певної класи й його інтелігенції ідеї“ („Судьби русської критики“). Це плеханівське визначення наукової естетики вплинуло на теорію стилей Фріче: він створив схему, пасивно сконстатував певні явища і забув про те, що справа марксиста-соціолога не лише установити закони, а й передбачати і впливати.

Плеханов відбивав ідеологію меншовізму, що спрямовує думки до притуплення класової боротьби, до відриву від практики. Через це він розглядав мистецтво поза соціально-історичним розумінням його, як життєвої практики. Цю хибу успадкував і Фріче, некритично підійшовши до плеханівських положень. Розгляд поетичного стилю, як дієвого засобу перетворення життя, залишається поза межами першого закону В. М. Фріче. Поетичний стиль живе в нього й поза законом одности протилежностей.

„Скільки суспільство звичайно складається з клас,— говорить Фріче,— то панівний за даної історичної доби поетичний стиль, як естетичне виявлення стилю доби, неминуче зазнає певних змін від того, письменник якої суспільної групи перетворює в своїй творчості цей панівний поетичний стиль.

Панівний „поетичний стиль доби“, за Фріче, лише зазнає певних змін в творчості представників різних клас, зберігаючи, очевидно, основні свої риси. Але, як же тоді зрозуміти, наприклад життєрадісний, бадьорий стиль раннього Горького на тлі Чеховських „похмурих людей“? Як зрозуміти виникнення революційної поезії пролетаріату за доби реакції на тлі пессимізму, мистецтва,

„мракобесія“ панівної літератури? Теорія поетичних стилів Фріче цього з'ясувати не може.

\* \* \*

Другий закон історичної поетики В. М. Фріче є закон диференціяції стилю, залежно від того, які суспільні класи діють у даний період у даному суспільстві. Так, у XVIII ст. і на початкові XIX ст. панівний стиль в європейській літературі був романтизм. В Англії на той час були такі романтики, як Вордсворт, Кольридж, Байрон,—але романтизм їхній був відмінний, залежно від того, до яких суспільних груп вони належали. Цебто було декілька, так би мовити, варіантів того самого стилю. У Росії в XIX ст. панує реалізм, але також у різних варіантах, залежно від класового обличчя художників: Л. Толстого—дворянина, Островського—ідеолога купецтва, Г. Успенського—різничинця.

І тут Фріче не йде далі Плеханова. Проблему диференціяції стилів Плеханов розглядає у своїй праці про французьке мистецтво XVIII ст. Наприклад, художник доби Великої Французької Революції Давид був романтик, як і його сучасники, художники-ідеологи аристократії—Буале та інші. Але романтизм Давида уже був забарвлений визвольними порівняннями нової класи, яка виступила на історичну арену та ідеолог якої був Давид. Звідси стає зрозуміле зауваження французького маляра-романіста Делякруа, про те, що картини Давидові являють собою сумісь ідеалізму з реалізмом.

„Це вірно,—говорить Плеханов,—не лише щодо Давида. Це вірно взагалі щодо мистецтва, яке виявляє собою протівлення суспільних верств, як пориваються до свого визволення“.

Нова висхідна класа засуджує життя панівної до того класи, а через те й засоби художників—ідеологів цієї класи здаються новим художникам незадовільними. Їхню систему засобів нові художники переробляють відповідно до нових вимог, наближаючи ці засоби до реального життя, яке ще не склалося,—звідси і мішавина в царині художніх засобів реалістичного і ідеалістичного напрямків.

Ця диференція стилю є наслідок боротьби соціально-політичної, що відбивається в мистецтві. У мистецтві загальна психологія даної доби породжує й загальний напрям, але ідеї колишньої класи вже не відповідають настроям мас, починається боротьба. Вона може розвиватися в царині ідеологій нерівномірно—основна атака скеровується проти певних ділянок ідеологічних; що ж до інших, то там до певного часу зберігаються старі традиції ідеї і т. д., але й вони починають ламатися, диференціюватися під тиском нового змісту.

