

I

М. Доленго виступив на літературо-критичну арену р. 1923— в час коли формувались і міцніли— в основному, в лавах „Гарту“— перші загони української пролетарської літератури, коли робила перші кроки гартянська критика (т.т. Еллан, Коряк, Кулик та інші) в боротьбі за пролетарської шляхи розвитку української літератури, проти буржуазно-націоналістичної неокласики, проти формалізму, проти футуристичного „ультра-революціонізму“ і т. д. У цій літературно-політичній ситуації оформляються методологічні погляди М. Доленга.

У передмові до першої своєї збірки „Критичні етюди“ (ДВУ, 1925), М. Доленго виразно декларує своє непогодження з формалізмом, говорячи про „функціональну залежність художньої форми од класового ґрунту, що на ньому та форма зростає“ (ст. 3), але в цій передмові автор виявляє дуалістичне розуміння літератури й літературного процесу. Єдність змісту й форми М. Доленго зводить лише до зв'язку, між ними, хоч і каже про зумовленість форми „класовим ґрунтом“. Загалом,—декларуючи свою приналежність до „соціологічної школи“, (про марксистське літературознавство автор передмови не згадує), М. Доленго, насправді, стоїть на позиціях формалістичних, подекуди—формально соціологічних. Це й характеризує в основному цілу його збірку, хоч маємо в ній чимало й інших антимарксистських виявів.

Перша стаття збірки „Київ та Харків—літературні взаємовідношення“—в цілому формалістична й механістична—найяскравіше виявляє Доленгову методу дослідження. Самий територіальний принцип розподілу і територіальні характеристики свідчать, що М. Доленго орудує не класовими категоріями, а якимись іншими. Літературний Київ і Харків фігурують у нього „в цілому“ без диференціації, становлячи один з одним антиподи. У літературному Києві, за характеристикою М. Доленга, немає класової боротьби— він у цілому реакційний; Харків, навпаки,— у цілому революційний. Зокрема, на думку М. Доленга.

„Дуже характерним є для Харкова те з'явище, що тут немає зовсім (і при тому не тільки на українському ґрунті...) діячів літератури, безпосередньо зв'язаних з якою будь певною формалістичною течією“ (ст. 7).

Оце протиставлення двох міст доходить у М. Доленга до викривлення стану пролетарської літератури і марксистської критики на ті часи.

„Так саме—пише М. Доленго, й—з боку теоретизації в галузі поезити. Харків—практик, Київ—теоретик“... „Маленький, але змістовний книжці Якубського „Наука вірішування“ Харків може протиставити тільки практичні поради про те, як писати вірші.

Київські критики погано чи гарно репрезентують „наукову критику“ наші займаються популяризацією“ (ст. 12).

Отже в Києві, хай у лапках, всеж наукова критика; а тут у Харкові—гола популяризація. А де ж праці Еллана, Кулика, Коряка, тих представників теоретичної думки, що в них, як раз, теорія не протистояла практиці. Ролю критиків-гартованців М. Доленго почасти замовчує, почасти перекучує. Зокрема, про т. Коряка Доленго каже:

„...Заслуга В. Коряка не мала, бо в його, трохи фантастичній, уяві вперше синтезувались питання про українську пролетарську культуру, про ролю інтелігенції в її відбудуванні“...

Це накидання В. Корякові якоїсь концепції про ролю інтелігенції у відбудуванні (?) пролетарської культури, разом із метафізично-механістичним поділом на Харків і Київ—на теоретиків і практиків (розуміючи під теоретиками буржуазних вчених, а під практиками—представників пролетарської літератури), досить ясно характеризує тодішні методологічні позиції М. Доленга.

Коли ідеалістична метода дослідження в першій статті дана в оголошеному вигляді, то в програмовій статті збірки—„До питання про дві системи мови“ Доленго „кокетує“ з матеріалізмом. Мову, (цю одну з форм ідеології, що виросла безпосередньо з праці і розвивалась на основі суспільно-виробничих відносин)—Доленго абсолютизує, розглядає її іманентно, встановлюючи лише певні цикли розвитку її (ст. 16, 17). Яку ж ролю відіграє мова у літературі? Про це автор пише так:

„На першому місці залишається, таким чином, питання про матеріал слова в творі. І як у техніці той чи інший матеріал—залізо, фарфор—визначає сам собою й свій зміст (ту чи іншу ролю в задоволенні людських потреб) і форму (того задоволення),—так і з вербальним матеріалом (ст. 15).

Ця цитата може задовольнити хоч якого „ортодоксального“ формаліста. За Доленгом, слово (у формалістів—„самовите слово“) є зміст і форма, слово само з себе визначає твір і стиль творчости:

„Система мови сама з собою (підкр. наше) визначає не малу частину й сюжетів і настроїв твору“.

А в другому місці, кажучи про Сосюру, підкреслює, що не він веде перед у радянській поезії, а поезія Сосюри—сама, без участі автора. Така об'єктивізація мови наскрізь ідеалістична.

З приводу спроб Богданова „об'єктизувати відчуття, „відривати їх від людини, Ленін писав:

„Всякий знает, что такое человеческое ощущение, но ощущение без человека, до человека—вздор, мертвая абстракция, идеалистический выверт“ (т. XIII, ст. 185—188).

Аналогічні до Богдановської „об'єктивізації“ відчуттів операції проробляє Доленго змовою, з відчуженням, надаючи їй самодостатньої сили, відриваючи її від класової людини, абстрагуючи до абсолюту (ст. 16, 18). Отже, намагаючись критикувати формалізм,

М. Доленго робить це з ідеалістичних позицій, цебто, кінець-кінцем, — виступає, як речник формалізму.

В цій же статті Доленго будує цілу систему розуміння мистецтва — його генезу і функцію. Мистецтво М. Доленго зводить до голих рефлексів, а завдання мистецтва — до завдань науки про поведінку людини (ст. 15—16). Отже, ціла методологічна концепція М. Доленга стає цілком ясна. В основі літературного твору, як одного із видів мистецтва, лежить слово. Функція слова й функція художнього твору для М. Доленга, як і для формалістів, що переносили особливості мови й конструкції її на художні твори, є спільні; ріжниця лише в тому, що йдучи від Потебні, М. Доленго психологічну теорію Потебні підкріплює „останніми дослідженнями рефлексології“. Ця лінія в методологічному розвитку своєму доходить завершення у статті („ГАРТ“ 1928 рік). „Змістова ритміка“, де автор будує на базі рефлексології цілу систему поетики, контактуючись тим самим з ліфівськими теоретиками.

Іноді, аналізуючи того чи іншого письменника, М. Доленго посилається на класову природу його, але це посилання не знімає основної методи; в таких випадках (ст. 52), Доленго пересувається — і то досить неспілку — від формалізму до форсоціалізму. Це пересування особливо виявилось у статті „Поет і побут“ („Червоний Шлях“, 1926, № 10). Вона, отже, знаменує собою певний злам у методологічних позиціях М. Доленга, припадаючи на кінець першого періоду його критичної діяльності, який проходить, в основному, під знаком формалізму.

Загалом, у цій статті М. Доленго не позбувся суто формалістичних абстрагувань, суб'єктивістичної термінології, але певне зрушення можемо спостерігати. Коли в попередніх статтях різницю поміж творчістю окремих письменників М. Доленго вбачав в „нетотожних художніх індивідуальностях“, то в статті „Поет і побут“ М. Доленго виразно ставить питання про зв'язок стилю літератури з об'єктивною дійсністю, розуміючи, правда, це поняття досить таки наївно. За конкретну категорію цієї дійсності, бере М. Доленго категорію побуту. Не з'ясувавши суті цього поняття, М. Доленго протягом усієї статті орудує ним, як позакласовою категорією. Приклади:

„Схематизм явив собою поезію побуту, що вмирає“.

Або:

„Почав був умирати застарілий побут, що вже і не цікавив символіста“

Але позитивна риса цієї статті, яка для Доленга становить значний крок уперед, полягає в тому, що автор ставить тут проблему стилю, розуміючи його, як світоглядну категорію.

„В нас є таке упередження, — трохи по-чужеродському пише М. Доленго, — що принципове відношення поета до дійсності визначає стиль його поезії“. („Червоний Шлях“ 1926 р. № 10 ст. 187).

Одначе, це не заважає М. Доленго в критичній практиці трактувати стиль суто формалістично, надавати йому іманентного характеру:

„Ширше розповсюджений спосіб заперечення символізму шляхом, я б сказав, роздріження його стилістичних ознак дає компромісійні наслідки. В компромісний спосіб утворено стиль українського ідеалістичного імпресіонізму в усьому його діапазоні—від М. Семенка до П. Тичини (ст. 190).

Ще далі М. Доленго висловлює одверто ідеалістичну думку, дещо близьку до переверзіянського погляду на письменника, як на „медіума“.

„Поезія Володимира Сосюри, що веде нині перед в українській пролет-поезії взагалі, виробила (именно вона, а не сам Сосюра, авт.) яскраво власну і взагалі кольорову відміну того ж таки, спільного зараз неересалізму“ (ст. 192).