Плеханов наводить чимало прикладів, що стверджують цю диференціяцію стилю. Але Плеханов розуміє її абстрактно: спочатку снувала класична трагедія, після неї буржуазна драма, потім клас-

сична драма і т. д. Фріче ж некритично продовжує цю концепцію Плеханова.

У Фріче класицизм, романтизм і реалізм змінюються відповідно до філософської триади: теза—антитеза—синтеза.!

„...У другій половині XIX ст.,—пише Фріче,— по всіх європейських літературах запроваджується новий стиль, як панівний, а саме—реалізм, втім числі і в російській літературі. Але в кінці XIX ст. з'являються романтичні казки Горького, в Росії виступає виразно нова літературна течія, а коли взяти 60-ті роки, то романи типу „Что делать“ теж не позбавлені романтичного забарвлення“.

Фріче не пояснив, чому той самий стиль є характерний одночасно для кількох країн з дуже різними стадіями розвитку капіталізму. Літературні доби в нього йдуть суцільним потоком за віками: для XVII ст.— характерний романтизм, для XVIII і початку XIX ст.— романтизм, для XIX і XX—реалізм. Таке розуміння історії літератури, що найменше механістичне; але в тут і моменти ідеалістичні—наслідок захоплення Фріче історико-культурною методою А. Веселовського, що його історичну поетику Фріче узяв за основу, будуючи свою соціологічну поетику.

Стилі постійно чергуються і знову, знов з'являються в процесі розвитку мистецтва. За Фріче, існують два основні стилі: натуралістичний і ідеалістичний.

„Всі стилі, що приходять на зміну один одному, суттю є лише різні варіанти цих двох основних стилів, з яких один базується на безрелігійнім, а другий на релігійнім підході до світу, один—на побожності і страхів, другий—на допитливості й пізнанні“.

Добу імперіялізму Фріче розглядає не як останню стадію капіталізму, що характеризується, згідно з ленінським настановленням, п'ятьма відомими ознаками; не як етап загнивання капіталізму з усіма його—загнивання—наслідками: імперіялізм Фріче розглядає по-меншовицькому, як національну завойовану політику промислових країн, що намагаються підкорити собі відсталі країни. Ось як характеризує Фріче ідеологію доби імперіялізму:

„Складові частини цієї імперіялістичної ідеології є: 1) ідея нерівності і нерівноцінності рас, 2) ідея переваги білої раси над усіма іншими, 3) ідея так званої „цивілізаторської місії“ білої раси, 4) ідея нерівності даної національної відміни білої раси, 5) культ насильства й війни („Зап.-європ. література в ее главн. проявлениях“, стр. 18).

Тут усе говориться про національний розбрат і нічого немає про класову боротьбу, про намагання пролетаріату здійснити соціалістичну революцію, про ідеологію пролетаріату.

Цим настановленням зумовлюється й підхід Фріче до питань диференціації стилю. Літературний стиль доби імперіялізму є футуризм; його відміни: у Франції—пароксизм, динамізм, симультанізм, унанімізм; Німеччині—експресіонізм і т. д. Для всіх цих напрямків характерні є ті самі основні риси, властиві сучасному

їм життю й життєвідчуванню: динамізм виплеканий обставинами розвиненого капіталізму.

Але які ж класи репрезентують художники — носії тих чи тих літературних течій? Як виявляється, за цієї доби з'являється суспільна людина, взагалі громадський письменник. Так само, як і Плеханов, Фріче відриває письменника від його класи. Які ж художники тоді є ідеологи панівної класи? За Фріче, —

„Науково-технічний“ або „динамічний реалізм спирається на плечі тих клас і груп, що є носії прогресивного економічного й соціального руху, — переважно на плечі технічної інтелігенції, ідеологічно близької до великої індустріальної буржуазії. Але, скільки цей новий стиль простоти, економності, доцільності є передовий стиль доби, то й поети, що далеко стоять від великої буржуазії і від технічної інтелігенції, не можуть йому не підкоритися“.