В такому плані побудована майже вся стаття. Окремі вірні формулювання в ній у М. Доленга зараз таки „зникаються“ одвертим формалізмом, ідеалізмом чистої води. Доленго відчуває зв'язок літератури з дійсністю, але нерозуміє його природи. Тому замість показати стиль, як світогляд певної класи, як специфічну ідеологічну форму класової боротьби, Доленго визначає абстрактно стиль—як принципове ставлення до дійсності, пов'язуючи це з таким, приміром, поняттям, як „побут“. Замість розглядати літературну дійсність в її класових противенствах, Доленго замазує ці противенства, мішаючи вкупі Сосюру з неокласиками, Осьмачку з Чумаком, Косинку з Хвильовим, вважаючи неокласиків за поступовіше явище літератури від плужан, і т. д.

Отже робимо висновки. В першому періоді своєї критичної діяльності (р.р. 1923—26), декларуючи своє непогодження з формалізмом, М. Доленго в цілому, на цей час виступає, як еkleктик, як представник модифікованого формалізму, поєднуючи його з психологізмом Потебні, „підновленням“ рефлексологією. В кінці цього періоду М. Доленго, дещо відходить від „ортодоксального“ формалізму, намагаючись поєднати його з соціологічним підходом до літературних явищ, отже, не сягаючи далі форсоцівіства.

* * *

Другий етап критичної діяльності М. Доленга характеризується намаганням його опанувати марксистську методологію й критичною працею під впливом і керівництвом ВУСППу, що його членом М. Доленго є від самого заснування організації. * Отже до другого етапу розвитку критичної діяльності Доленга ми включаємо роки 1927—1928, період організації ВУСППу і бо-

* Основні праці цього періоду: 1) До питання про художню політику ВУСППу (Гарт 1927 р. № 1); 2) Політрук—лірик (Гарт 1927 р. № 2-3); 3) Змістова ритміка в ліричному творі („Гарт“ 1928 р. № 1); 4) На межі (про А. Головка) (Критика, 1928 р. № 5); Нотатки про нашу лірику („Критика 1928 р. № 9); Впертий початок (Про Первомайського—„Гарт“ 1928 р. № 11); 8) Нотатки про Копиленка (Червоний Шлях—1928 р. № 11)

ротьби його на літературному фронті з буржуазно націоналістичною неокласикою, і „Вапліте“—і т. д.

Під впливом ВУСППу Доленго втягується в боротьбу з „Вапліте“,—головно, в боротьбу за стиль пролетарського реалізму. У світлі тенденцій цього стилю М. Доленго розглядає творчість пролетарських письменників і викриває дрібно-буржуазний характер романтизму, що його плекала група Хвильового,—виявляючи великий злам у методологічних поглядах. І все ж треба визнати, що цю боротьбу М. Доленго провадив не з марксистських позицій, тим самим, по суті, ослабляючи пролетарський літературний фронт, гальмуючи розвиток марксо-ленінської критики на Україні.

Програмовою статтею для М. Доленго була, безперечно, стаття „До питання про художню політику ВУСППу“, („Гарт“, 1927, № 1); де М. Доленго трактує—глибше, ніж досі,—туж таки проблему, проблему стилю. Від загальних і туманних формулювань Доленго в цій статті переходить до більш конкретного трактування і визначення природи стилю:

„Стиль добирає тут ще одне значення—естетичного вираження свіго гляду, ідеології певної доби й певної класи“ ст. 104.

Поставивши питання про „зв'язок“ стилю з ідеологією, Доленго розірвав ідеологію зі стилем—надавши стилеві ролі форми інакше не можна зрозуміти Доленгове положення про стиль, як „естетичне виявлення ідеології“. Таке розуміння стилю є щільно пов'язане з Доленговим розумінням природи мистецтва: його (мистецтво) він трактує, як засіб пізнавати поведінку людини. (Ст. 109). Тоб-то специфічну ознаку мистецтва, як одну із форм суспільної свідомості, як мислення в образах Доленго фактично заперечує.

Еклектизм у розумінні мистецтва і зокрема літератури, його форсоцієство, не могли не відбитися на конкретній критиці Доленговій. Розглянемо кілька прикладів. Аналізуючи творчість Микитенка („Критика“ 1928 р. № 5), Доленго встановлює таку спільну для всіх Микитенкових творів тематичну основу:

„Соціальна динаміка, яку виявляє своїми творами Ів. Микитенко, це є процес ідейно-психологічного підпорядкування новому ладові старих соціальних верств (ст. 44).

За Доленгом це, так би мовити, соціологічна сторона творчості Микитенка, це той комплекс ідей, що дав теми авторові. Але розгортання тем, конкретизація їх у художніх формах (образах)—ця справа суто індивідуальна (суб'єктивна) і, за Доленгом, формальна. Доленго відриває кожний твір від історично-конкретної дійсності, та формалістично констатує окремі авторові художні засоби.

Візьмімо, як приклад оповідання Микитенкове „Номо сум“, твір, свого часу, гостро памфлетний, скерований проти ваплітянського занепадництва, твір, що досить виразно виявляв револю-

ційний світогляд пролетарського письменника, його певність у творчих силах пролетаріату, його класову свідомість. І ось про таке оповідання М. Доленго спромігся лише сказати, що тут мовляв „вжито засобу своєрідного поновлення соціальної лірики, що вона складає тут драматургічну антитезу до весняної лірики, на початку оповідання“, — та що цю „ризиковану (для кого? Д. С.) тему в міру можливості (!) виправдано“.

Аналогічно підходить М. Доленго і до інших Микитенкових оповідань. Так про „Антонів огонь“ критик пише:

„В характеризованні того ж таки Кранца, Миколи і Костя Підгаєцького І. Микитенко пробував застосувати техніку психологізму, як літературного стилю, зрадивши, в деякій мірі, свою звичайну маніру подавати постаті дієвих осіб без зайвих з їх боку висловлювань. Як ми зазначили на початку, цю спробу за вдачу визнати не можна“.

Отже, Доленго не кладе в основу розгляду творів конкретних ідей і соціальної дійсності, що породжує ці ідеї, не розглядає образів, як виявлення та конкретизацію класової ідеї (світогляду), закладеної в творі. Доленго відриває форму від змісту, аналізуючи окремо зміст (тематику — за Доленгом) і окремо форму (виконання — за Доленгом), не кладучи в основу авторового світогляду й творчої методи, що визначає собою і зміст і форму, як єдність. Тим то підсумовуючи свої зауваження про творчість Микитенка, Доленго зовсім по-формалістському твердить:

„Треба визнати, що Іван Микитенко із своїм надзвичайно свіжим та мальовничим письмом посідає чимале місце в перших лавах нашої революційної літератури. Остаточного його місця ще не визначилось, бо автор ще не стабілізувався (!) в певній формі (підкресл. наш!) і в певному жанрі“ (ст. 62).

Ось які „підсумки“ дає Доленго, замість виявити класово-ідеологічну суть творчості цього пролетарського письменника, підкреслити її ідеологічну насиченість, відзначити в ній селянські (не „взагалі“ селянські, а неможливі — середняцькі) елементи, показати, як окреслюються й міцніють у ній елементи діалектично-матеріалістичного підходу до дійсності і тенденції розвитку.

Виразно виявляються ці методологічні позиції М. Доленга й в інших статтях. Розглядаючи, прикладом, збірку Первوماйського „Плями на сонці“ (Гарт, 1928 р. № 11), Доленго, встановлює таку, на його думку, спільну для всієї збірки рису:

„Основний зміст збірки і полягає в відображенні таких характерів, а саме — в центрі оповідань та повістей стоять люди, що не вміють, чи з об'єктивних причин не можуть, винайти рівноваги між суспільним та особистим життям“.

І далі основну увагу й звертає Доленго лише на викриття цієї психології героїв — по за всякою реальною дійсністю та ідеологічним настановленням твору, ігнорує автора, суб'єкт, даючи лише забстраговану аналізу героїв, образи трактуючи як об'єкт, цим, об'єктивно зближаючись з методологією Переверзева.

Гола констатація — опис та суб'єктивний психологізм домінують у Доленгових критичних працях цього періоду. З одного боку Доленго тлумачить твір, як вияв суб'єктивної психології автора поза класово-історичною її зумовленістю, а з другого — героїв твору тлумачить поза конкретно дійсністю і світоглядом автора, відриваючи суб'єкт від об'єкта.

Ці риси найяскравіше виявились у Доленговій статті про Копиленка („Черв. Шлях“ 1928 р. № 11). На підставі своїх психологізувань Доленго встановлює „домінанту“ для цілої збірки — „опір“, опір матеріялу, — і на цьому будує аналіз Копилєнкових творів. І хоча цю абсолютизовану, одірвану психологічну „домінанту“ (комплекс) автор називає психоідеологією, але це справи не міняє; методологічне настановлення її залишається те саме. Встановивши одню „домінанту“ і в світлі її розглянувши тематичні елементи збірки, Доленго формалістично аналізує композиційну структуру і інші компоненти творів.