Угрунтовуючи цю тезу, В. М. Фріче виходить з явно немарксистської концепції про якусь особливу „індустріально-технічну“ суспільну формацію. В статті „Стиль індустріально-технічної формації“, Фріче пише:

„В ХХ віці на Заході Європи встановлюється нова суспільна формація — індустріально-технічне суспільство“.

Скільки ж суспільних формацій, в такому разі існує в історії взагалі?

За носія реалізму на думку Фріче, в ХІХ стор. була середня торговельно-промислова буржуазія, міщанство і почати „учительствуюча“ інтелігенція, в ХХ стор. — технічна і „служилая“ інтелігенція. Отже, носій панівного стилю в уявленні Фріче є не панівна класа, а певні кола буржуазної інтелігенції, яка ніколи не була класом, а надто панівною.

Добу „промислово-фінансово-технічної культури“, цебто добу імперіялізму, Фріче трактує як добу висхідної класи, як нову суспільну формацію. „Реалізм ХХ в. — продовжує він...

„є адекватний стиль, що відповідає на Заході суспільній формації високорозвиненого машинізму, індустріалізму, урбанізму, науково-технічних спрямувань, зростанню відчуття точности, діловитости і нарешті зростанню ваги великих робітничих мас, які вимагають і від поезії ясности, зрозумілості, безпосереднього діяння не стільки на чуття й уяву, скільки на думку й волю“.

Отже з'являється, за Фріче, безкласова людина, безкласові літературні течії, поетичні стилі. З'являється, наприклад дадаїзм „явище інтернаціональне“. Дадаїст — переконаний ворог буржуазії і міщанства і т. д.

Ленін блискуче показав, що капіталізм за доби імперіялізму є в стані кризи, суперечностей; Ленін показав суть цієї кризи й умови загибелі його та перемоги робітничої класи. А у Фріче стиль цієї доби є стиль якоїсь нової „суспільної формації бурхливої, здорової, формації, де зростає колективна свідомість людини взагалі, але панівний стиль виявляє психоідеологію дрібної бур-

жуазії „учительствующей“ інтелігенції. Тут у Фріче маємо апологію стилю доби імперіялізму, яка споріднює його з захистниками так званої теорії організованого капіталізму.

\* \* \*

Третій закон Фріче — це закон соціалогічної закономірності в процесі творення або формування поетичного стилю і жанрів. Головний зміст цього закону — стилі і жанри формує нова класа, що виходить на історичну арену. Тут — за Фріче — можна констатувати три питання, що їх треба розв'язати: 1) наслідування (в наслідок недостатньої культурності або оформленості) і 2) протиставлення (під впливом стилю іншої класи, що соціально міцнішає і випережає свого антагоніста).

І це положення розвивав Плеханов і лише доповнив Фріче. Історія мистецтв свідчить про залежність розвитку мистецтв однієї країни від впливу мистецтва іншої країни. Щоб зрозуміти причину цих впливів, треба зрозуміти економічне становище цих країн, їх взаємний вплив, тобто міжнародні економічні стосунки; тоді буде ясна й угрунтована теорія запозичень і впливів.

Прикладом з історії французької буржуазії та її мистецтва стверджує Плеханов, а за ним і Фріче, закон творення і формування стилів. Під час панування аристократії і зростання буржуазії в мистецтві панував стиль, що імпонував аристократії; його й наслідувала верхівка буржуазії, яка ще не створила своєї власної культури. Але „третій стан“ і буржуазія, що посідала в його рядах перше місце, почувають свою економічну силу, й прагнуть панувати і в ідеологічній ділянці. Вони таврують призириством мораль вищої класи, протиставлячи їй свої чесноти. З'являється новий тип художніх творів — запозичена з Англії міщанська драма, що відповідає настроям і світогляду буржуазії.