Цілком природньо, що прогнози Доленгові щодо Копилєнка не виправдались бо він не побачив основного в цій збірці — авторового, дрібно-буржуазною класовою природою зумовленого, заперечення радянської дійсності на різних її історичних етапах, — що й зумовило „закономірний“ Копилєнків рух праворуч від „Буйного хмелю“ аж до „Визволення“.

* * *

Розглядаючи методологічну концепцію М. Доленга, ми намагались показати її в певному історичному процесі; щоразу підкреслюючи її ведучі елементи. Дальше завдання — показати, як виглядає методологічна концепція М. Доленга в цілому, на сьогодні, виявити її генезу і функцію.

Почнемо з філософської підоснови цієї концепції і розглянемо, зокрема, як М. Доленго розв'язує основну філософську проблему — буття й мислення. Характер цього розв'язання, природньо, визначає авторів підхід і до ряду інших проблем. Проблему буття й свідомості М. Доленго порушив у зв'язку з питанням про природу художнього твору. Ось що каже М. Доленго:

„Відтворюючи процес розвитку такого „предмету“, як художній літературний твір, ми бачимо, що на початкові, коли не було ще твору, існував поза твором його майбутній матеріал, соціальна дійсність, зокрема й об'єктивна класова психоідеологія. Виникає суб'єкт, автор, що виділяє з оточення певний комплекс вражень. З цього починається новий суб'єктивний процес оформлення матеріялу. Об'єктивна дійсність перетворюється на комплекс творчих вражень, а ті враження відповідно оформлюються за допомогою асоціативного „механізму“ творчої фантазії. Дійсність, як така заперечена в своїй формі від творчого суб'єкту. Через оформлення матеріялу виникає твір, де знов повертаються до об'єктивного існування соціальна дійсність і класова психо-ідеологія, але повертається по новому, на вищому рівні, і в умовно-матеріалізованій, символізованій формі. В творі ми не маємо вже, звичайно, самих речей та явищ, але маємо їх соціально-умовні знаки — в лініях, фарбах, звуках, словах та інших, ще складніших образах. („Критика“ 1929 р. № 11 ст. 52). (Підкреслення мої Д. С.).

Цей уривок досить виразно розкриває філософські позиції авторів. Тут, перед усім, впадає в око те, що Доленго заперечує Ленінове розв'язання проблеми буття і мислення—об'єкта і суб'єкта. Ленін, розвиваючи положення Маркса і Енгельса, весь час обстоював у боротьбі з ідеалістами різного ґатунку теорію відбитку:

„Для материалиста объект существует независимо от субъекта, отражаемый — более или менее правильно — в его сознании (Соч. т. XIII ст. 68).

Доленго теорію відбитку підмінює Богданівською концепцією. Замість сказати, що в художньому творі ми маємо відбиток дійсності, що література є процес суб'єктивного відбивання об'єктивної дійсності—М. Доленго каже: художній твір це наслідок того, що автор виділяє комплекс вражень із оточення. Заперечуючи теорію відбитку, Доленго заперечує монізм, єдність об'єкта і суб'єкта, єдність буття і свідомости.

„Действительное единство мира заключается в его материальности“

пише Енгельс в „Анти-Дюрингові“. А Доленго розв'язує це питання дуалістично—визначаючи дві субстанції—об'єктивну дійсність і враження суб'єктивного порядку, що дають художній твір. Це в практиці сходить на ігнорування об'єктивної дійсності і на випинання ролі автора (суб'єкта). Звісно, марксо-ленінська філософія не заперечує ролі свідомости, навпаки, підкреслює її, бо свідомість не тільки відбиває світ, а й творить його (Ленін); але випинати на перший план суб'єкта, одірваного від об'єкта, голу абстракцію піднесено в абсолют,—це є ідеалізм.

Глибоко моністичному твердженню Леніна про свідомість і її активну роль—Доленго протиставить Богданівське розв'язання проблеми буття і мислення, де суперечність між матерією і мисленням фактично знято на карб абстрагованого суб'єкта. Ці твердження, в основному, заперечують і пізнавальний характер мистецтва; не дарма ж мистецтво, за Доленгом, дійсності не пізнає, а лише організовує людську психіку.

За М. Доленгом дійсність мистецька вища за реальну (бо мовляв в ній вона повертається по новому, на вищому рівні). І тут знову маємо одверте розходження з марксистською методологією.

Нарешті, ставлячи проблему об'єкта і суб'єкта в художній творчості, Доленго тим самим не обминає й іншої проблеми—проблеми співвідношення—загального (класа) і часткового (автор). Це співвідношення М. Доленго розуміє вульгарно, механістично, відриваючи часткове від загального. Для нього об'єкт—це класи і класова психоідеологія, суб'єкт—автор. Автор, виходить, заперечує психоідеологію тієї класи, до якої він належить. Це є неприпустима плутанина з погляду марксо-ленінської методології. Звернімось знов до Леніна. Ось що пише він:

„(Отдельное противоположно общему) тождественное отдельное не существует: иначе, как в той связи, которая ведет к общему. Общее суще-

єствує лише в окремому, через окреме. Всяке окреме єсть (так или инакше) загальне. (Ленін збірн. XII, стр. 325).

У Доленґа якраз навпаки: існує окремо об'єктивна дійсність, далі існує поза твором (читай—поза письменником) об'єктивна класова психоідеологія і, нарешті, окремо поза дійсністю, поза класовою психоідеологією, існує письменник — носій творчої фантазії. Отже, Доленґо в цих основних питаннях виявляє себе, як послідовник Богданівської ґносеології, лише оздоблюючи її марксистською термінологією.

Трактуючи кардинальні питання філософії, Доленґо проблему образу розв'язує в душі ієроґліфічної Канто-Плехайівської теорії. Художній образ, за Доленґом, це не відбиток, а „соціально-умовний знак“, або, як далі він визначає, організоване думкою враження. Нарешті, в основу визначення мистецтва Доленґо кладе момент організативний, йдучи тут знов за Богдановим:

„Отже, мистецтво являє собою одну із основних ґалузей ідеології, що організує конкретне сприймання дійсности в образах, а не поняттях, організує психіку в цілій її складности“. („Критика“ 1929 р. № 11 ст. 62).

Отже, виходячи з суб'єктивно-ідеалістичних позицій (поеднуючи Богданова з аґностицизмом та ієроґліфічною теорією) М. Доленґо, з одного боку, заперечує єдність матеріальних та ідеологічних суспільних взаємин, а з другого, — заперечує пізнавальний характер мистецтва — зводячи мистецтво до організативного чинника * та ставлячи мистецтво вище за дійсність.

Зрозуміло, що таке невірне розв'язання основних філософських проблем не могло не позначитись на конкретнішому трактуванні специфічних рис мистецтва. Суб'єктивістично розв'язавши проблему об'єкта і суб'єкта та розірвавши єдність класи і письменника, Доленґо, зрозуміло, не може правдиво поставити й розв'язати питання про класову природу літературного твору, про класову боротьбу в літературі. Це ми вже бачили почасти на зразках конкретної критики авторової.

За Доленґом, автор силою своїх бажань і намірів може вибирати той чи інший стиль, ту чи іншу методу, не змінюючи своєї класової природи. Так, Доленґо подає таку пораду:

„Зокрема М. Бажанові в дальшому розвитку треба буде вибирати (підкресл. наше Д. С.) одну із двох ліній його стильового напружування“, „Критика“ 1929 р. № 7—8 ст. 85).

Ще гірше вийшло з Івченком. Цей, як сам критик визнає, буржуазний письменник, використав за Доленґом методологію... пролетарського реалізму („Гарт“ 1929 р. № 10—11). Такі ідеалістичні твердження повертають Доленґа, (коли не вважати на фразеологію) до чистого формалізму.

* Трохи раніше Доленґо визначив мистецтво в Богданівському душі, як поведінки людини, ставлячи знак рівності між мистецтвом і наукою.

У статті „До проблеми сучасного романтизму“ Доленго розглядає стиль, як явище „в собі“. Стилi самi собою рухаються, розвиваються, змінюються поза соціально-економічними процесами, іманентно. Замість трактувати стиль, як специфічний вияв класової боротьби, підкреслюючи історично-конкретний характер того чи того стилю — Доленго, прикладом, радить стиль пролетарської літератури (його він називає пролетарським реалізмом) утворити з трьох: реалізму, романтизму та імпресіонізму („Критика“ 1930 р. № 9, ст. 54) і навіть твердить що:

„... Лише принципи буржуазного реалізму пролетарський стиль продовжує безпосередньо“. (там же, ст. 55).