Далі буржуазія бере владу і починає наслідувати аристократію; її смаки, цілий естетичний кодекс змінюються відповідно до її вимог про пошану до неї, як до державної сили. Буржуазія використовує класичну трагедію з сюжетами з античного світу, „три єдності“ в драмі і т. д., тобто відбувається процес наслідування мистецтва аристократії, що стоїть на вищому культурному рівні, при чому й естетичний кодекс аристократії й собі трансформується під впливом потреб буржуазії, її життєвого стилю. Це пильне наслідування аристократії виявлялось переважно у формі. Це й висміювали Мольєр, Данкур, Реньяр та інші. Але зміст ідеологій, основна спрямованість їх відповідали, кінець-кінцем, суспільному становищу буржуазії.

Закон протиставлення Фріче запроваджує в протилежність законові наслідування.

„Якщо в першому випадкові, там де діє закон наслідування, позначається почуття класової спорідненості, то тут, у цих численніших випадках виявляється класовий антагонізм, класова боротьба.

Так російський символізм зріс, як антитеза до лірики дрібнобуржуазної інтелігенції 60-70-80-х років, доби народництва: тим часом, як остання культивувала зміст на шкоду формі, намагаючись вплинути на моральне й соціальне почуття читачів, не боючись ні публіцистичности, ні тенденційности".

Але символізм є характерний для класи занепадної, тимчасом як протиставлення — характерне для класи висхідної, як запевняє Фріче.

Третій фактор, що ніби визначає характер і розвиток мистецтва (1 — географічне становище; 2 — геніяльна особа), фактор літературного впливу однієї країни на іншу, має другорядне значіння, надто що для цього впливу потрібна наявність адекватних, або аналогічних суспільних умов. Але Фріче робить цей другорядний фактор законом, не уgruntувавши його достатньо та збочивши тут до схематизму.

\* \* \*

Четвертий закон — розвиток поетичних стилів і жанрів протягом цілої історії поезії. Розвиток цей іде шляхом революційним або еволюційним.

Порівняна стійкість у всіх ділянках суспільного життя спрочинює, за Фріче, еволюційний розвиток поетичних форм. Революційний шлях стилів і жанрів іде стрибками на основі суперечностей у діалектиці розвитку суспільства, за законом заперечення. Приклад: класицизм змінюється сентименталізмом в наслідок виступу проти торговельного дворянства середньої та дрібної буржуазії; далі сентименталізм змінюється на романтизм через те, що викинуті з господарства, в літературі шари дворянства починають на неї впливати; і нарешті, реалізм — наслідок народження високорозвиненого буржуазного господарства, наслідок виступу буржуазних письменників в умовах високорозвинених господарчих форм. Але перехід реалізму в натуралізм та імпресіонізм наприкінці ХІХ в. відбувається еволюційним шляхом, бо немає кардинальних змін у засобах виробництва, є лише часткові зміни в економічному розвитку і в психології клас.

Стиль розвивається, за Фріче, революційним шляхом залежно від змін у засобах виробництва і в класових основах суспільства, коли одна класа перемагає іншу, і коли всередині одної класи різко змінюється психоідеологія.

І поетичний стиль розвивається еволюційно, не шляхом заперечення старого, а шляхом часткових змін, що не порушують основних ознак стилю даного типу, без зрушень, і революцій у ньому. Перехід до романтизму, наприклад, родить різкий стрибок до реалізму теж тому, що установлюється, входить у рямці буржуазний лад. Отже, тут розвиток іде від заперечення до заперечення, антитетично; але й еволюційний розвиток теж зумовлений рухом соціальних груп.

Так, за законом Фріче, стиль мистецтва передреволюційної

доби XVIII сторіччя, яке характеризується сльозливою комедією і протипоставленням буржуазних ідеалів аристократичним, утворився стрибкуватим шляхом через зростання незадоволення „третього стану“, який зміцнювався, й кількість якого перейшла в якість.

Так утворився новий стиль у мистецтві.