Виходить, що пролетарська свідомість має безпосередньо продовжувати буржуазну, лише збагачуючи її „корисними придбаннями“. Ми зовсім не хочемо накидати М. Доленгові меншовизму, як політичної системи, але об'єктивно, ця формалістична теорія „безпосереднього продовження“, поєднана з ігноруванням ролі класової боротьби в творчості окремого письменника та в діалектиці літературного процесу, — дає підстави кваліфікувати її, як явно меншовицьку.

З цього безпосередньо випливають погляди М. Доленго на ролі світогляду в творчості письменника. Ідеї, що їх вкладає в художній твір автор, цілий його світогляд, Доленго не цікавлять, та й не можуть цікавити, бо світогляд (за Доленгом) має справу лише з поняттями, а мистецтво — з образами, філософія має справу з світоглядом, а мистецтво — з світовідчужанням. Тому й пише М. Доленго:

„Імпресіонізм перекладає філософію емпіріокритицизму з мови світогляду на мову світовідчужання („Стилеве настановлення пролетарського реалізму“. „Народний Учитель“ № 49—6 XI—1929 р.).

Сказано ясно і зрозуміло. Тут Доленго протиставить поняття образів, світогляд — світовідчужанню, замість діалектично, по-марксистському, встановити єдність (поняття і образ) і їх відміну.

Природно, що й у конкретній критиці Доленго не кладе в основу художнього твору ідеї. Замість ідеї і світогляду, критик встановлює психологічний комплекс („світовідчужання“) того чи іншого письменника — виділяє якийсь елемент із нього і ним (цим елементом) оперує.

Так побудована Доленгова аналіза творчості Ол. Копиленка, Яновського, Сосюри і т. д.

Заперечуючи Переверзева — з іdealістичних позицій — у стракуванні проблеми об'єкта і суб'єкта — Доленго в конкретній критиці і в поглядах на ролі ідеї, — у розриванні поняття і образу (світовідчужання і світогляду), у висновках про законсервованість письменника в колі поглядів своєї класи — подає руку Переверзеву: а розвідка про Сосюру це велика данина переверзівсько-безпаловській методології.

„Ідея“, як категорія, є термін заборонений в словнику М. Доленго — нею він не оперує. Ця „ідеобоязнь“ є наслідок того, що Доленго відірвав творчу особу від класи, від процесів класової боротьби. Тому й не міг Доленго виходити із ідеї й світогляду, як творчої методи, що визначає всі компоненти художнього твору. Тому й не міг Доленго зрозуміти ролі ідеї в художній творчості.

Конспектуючи Гегеля Ленін дає на берегах конспекту таке визначення ідеї:

„Ідея есть познание и стремление (хотение) человека“ (Ленін збірн. IX ст. 227).

В іншому місці, зазначає:

„Во 2-х, идея есть отношение для себя — (якобы самостоятельной субъективности — (человека) к отличной (от этой идеи) об'ективности“ (Там же ст. 225).

Інакше кажучи, Ленінове розуміння ідеї впливає із його глибоко правдивого розуміння проблеми об'єкта і суб'єкта і характера людського пізнання, іншими словами, ідея є відношення класового суб'єкта до об'єктивної дійсності, що її людина сприймає і пізнає, оцінює і переробляє.

Розуміння цих основних методологічних засад діалектичного матеріалізму й бракує М. Доленгові. У нього — мислення, свідомість протипоставлені дійсності — буттю: суб'єкт існує окремо, ізольовано від об'єкта. За Доленгом, — мистецтво це категорія не світоглядна, а суто психологічна і протипоставлена, як мислення в образах, — філософії, як мисленню в поняттях.

Замість підкреслити діалектичний характер формули — мистецтво є мислення в образах, — наголосити єдність образу і поняття та їх відмінність, Доленго в даному разі підкреслює лише моменти відмінності, не зазначаючи єдності. Тут, на нашу думку, не обійшлося без впливу В. Юринця, що в своїй відомій праці „Павло Тичина“ писав:

„Кожний поетичний образ тоне в емоції, кожна емоція — в моторовому еквіваленті. Всі ці моторові еквіваленти входять у різноманітні форми взаємин. Вони або змінюють себе, або послаблюють, одним словом — між ними відбуваються тисячі процесів інтерференцій, що дають деяку основну установку. Іноді такої установки нема і тоді ліричний твір є схиблений. Лірика не діє на нас своїм змістом (підкресл. наше) у буквальному розумінні цього слова, а здатністю збагачувати наші практичні установки, схеми діяння. І в цьому — її велика культурна вага, коли під культурою розуміти багатство можливих складних реакцій. На ці реакції впливає й те, що ми називаємо технікою вірша, його композицією, бо й ці зовнішньо-формальні моменти теж мають свої емоціональні еквіваленти (ст. 14).

Перед нами цілком закінчена „система“ поглядів на мистецтво — як на категорію, що має єдиний зв'язок з почуттям і навіть ворожа розумові. Ідучи Юринцем від буржуазного естетизму та інтуїтивізму, а Доленго — від потєбнінського гатунку психологізму, — вони обидва, як бачимо, зійшлися.

Природа стилю, його функції й діалектика розвитку стилів є й на сьогодні вельми актуальна тема марксо-ленінського літературознавства. Можна назвати багато теоретиків, що саме в розробленні цієї проблеми найвиразніше виявляли свою концепцію. До них належить і М. Доленго.

Проблемі стилю Доленго присвятив багато статей, — зокрема „До проблеми сучасного романтизму“ („Критика“, 1930, № IX) та „Проблеми змісту і форми“ („Критика“, 1929, № XI — Доленго визначає стиль, як „принципове художнє настановлення на дійсність“, а в іншому місці твердить, що

„Стиль є художня форма ставлення до дійсності“ („Критики“ 1930 р. № 9 ст. 52).

Наведені дві цитати свідчать про явну непогодженість. З одного боку, всупереч формалістам, Доленго говорить про стиль, як про категорію ідеологічну; а з другого — зводить його до форми. Марксистське літературознавство визначає стиль, як світоглядну категорію, як єдність змісту і форми; М. Доленго, визначаючи стиль, як „художню форму ставлення до дійсності“, трактує проблему стилю формалістично. Це особливо виразно виявляється, коли М. Доленго переходить до розгляду конкретно-історичних стилів. Що дає, прикладом, для розуміння класової природи романтизму таке визначення:

„Романтизм є стиль, що в своєму художньому ставленні до дійсності відділяє від самої дійсності рух, її зміни“.

Нічого не дає. Його можуть ужити і Майфет і Якубовський Ф. і це не порушить їхньої методологічної системи. Крім ігнорування класової природи даного стилю, його історичної конкретності та заперечення теорії відбитку, ми в цьому визначенні нічого не знайдемо.

Таке схематично-абстрактне розуміння стилю взагалі, і конкретного стилю сучасного романтизму, фактично нічого не дає для марксистського літературознавства.

Під знак цього схематично-абстрактного романтизму „взагалі“, Доленго зачисляє і Яновського, і Хвильового. Та під Доленгову „дефініцію“ романтизму можна без будь-яких утруднень підігнати й такого скажімо, письменника як... Золя. Чому ж ні? Хіба Золя, йдучи за К. Бернаром, не відривав, прикладом, спадковості від соціальних процесів, не показував її в метафізичному русі? У Доленговому визначенні випав носій стилю — клас. Це визначення хибує на абстрактність, в ньому немає діалектичної єдності абстрактного і конкретного.

Це розуміння стилю, як форми, Доленго розвинув у статті „До проблеми сучасного романтизму“, що в ній він трактує проблему діалектики літературного процесу. Що до цього, дуже початкова історія трапилась, як відомо, із Андрузьким, з його „Коментаріями“ до Плеханова. („Естетика Плеханова“). Плехановському

розумінню літературного процесу Андрузський протипоставив суто форсоцівську концепцію. Суть цієї концепції полягає в тому, що, за Андрузським, рух змісту є кавзально-детермінований, а форма іманентно розвивається, шукаючи свого змісту. Аналогічне явище ми спостерігаємо у М. Доленга:

„Наша формула розвитку: зміст, стиль, стилістика. Тобто, на самому початкові виникають твори з новим ідейним настановленням, що має переважно чи виключно політичний сенс, але філософський характер настановлення на дійсність залишається попередній і побудова образу ще не змінюється, хоч змінено матеріал образотворчості. Далі суперечність поміж політичним і філософським комплексами змісту починає даватися в знаки і впливає на стилеву форму (підкреслення наше). Виникає нова побудова, оперта на принципово інше ставлення до дійсності в цілому. Стилістика, як комплекс літературних способів впливати на читача, передаючи йому вже вироблений зміст, залишається ще стара.

За Доленгом виходить, що тепер, скажімо, пролетарська література перебуває на етапі суперечності між політичним (пролетарським) і філософським (буржуазним?) комплексами. Такий антимарксистський шкідливий висновок безпосередньо впливає з цих міркувань М. Доленга. Це є класичний зразок відриву теорії від практики, як видно, за Доленгом, філософія і література не є зброю класи в її політичній боротьбі.

За М. Доленгом, пролетарська література, розвиваючись лише своєю змістовою стороною, що мала переважно чи виключно політичний сенс, зовсім не мала своєї форми, бо користувалась з буржуазної. М. Доленго припускає існування такої пролетарської літератури, що є пролетарська лише політичним своїм настановленням, а філософські засади та побудова образу в ній — буржуазні. Така концепція, надто коли пов'язати її з поперед характеристизованими міркуваннями про те, що стиль пролетарської літератури безпосередньо продовжує стиль буржуазний, — найяскравіше свідчить, що М. Доленго, стоїть на метафізичних, ідеалістичних позиціях.

На таких позиціях стоячи, М. Доленго хитається між характеристизованим уже формалістичним трактуванням стилю з одного боку, й утотоженням стилеві й філософської системи, — з другого. М. Доленго, прикладом, у статті про творчість В. Сосюри („Критика“, 1930, II, III, IV) твердить, що існують тільки дві стилеві системи: ідеалізм та реалізм, марно пробуючи, на ствердження цієї думки, покликатись на Гегеля й Фріче. Цей поділ, нехтуючи конкретну історичну дійсність, веде до ідеалістичного циклізму (в окремому виданні — в брошурі „Творчість В. Сосюри“ — автор ці твердження викинув).

Механістичність та формалізм дуже яскраво виявились у Доленговому трактуванні проблеми змісту і форми. Не заглиблюючись у філософське трактування цього питання, автор часто-густо тлумачить його вельми вульгарно, то зводячи зміст до теми, то твердячи, що „в кожному літературному творі багато частковіших,

конкретніших змістів". З цілого цього комплексу тлумачень М. Доленго виділяє все ж три змісти — ідейний, соціальний, художній. Цей останній, автор розуміє формалістично, подає його, фактично, як форму, як те нове, що несе з собою даний конкретний художній твір.

„Зміст (художній.— С., Т.) треба шукати там, де твір дає щось нове, чи щось інше, рівняючи до попереднього розвитку літератури і до сучасного творів її стану („Критика“ 1929, № 11, ст. 57).

Виходить, коли на одну тему, на основі одного класового світогляду, написані — один по одному — два твори, (приміром Микитенка „Диктатура“, і Кириленка „Натиск“), то змістом пізнішого з них (в даному разі „Натиску“) буде тільки те, що є в ньому нового, порівняно з попереднім твором. Таке ультра-релятивістичне розуміння змісту зближає М. Доленга з „надматеріалістами“, що зовсім відкидали об'єктивний характер змісту, і випиває в нього з того ж таки нерозуміння ролі класового світогляду в художньому творі. В тім — і в цій самій статті „До проблеми змісту і форми в художньому творі“ — і в інших працях сам Доленго заперечує цю свою думку, визнаючи об'єктивний зміст художнього твору. Заперечуючи Юринцеві, що тлумачив форму за Гегелем — ідеалістично, Доленго в одному разі просто скочується до цих тверджень, — або протиставляє йому (Юринцеві) дуалістичну, форсоцівіську концепцію, що так повно виявилась у його формі — схемі. („Критика“ 1929 р. № 11 ст. 63).

Отак розв'язавши питання про зміст і форму, Доленго поруч ставить і питання про два акти матеріалістичної критики. Як відомо Плеханов, даючи цю механістичну, саму собою — вельми суперечну — формулу двох актів, іноді застосовував її діалектично, — як єдиний процес. Це видно хоча б на такому прикладі: аналізуючи французьку трагедію, — зокрема природу її трьох єдностей, Плеханов у формі розкривав зміст і оцінював її, виходячи зі змісту, підкреслюючи ведущу роль змісту. (Правда, це не завадило Плеханову — в інших працях — ставати на позиції дуалізму і механіцизму в цьому питанні). Доленго слушно заперечив думку Плеханова про два акти, але з механістично-формалістичних позицій.

М. Доленго висуває три акти критичної аналізи. Спочатку він пропонує виявляти ідею твору. Другий акт (у Доленга перший, бо відшукування ідеї, це, за Доленгом, — позалітературна справа) розглядає твір у цілому, як зміст, як змісто-форму. І, нарешті, третій акт (у Доленга — другий) — процес — синтетичний, як висловлюється автор, повертає (?) творів художню форму — тобто розглядає його як форму...

Коли проілюструвати цей поділ за авторовою схемою форми і змісту (ст. 63), де зміст відходить праворуч, а форма (без змісту?) ліворуч, то цілком ясно стане, що в трактуванні й цієї проблеми Доленго повторює основні свої механістичні й формалістичні помилки. Механістично відірвавши зміст від форми, Доленго проти

ставив форму змістові, як незалежну категорію. Цей же розрив призводить до того, що Доленго, замість єдиного процесу аналізу художнього твору, висуває аж три, віддавши третьому актові, тобто аналізу форми, перевагу — називаючи цей акт синтетичним і зводячи, таким чином, аналізу художнього твору до аналізу форми.

Це трактування заперечує, знов, основи марксо-ленінського літературознавства, що проголошує єдність змісту і форми, підкреслює ведучу роль змісту, ствержує єдиний процес аналізу і поцінування твору. Завдання критики — у формі розкрити зміст, показати, як зміст витворює саме ту дану форму, або, як каже Маркс, „принимает такую форму“.

„Политическая экономия анализировала, хотя и не достаточно, стоимость и величину стоимости и раскрыла скрытое в этих формах содержание (підкреслення наше. А. С.). Но она ни разу даже не поставила вопрос, почему содержание принимает такую форму. (Маркс, Капитал т. I ст. 37).

Тут дано класичне розв'язання проблеми змісту й форми — поставлено „на ноги“ Гегелеве тлумачення цієї проблеми.

Ця формула розв'язання проблеми змісту і форми б'є на два фронти: по формалістах різного ґатунку від Майфета до Юринця, — з одного боку, по переверзінству, що отожднює зміст і форму, — з другого, та по еклектиках типу Я. Савченка, Ф. Якубовського та М. Доленґа, що підпадають цим ударам, так би мовити, „зсоби́чно“, бо припускаються збочень і формалістичного і механістичного порядку.

Механістично і формалістично зрозумівши природу стилю, М. Доленґо і компоненти його тлумачить відповідно жанр, стилістика і т. д. не творять у нього єдності на даній ідейно-стильовій основі, а мають своє ізольоване місце в творі і свої власні завдання. Так жанр це є, за Доленґом, орієнтація на читача і цим Доленґо вичерпує складну проблему жанрів і відношення їх до стилю.

Аналогічно стоїть справа і з стилістикою; вона — за Доленґом — не виростає на основі даного стилю, не творить єдності з іншими його компонентами і має одне завдання — „впливати на читача“, тим-то класово відмінні письменники, в творах з різним ідейним настановленням можуть — за Доленґом — використовувати одну стилістику і тим то й може, прикладом, Івченко в „Робітніх силах“ використовувати елементи пролетарського реалізму.

За М. Доленґо, стилістика не мусить цікавити марксиста літературознавця.

„Зовнішні форми, — пише М. Доленґо, — образу, так звані тропи (ежітет, метафора, метонімія тощо) вивчає формальна поетика“. („Читач і рецензент“ 1930. № 3).

Або в іншій статті:

„Стилiстика, як лiтературна технiка, не буває пролетарська i буржуазна, якщо розглядати її поза стилевим настановленням, як таку“. (Критика“ 1930 р. ст. 62).

Виходить „подвійна італійська бухгалтерія“: стиль вивчатиме мабуть марксистська поетика, а стилістику — формальна.

Одірвавши фактично стиль від його класової основи, від світогляду, що, визначає стиль, жанр і стилістику, — Доленго оперує лише загальними поняттями стилю і образу.

„Пролетарський стиль потребує пролетарського образу (твору), де становили б єдність марксистська думка (світогляд) та класове враження (світовідчуження)“ („Критика“ 1930 р. № 9, ст. 52).

Це — єдине місце де Доленго, хоч і плутано, але фіксує увагу на світогляді. В інших місцях і в конкретній критичній аналізі (у розвідці про Сосюру, у „Рецензенті — читачі“ тощо), Доленго визначає образ, як „організоване думкою враження“. В основі цього визначення лежить те ж таки заперечення теорії відбитку і заміна її богданівщиною, саме запереченням пізнавального характеру образу та єдності суб'єкта. Доленгове визначення образу лише конкретизує його погляди на проблему буття і свідомості об'єкта й суб'єкта.

Образ у Доленго позбавлений будь-якої чуттєвості, наскрізь раціоналістичний. Джерело Доленгового образу є лише психіка абстрактної людини. Тим часом, діалектично-матеріалістичне трактування образу має виходити з основних категорій чуттєвого сприймання об'єктивної дійсності. В цьому питанні знаходимо досить категоричну тезу в Леніна:

„Для материалиста наши ощущения суть образы единственной и последней объективной реальности, — последней не в том смысле, что она уже познана до конца, а в том, что кроме нее и не может быть другой. Эта точка зрения безповоротно закрывает дверь не только для всякого фидеизма, но и для профессорской схоластики, которая не видя объективной реальности, как источника наших ощущений, „выводит“ путем вымученных словесных конструкций понятие объективного, как общезначимого социально организованного, (подчеркнення наше. — Д. С.) и т. п. и т. д.“ (Ленін т. XIII).