Відродження аристократичної трагедії — наслідок зростання буржуазної моці — відбулося шляхом еволюційним. Художній стиль буржуазії змінився іншим стилем тієї ж буржуазії всередині тієї самої кляси. Зміняються практичні завдання буржуазії за добу реставрації, і з'являється новий напрям у мистецтві, знов усередині тієї самої кляси.

Романтизм у мистецтві, мистецтво для мистецтва, що його проповідують ідеологи буржуазії, змінюються також еволюційним шляхом, з'являються окремі риси того самого стилю, що не змінє істотно основних принципів, але, з'єднуючись до купи, вони дають зміну стилю.

Романтизм змінюється новим напрямком, що різко заперечує старі принципи його; відбувається стрибок, що родить реалізм.

Положення В. М. Фріче про те, що революція в мистецтві передуює революції соціальної, збігається з бухарінською механістичною теорією про фази революції. Але, як говорить Маркс:

„не можна судити про... революційну добу на основі її свідомості; швидше цю свідомість треба з'ясувати з суперечностей матеріального життя (К. Маркс „До критики полит. економії“. Передмова)“.

Якщо революція ідеологічна є перший етап соціальної революції, коли ще не сталося революційних зрушень у галузі економічній і політичній, то значить, стиль мистецтва виявлятиме тільки передреволюційні противенства соціального життя, а не саму революцію.

І в цьому законі, теж цікавим і важливим для уґрунтування проблеми поетичних стилей, авторова схильність до схеми породжує невірне настановлення на „фази революції“.

\* \* \*

Аналіза законів поезики В. М. Фріче приводить до такого висновку:

1. У Фріче, як і в Плеханова, немає єдності теорії й практики. Як відомо Плеханов у багатьох питаннях збочував на меншовицькі, ліквідаторські манівці. Плеханівська оцінка, наприклад, розташування класових сил у революції 1905 року, коли він доводив, оцінюючи ролю селянства, що керівна роля в цій революції повинна належати буржуазії, а не пролетаріатові; плеханівська оцінка ролі селянства тощо, — все це є виразні вияви його меншовицької концепції. Вона відбилася і в історично-літературних роботах Плеханова. Вона відбилась і в літературознавчій концепції В. М. Фріче.

Трактування стилю доби імперіялізму, як якоїсь нової формації з здоровим індустріалізмом й міцною колективністю, певною мірою збігається з право-ухильницькою теорією організованого капіталізму. Методологія Фріче не дала йому змоги побачити стадію розпаду буржуазної літератури доби імперіялізму, розпаду, що особливо яскраво виявляється за наших днів, — коли буржуазія, щоб урятувати свою класову гегемонію намагається гальмувати культурний розвиток цілого людства. Фріче, недобачив з одного боку розвитку й занепаду літератури ранти, а з другого — розвитку міжнародньої революційної літератури, особливо, передусім, літератури пролетарської.

Як відомо, лише перемога соціально-політичної революції, пролетарської революція створює умови для повного розвитку пролетарського мистецтва; але вже напередодні її, за доби імперіялізму, всередині капіталістичного суспільства наростає мистецтво, що служить революційним завданням пролетаріату, як його бойова зброя. Цієї тези зовсім не поставив Фріче.

Як у Плеханова, в окремих історично літературних екскурсах Фріче прекрасно виявлено класове походження мистецтва, але немає аналізи художніх творів, як знаряддя класової боротьби. Для Фріче характерний є відрив теорії від практики, — відрив, що і історично і логічно спирається на помилки Плеханова.

2. Концепція Фріче багато в чому наближається до концепцій бухарінсько-деборинської групи, що зустріла належну відсіч у філософській дискусії від філософів-ленінців, які вірно зрозуміли суть ленінського етапу в розвитку діалектичного матеріалізму. Бухарінську теорію історичного матеріалізму Фріче бере за основу, розв'язуючи проблему стилів:

„Підходячи до цієї проблеми, — говорить Фріче в статті про Д. Гаузенштейна, — її треба поставити так, як це показано, наприклад, у „Теорії історичного матеріалізму“ Бухаріна. Треба спочатку викрити стиль економіки даної епохи. Треба далі перейти до „стилю“ ідеології даного суспільства в даний історичний момент, до того ж саме всіх ідеологій (правові, філософські, моральні — класи й доби) і нарешті до стилю художнього... як варіанту загально-ідеологічного стилю“.