Запозичивши гносеологічне визначення образу у Богданова, Доленго притягає на допомогу ще й Деборіна, формалізуючи діалектику образу, творчого процесу. Так аналізуючи образ та його побудову в Сосюрі і в Григорука („Критика“ 1930 р. № 4, ст. 97) він встановляє, що в Григорука — процес відбиття дійсності йде від абстрактного до конкретного. А говорячи про матеріалістичну будову образу у Рильського та в Сосюрі, Доленго формально-зовнішні суперечності в цій будові кваліфікує, як єдність протилежностей.

Одночасно, Доленго тлумачить образ, як форму лише, як знак — символ, протилежне поняттю як твір, і твір як образ, та як відтворення суспільних взаємин. Витлумачуючи так образ, Доленго позбавляє його ідейності і переносить його властивості на твір у цілому:

„Кожний окремий образ теж можна розглядати, як малий художній твір“.

В іншому місці („Читач-рецензент“, 1930 р., № 2, ст. 10) автор говорить про окремий образ, як художній твір. Тут маємо своєрідне поєднання потєбніянства з переверзевщиною.

Скільки Доленго відкидає авторів світогляд, образ у нього організовує твір. Письменник, як класовий суб'єкт, може, за Доленгом, творити твори різного класового змісту, не змінючи своєї природи. Це приводить, по суті, до виправдання ворожої пролетаріатові літератури, що й маємо в конкретній Доленговій критиці творчості Яновського, Рильського, Бажана та Івченка. „Історія“ з Івченком є, з цього погляду, особливо показова. І Ігноруючи ідейне настановлення роману „Робітні сили“, Доленго розглядає героїв роману лише, як голі об'єкти, а не як процес суб'єктивного відбиття дійсності у творчій класовій свідомості письменниковій, кажучи, що герої революційніші від автора. Поцінувавши так образи роману, Доленго й структуру художнього твору в цілому розглядає ізольовано рід його ідейного настановлення, а тому:

„Пролетарський письменник—пише Доленго,—із ВУСПП та СВУоведь Івченко можуть обидва бути технічно грамотні в літературі і використовувати тіж самі формально літературні моменти з протилежною метою, з антитетичним стилевим значенням“.

Формалізм і переверзїянство в сукупності своїй дали опортуністично шкідливу статтю про фашистського письменника Івченка. На цій конкретній критиці Доленго проілюстрував всі хити своєї методології; Доленго відірвав функцію твору від його генези, тобто, класову його спрямованість—від класової його природи, виключив письменника з поля зору своєї аналізи, механістично відірвав аналізу образів від аналізи інших компонентів і—основне,—знехтував ролю класового світогляду (ідей), що становить ведуще начало в творі, організовуючи його образи в певну систему.

На цих прикладах Доленго продемонстрував анти-марксистський погляд на образ, визначаючи його, як „організоване думкою враження“. Тим часом образ, насамперед, треба визначити, як одну із форм суспільної свідомості, як відбиток об'єктивної дійсності класовим суб'єктом, який (відбиток) зберігає чуттєву форму, і в якому загальне подається в одиночному, в їх диалектичній єдності. Зрозуміло, що в образі ми матимемо єдність змісту і форми, об'єкта та суб'єкта, і що образ не протистоїть поняттю, а творить із ним єдність, відмінюючись від нього тим, що образ зберігає чуттєву форму і загальне подає в поєдинчому.

Таке розуміння ідей і образу визначає і їх взаємини в художньому творі. Слід заперечити і думку, Маца (образ знімає ідею) і думку Михайлова (образ є „інобуття“ ідей). Обидві вони йдуть від некритичного перенесення Гегелевих категорій до марксистського літературознавства; обидві вони настільки неутралізують, пасивізують ідею, що в творі, фактично, на перший план виступає

всеосяжний образ. Насправді образ лише розкриває, конкретизує ідею; ідея (світогляд) зумовлює побудову образу і виступає, як організативне начало, що приводить ці образи в систему. З цього випливає й на всю широчінь повстає роля творчої методи — як світогляду, — що про неї зовсім не згадає М. Доленго.

Методологічна система М. Доленга є виразно еклектична. Вона об'єднує в своїй філософській базі і механіцизм Богданова і меньшевикукий ідеалізм Юринця, елементи переверзевщини, з елементами потебніянського формалізму.

Цей еклектизм, це підпадання численним класово-ворожим методологічним впливам, виявились у скочуванні до Богданіської гносеології; у замазуванні класової природи, класової спрямованости художнього твору, у відриванні літератури — факту, від літератури — фактора.

У механістичному розриванні загального (класа) і часткового (письменник), в абсолютизації й психологізації творчого суб'єкта; в деїдеологізації літератури, запереченні світогляду письменника та ідеї в художньому творі, в підмінні ідеї образом; у механічному поєднанні визнання соціальної детермінованости тематики (її Доленго називає змістом) з ідеалістичним трактуванням форми — і т. д.

В плані безпосередньо-політичному, М. Доленго виявив себе, як опортуніст, що скочується до виправдання Івченкових „Робітніх сил“, що „Майстер Коробля“ Яновського називає майже пролетарським твором, що „підтягує“ фашистського письменника Рильського до лівих попутників і т. д. Рівночасно, М. Доленго виявляє характеристичне панікерство р. 1929, в час, коли пролетарська література широко розгортала успішну боротьбу за гегемонію, Доленго, в статті про „Стиль в українській літературі“, констатував в українській літературі гегемонію романтизму, що його сам критик називає дрібно-буржуазним стилем; нарешті, називаючи — в рецензії на Осьмачку — селянським письменником куркульського барда Ключева, Доленго, об'єктивно не розрізняє пролетарсько-колгоспної літератури від буржуазної літератури про село.

* * *

Ми ніяк не хочемо заперечувати, що М. Доленго виконав і певну позитивну ролю, має й певні заслуги. Він протягом ряду років боровся в лавах ВУСПП, боровся, як умів, за інтереси пролетарської літератури, за витворення стилю пролетарської літератури, за її творчу методи. Доленго завжди ставив на обговорення актуальні для марксо-ленінської критики проблеми, але в наслідок хибности своїх світоглядно-методологічних позицій, розв'язував ці проблеми методами, що далеко відходять від марксизму. Це особливо виразно виявилось на третьому етапі критичної діяльності Доленгової, що припадає на реконструктивний період, період посиленого, розгорненого соціалістичного наступу — отже й період

підсилення класово-ворожого опору, зокрема — на ідеологічному фронті.

Це загострення класової боротьби за реконструктивного періоду, в час викорчовування рештків капіталізму — перевірів класову-політично-методологічну витриманість, відданість справі пролетаріату всіх учасників цієї боротьби, які стоять по цей бік барикади — зокрема й бійців критичного фронту. Треба визнати: на сьогодні М. Доленго цієї перевірки не витримує, часто підпадаючи під класово-ворожі теоретичні впливи, часто виявляючи й безпосередньо політичний опортунізм.

Перед М. Доленгом стоїть завдання: зважити й засвоїти той багатенний досвід, що його дає кожному працівникові теоретичного фронту філософська дискусія та поворот на філософському фронті; найглибше, найорганічніше включитись у практику боротьби за творчу гегемонію пролетарської літератури, — і на цій основі найрішучіше перебудуватись методологічно, — отже, насамперед, усвідомити, викрити свої збочення та рішучо перебороти їх.

Тим то й закінчуємо наш виступ закликом: „слово порядком самокритики має тов. Доленго“.

ДРІБНО-БУРЖУАЗНА ТВОРЧА МЕТОДА

ПРО ТВОРЧІСТЬ О. КОПИЛЕНКА

Л. ПІДГАЙНИЙ

Прикметно, що першу збірку О. Копиленка — „Буйний хміль“ 1925 р. критика одностайно з захопленням вихваляла й покладала на „здібного письменника“ певні надії, — а другу його збірку „Твердий матеріал“ (1928 р.) так само одностайно засудила, сконстатувавши в ній глибоку кризу „світогляду й стильової культури“. Сказане стосується переважно до двох критиків — Ф. Якубовського та Я. Савченка *. Вони досить збігаються в своєму ставленні і до першої, і до другої збірки Копиленкової.

Але, одностайно сконстатувавши ідеологічну й стильову кризу Копиленка в другій збірці — „Твердий матеріал“, обидва критики цим і обмежилися, навіть не спробували пошукати причин, класового коріння цієї „кризи“. Для Я. Савченка висновок, що криза творчості Копиленкової — „глибока й серйозна“ був за найвище досягнення його дослідів. А Ф. Якубовський одверто одмахнувся від основного завдання всякого критика-марксиста, на тій, досить дивній підставі, що, мовляв:

„Ми можемо розглядати певних письменників, яко речників і виразних представників певних громадських настроїв, певних верств суспільства тільки в тому разі, коли вони спромоглися вже повно й достатньо відбити дійсність із погляду якоїсь певної класи, верстви, або, принаймні, групи“ **.