В. М. Фріче спокусила стрункність бухарінської системи. Як і в Деборина, у Бухаріна матеріалістична діалектика — це те, що вносить абстрактно-філософський зв'язок у конкретний зміст, — це вияв кантіанства, ідеалізму. Не випадково Бухарін був прибічник емпіріокритицизму. Емпіріокритицизм в Росії — це емпіріомонізм Богданова, — також дуже струнка схематична концепція. Марксизм теж являє собою струнку систему; є залізна логіка в марксистському світогляді; але це внутрішня зв'язаність, а не поверхова.

За стрункністю системи Бухарін не добачив діалектичної методи.

Помилки бухарінської теорії в тому, що в ній переважає поняття загального над поняттям часткового. Скільки все змінюється, — він

намагається ухопитися за це загальне, що лежить у речах і явищах, як їх „суть“. З погляду марксизму, це невірне, ми не можемо цим обмежитися. Викривши, наприклад, суть капіталістичного суспільства — класову боротьбу — ми повинні ще викрити суть цієї боротьби, виявити, чим вона різниться від боротьби в інших суспільствах. Також недосить сказати, що мистецтво є систематизація почуттів в образах. Поперше — невірне саме визначення: мистецтво не тільки систематизація почуттів, а й думок в образах; подруге — треба виявити суть мистецтва, його стиль, бо образ залежить від стилю мистецтва, як його особливости.

Завдання діалектичного матеріалізму — не відривати загального від часткового, не обмежуватися загальними визначеннями, не обмежуватися викриванням тільки загальних моментів; треба вміти зв'язати конкретне з абстрактним, уміти знайти внутрішній зв'язок явищ, процесу, уміти пізнавати явища в їх конкретності.

Бухарінська концепція вплинула й на вчення В. М. Фріче про стиль мистецтва. Некритичне ставлення до Плеханова, захоплення стрункою, на перший погляд, схемою Бухаріна є наслідок механістичности в поглядах Фріче.

3. І Плеханов і Бухарін брали мистецтво не як основу, а як ілюстративний матеріал. В. М. Фріче пішов далі за них. Він був глибоким знавцем не тільки історії мистецтва й літератури, а і їх теорії. Він поставив питання про уґрунтування соціологічної поетики, як теоретичної й номотетичної дисципліни; він перший поставив питання про марксистське розв'язання проблеми поетичних стилів. Але він не міг цілком перебороти свої помилки, хоч шляхи, які він намічав, були в основному вірні. Передчасна смерть не дала йому змогу перебороти свої помилки і по-марксистському правильно розв'язати основні проблеми стилів.

Крізь усі проблеми соціологічної поетики, поетичних стилів червоною ниткою повинно проходити питання про партійність літератури, як засобу перетворювати світ, про класовий дієвий характер її. Ось чому помилки покійного В. М. Фріче треба розглядати, як перейдений ступінь; і разом треба засвоїти все те краще, що є в спадщині у В. М. Фріче (його вчення про соціологічну поетику в цілому, його матеріалістичне уґрунтування мистецтва і. т. д.), — все це треба засвоїти і розвинути на основі марксо-ленінської методи літературознавства. А все механістичне, все, що змикається з філософією правого опортунізму, яка вже зазнала належної відсічі, — все це треба остаточно перебороти й відкинути, бо воно стоїть на перешкоді більшовицькому підходові до поетичних стилів. Тим то всяка аполоґетика В. М. Фріче (Нусінов, Добринін, Анісімов та інші) є зайва, шкідлива.