Звідки Ф. Якубовський „вичитав“ цей дивний критерій, який він, очевидно, видає за марксистський — невідомо. На думку Ф. Якубовського, можна соціологічно аналізувати творчість тільки вже „викінченого“ письменника (а це насправді є міт, бо кожен письменник є процес).

Цим Ф. Якубовський не тільки геть змазує суть марксистської критики, що повинна не тільки „вивчати“ факти, явища і процеси, не тільки оцінювати їх, а й організувати, змінювати й скеровувати.

* „На шляхах до сучасного реалізму“ — „Життя й Революція“, 1926 р., № 6.

** Зб. „Від новел до роману“, стор. 200

Відмовляючись соціологізувати „неповно“ виявлену творчість письменникову на тій підставі, що нібито тільки „викінчені“ письменники є виразники певних клас, верстов чи груп (а невикінчені є, очевидно, позакласові суб'єкти?) Ф. Якубовський категорично виступив проти принципу партійності в літературі, змикаючись у цьому з меншовицькими концепціями в літературознавстві.

Ні Ф. Якубовський, ні Я. Савченко, повторюємо, не розкрили суті копиленкової „кризи“. Я. Савченко зовсім не зрозумів ідейного сенсу багатьох оповідань копиленкових, оцінив тільки їх формальну сторону, та й то з погляду власних літературно-естетичних своїх уподобань. А Ф. Якубовський обмежився тільки загальними й боязкими натяками, не спромігся зсинтезувати окремих зауважень у виразний соціологічний еквівалент і визначити його функцію. Та воно й не дивно. Обидва критики в цих статтях орудують не марксо-ленінською матеріялістично-діалектичною методою, а методою дрібнобуржуазного суб'єктивно-естетичного формалізму, з тою лише відміною, що формалізм Якубовського переростає у форсоцівство.

* * *

Як ми бачили, згадані критики, досліджуючи творчість Копиленкову, залишилися при тій думці, що перша його збірка „Буйний хміль“ є далеко вище мистецьке й ідеологічне досягнення авторове, ніж друга — „Твердий матеріал“, що знаменує собою спад, ідейну й стильову кризу письменникову. Погляньмо, чи справді це так.

Олександр Копиленко вперше виступив р. 1923 за перших років НЕП'и. Як відомо, перехід до нової економічної політики, не всі усвідомили як слід. Не кажучи про певні ухили в партії у зв'язку з цим переходом він відбився й у поштовтневій літературі, Певна група з так званих романтиків сприйняла НЕП, як здачу завойованих у Жовтні позицій, як капітуляцію перед капіталізмом, що йому нібито НЕП давав змогу вільно реставруватися. Нерозуміння суті НЕП'и спричинило глибокий песимізм, глибоку ідейну кризу, настрої безвихіддя й заперечення непівської радянської дійсності. Це була ультра-„революційна“ реакція, що по суті виявляла настрої дрібнобуржуазної „лівизни“.

Такі настрої, така ідеологія дрібно-буржуазної „революційної“, а по суті реакційної, „лівизни“ властиві Копиленкові ще з першої його збірки, хоч і затушковані зовні романтикою повстанської стихії, особливо виразно виступили в другій збірці і стабілізувалися, в модифікованому трохи вигляді, в романі „Визволення“.

Отож спинімось трохи на першій збірці О. Копиленка „Буйний хміль“; розглянемо її за основними тематичними вертикалями, застерігаючи, проте, їх єдність і неподільність, як двох сторін єдиної ідеологічної основи, на різному матеріалі виявленої.

Центральний твір збірки — повість „Буйний хміль“ — досить добре

показав, як розуміє Копиленко участь революційного селянства в Жовтневій революції. В повісті малюється боротьбу повсталого селянства проти денікінців. Здавалося б у такій темі і повинен був би революційний радянський письменник показати і правдиве розташування класових сил на фронті боротьби з контрреволюційним наступом і чітку диференціацію всередині селянської маси. А що вийшло насправді?

Організує селянське повстання проти денікінців Захаренків Гаврило, очевидно, середняк — з твору достойно цього не видно. Але відомо, з яких мотивів і як це сталося. Селом Загуляївкою пройшла чутка, що в сусідньому селі якась банда наробила бешкету, відбирає хліб, повертає панам землю, бере заложників. І подумав тоді Гаврило:

„Недавно повернувся з війни і ось на тобі... заберуть назад коней, віялку... Ого-го!“ *

Гаврило і ще чимало загуляївських хлопців забрали своїх коней і погнали до Басукайського лісу — так почалося повстання. З розвитком подій Гаврило став на чолі селянського руху проти денікінців — реставраторів панської влади, „за землю і волю“. Це розумілося, як воля здійснити експропріацію панської землі й майна, волю обернути його на свою невід'ємну власність. Ніяких інших мотивів і соціальних перспектив, серед будь-якої частини селянства, автор не спромігся показати.

Дуже характерно, як трактував автор класову диференціацію селянства. Він відокремив „хуторянську“ частину — явних куркулів (Семен), що в процесі розгортання боротьби відверто блокуються з денікінцями (Бахомський) та з попівством. Решта ж селян — це одна суцільна маса, просто „дядьки“, як їх називає весь час автор. Ні незаможництво, ні наймитство ніде не виступають у нього, не тільки фактично, як реальна і своєрідна соціальна сила, а навіть і номінально. Отже, диференціація в Копиленка не пішла далі сумарного поділу села на куркулів і некуркулів (це, до речі, визнавали і далі цього не сягали й народники). У цих сумарних „дядьків“ ніяких інших завдань і політичних прагнень нема крім того, щоб відстояти забрану в панів землю; вони виступають, як борці за селянські обніжки, за право тягати з економії панське добро та возити з лісу дерево, — отже як борці за селянську власність проти панської.

Це селянське повстання вибухає й розгортається стихійно, без усякого плану й перспективи. Правда, потім у ньому бере участь і якийсь представник від міського робітництва — якийсь Іван — із якихось майстерень. Але хто він, які мав і від кого доручення — нічого цього Копиленко не показав. Ще гірше те, що цей Іван, який, очевидно, мав репрезентувати провідну роль міського пролетаріату, ніякої провідної, організаційної ролі не відігравав, ли-

* Підкреслення скрізь мое — А. П.

шався весь час осторонь. Не кажемо вже про те, що зовсім і не пробував автор показати тих, хто Івана уповноважив узяти певну участь у селянському повстанні — ні пролетаріату, ні його авангарду — комуністичній партії, що відогравала весь час провідну роль і в селянських повстаннях під час революції, — та навіть і не згадав про них. Селянське повстання весь час, за Копиленком, відбувається стихійно і цілком самостійно, незалежно від будь-яких інших сил. Більш того — це повстання розгортається так переможно, що ні в якому союзі з кимось, чи в керівництві від когось воно, виходить, і потреби не мало. Отже в інтерпретації селянського революційного повстання Копиленко виступив, як виразний апологет і емпірик дрібнобуржуазної революційності.

На взаєминах повстанського загону й розбурканого села — з одного боку, та Івана, як „представника“ міського пролетаріату — з другого, цікаво простежити, як розуміє Копиленко проблему змички міста й села й ставлення революційного селянства до комуністичних ідеалів пролетаріату. Цей Іван не тільки не виступив у ролі провідника селянського руху проти денікінців, а навіть не міг доладу й промови на сході виголосити:

„Товариші... ми знаємо, що буржуазія не давала... Вона з нас пила кров, експлуатувала...”

Довго говорив із запалом, долітали уривки слів. Але говорив про кров, про економію, що вони селяни, повинні... і вже кінчав:

— Комуністична партія... більшовики говорять, що ми (?? А. П.) поведемо вас до світлого майбутнього — в царство комунізму... комунізм це“*.

Не питаймо в автора, хто ці невідомі, таємничі „ми“, що однаково протистоять, як ведуча сила, і компартії і повсталому селянству. Припустімо, що це невдало стилізований ляпсус промовців. Далеко інтересніше те, як же реагувала революційна селянська маса на цю „палку“ Іванову промову? Усі заворушилися, почувалися вигуки незадоволення“. І тоді Гаврило, ватажок селянської революції, сказав Іванові, висловлюючи думку всього (так малює справу Копиленко) революційного селянства: „Брось, Іване, про комунізму... комунізма потім... діло таке, що непонятне“. І дістав підтвердження від маси, що вигукує: „Правильно. Підтримай чорта з комунізмом. Слобода — ось що... і більше нічого“**. Такі настрої повстанців виявляються і в інших місцях повісті — на стор. 314, 329 тощо.

Отже за автором, ціле селянство, вороже ідеям комунізму. Роля Івана, як представника провідної в революції класи, зійшла нанівець; ніякого впливу на хід подій він не виявив. А що селянство здобуло блискучу перемогу над денікінцями, то цим воно завдячує нібито єдино героїчному ентузіазмові й нечуваній хоробрості й самовідданості самих селян, навіть старих дідів. Свирид,

* „Буйний хміль“ вид. 2 ДВУ, стор. 357 — 358.

** Там само, стор. 357.

який бувши сліпий (!) з кулеметом у руках, разом із смертельно хворим Сидором стримали натиск денікінців.

Наприкінці твору виступає й Червона армія, але не в ролі керівника повстанським загоном, а в ролі карної експедиції, що, шукаючи зброї у „дядьків“ знову, бере й „розстрілює“ заложників. Так Червона армія, за автором, до певної міри протистоїть і селянським бідняцьким масам і червоним повстанським силам. Так показати Червону армію і не показати її, як провідника в боротьбі революційного селянства — це значить викривити перспективу пролетарської революції з погляду дрібно-буржуазного, реакційного.

Цікавий ще один епізод з історії боротьби революційної селянської маси та її стосунків із денікінцями. Коли селянський загін Гаврилів захопив одного разу полонених „денікінців“ правда, нашвидкуруч змобілізованих у місті, — виявилось, що то — сама міська службова інтелігенція — якийсь студент „в окулярах із довгими чорними патлами“, „вчитель з піднятим коміром і сухитним обличчям“, „товстий рожевомордий чиновник“, якого за його комплекцію „свиснули шомполами“, і т. д. Ця, як казали повстанці, „грабовольщечкая армія“, викликала серед них такі розмови:

„Ви ж пани, антилігентна публіка, так звиніть нас, що ми, сіряки, вас просто по-нашому вжарнем“.

...„Отут ви нам сидите. Каламарі чортові, попадись до вас... пів Загулявки хто спалив? Скубенти“...

Автор ніяк і нічим не спростовує цих поглядів повстанців, — яким, отже не дає ясного й правильного уявлення про класову суть інтелігенції й правдивого розуміння взаємин її з селянством. Навпаки маємо тут спробу замість чіткого й ясного протиставлення двох ворожих клас — сільської й міської буржуазії з одного боку — і пролетаріату, що веде за собою найбільшій з революційну частину сільської й міської дрібної буржуазії — з другого, — бачимо змазування класових антагонізмів і підміну їх неправильним протиставленням революційного селянства і контрреволюційної інтелігенції взагалі. Така постава питання, наближаючись до „теорії третьої революції“ В. Підмогильного виявляє реакційно-власницьке розуміння взаємин міста й села. В цілому, село в Копиленка виступає як вічна етнографічна категорія: „це цілина — предковична селянська істота в міцних ногах, у шкарубких долонях“. Ці „міцні ноги й шкарубкі долоні“ не тимчасове явище, а вічне й незмінне — воно йде від прадіда до діда, від діда до батька й до сина“, „щоб гнати гони з косою“. Про зміну суспільно-виробничої бази селянського життя тут нема й гадки.

Селянство автор уявляє, як якусь суцільну біологічно-етнографічну масу з тваринно-дикунськими інстинктами, що вибухають у революцію, як „давня степова сила“, як „чортова наша дичина“ і „середньовіччя“ в „татарських диких степах“. Тому й селянська революція малюється, як нестримна, розгульно-широка

повстанська стихія, бунт диких інстинктів помсти, негмамованої жаги земельної власності, що не знає інших почуттів до ворога, як тільки „звірячий, дикий, хижий поклик вимоги крові, помсти“. Копиленко так і пише — від себе:

... на обрії нашої бунтарської, повстанської країни сходило сонце...
Бунтарський каганцевий край, бунтарські обдірані села — звір дикий, бунтарський шлях, запорізька розхристана воля" (стор. 331 — 332).

Таке трактування селянської революції саме й виявляє дрібно-буржуазну суть самого автора. Тому й не диво, що ніде в Копиленкових творах ми не натрапимо на змалювання чи, — більш того, — оспівування організованої Червоної армії, організованого, чітко керованого революційного руху; скрізь і всюди в нього виступають тільки повстанці, які іноді називають себе червоними, але завжди мають подібний до повстанців з „Буйного хмелю“ характер. Досить переглянути всі Копиленкові оповідання на теми громадянської війни — „Македон Блин“, „Леза“, „Кара-Круча“ тощо, щоб переконатися в цьому.

Тому й не диво, що Копиленко головню малює не так революційну боротьбу бідняцького селянства, як індивідуальні подвиги, хоробрість й чудеса сміливості окремих одиниць. Копиленко просто кохається в своїх улюблених героях, що виявили дива „нечуваної“ героїчної зваги (а насправді давно переспіваної літературщини). Досить згадати переможно-блискучі наскоки на місто компанії Борка — з загону Гаврилового („Б. Х.“ стор. 366) звитяги героя „Кара-Кручі“ — Андрона, або Македона Блина з оповідання під цією ж назвою та інших героїв (які до того ж уславлені, здебільшого, ще й як завзяті гуляки з дівчатами). Хіба це не ті ж штамповані, заяложені в літературі романтичні герої — тільки в новій одежі, у новому соціальному оточенні? Над рівень такої дрібно-буржуазної „героїки“ не піднісся Копиленко; через свою дрібно-буржуазну обмеженість не спромігся він показати справдешню клясову боротьбу мас.

Отже, пристаючи на Савченкову характеристику Копиленка, як „романтика предковічної цілини“, що „хміліє від духу степової романтики“, але підкреслюючи невиявлену від Я. Савченка реакційну клясову суть цієї романтики, мусимо разом категорично відкинути ту високу характеристику, якою обдарував цілком безпідставно Я. Савченко Копиленка за його „Буйний хміль“; зокрема мусимо рішучо заперечити критикове твердження про те, що Копиленко:

„міг дати в ширшій синтезі революційну селянську масу, її ставлення до соціальних явищ, її загальну філософію, щобто показати всеобличчя доби“.

Як ми вже бачили, ніякої ні „синтези“, ні „філософії“ революційної селянської маси Копиленко не показав. Ще менше можа-

* „Поети й белетристи“, стор. 136, підкреслення моє — Л. П.

стило Копиленкові „показати все обличчя доби“. А коли б навіть і спромігся Копиленко дати оту „синтезу“ й „філософію“, то й це не було б „усе обличчя доби“; з Савченкової „доби“ десь випала така „невеличка“ часточка, як гегемон революції — пролетаріят.

* * *

Знаючи класову основу творчої методи Копиленка, як вона виявилася в „Буйному хмелі“ та здетерміноване цією основою його трактування соціальної революції взагалі та зокрема революційного селянства, — вважаємо за цілком закономірні досить рясно виявлені в збірці „Буйний хміль“ впливи М. Хвильового та Вс. Іванова. Ці впливи констатувала майже вся критика, але тільки констатувала, а не пояснила; подруге критика викривала лише текстуальні збіги. А тим часом текстуальний збіг є лише формальний вияв ідейного впливу, а ідейний вплив є вияв певної соціально-класової спільності даних письменників.

Спільна дрібнобуржуазна революційність спричинила і романтичний світогляд Хвильового й Копиленка, і дещо спільне сприймання й розуміння радянської дійсності доби воєнного комунізму й НЕП'я, розуміння й трактування революції, як стихії, як вияву дикунських інстинктів і староісторичних атавізмів; врешті романтична героїзація червоних повстанців, дрібнобуржуазних героїв і окремих постатей комунарів — все це, з відповідною, звісно, фразеологією й лексикою споріднює Копиленка з Хвильовим. Трактування ж селянської повстанської стихії, як міцної „кряжистої сили, вікової сили, яка довго спала, але тим самим сильніше й ширше розгойдалася, яку важко вкласти в рямці організованости, — все це від Всеволода Іванова.

Уже досить характерний заголовок першого розділу „Буйного хмелю“ — „Кров, татарщина і тирса“ — промовляє про вплив Хвильового. А в тексті ми находимо чимало конкретних зразків трактування революційного вибуху й руху не як класової боротьби й неминучого етапу історично-соціального процесу, а як функції „предковичної дичини“, „запорізького дикого поля“, „давної степової сили“.

Ця революційна романтика „під Хвильового“ зумовила, звісно, й адекватне стилістичне оформлення (прикладів його досить рясно можна набрати на сторінках 41, 47, 134, 146—7, 214, 237, 289—90, 309, 313). Спосіб романтично-патосного, емоційного — переважно — ствердження дійсності дає і відповідні йому стиліові компоненти композиційно-лексичний ліризм у формі численних ліричних відступів, рефренів, кінцівок тощо, — яких рясно в більшості новель збірки „Буйний хміль“. Ця особливість позначилася і на композиції тих новель, які не мали виразного сюжетного спрямування. Ці новелі, як зауважив Я. Савченко, О. Копиленко співає, а не розповідає; вони ще не належать до суто-прози.

Один із Копиленкових творів, де вплив Хвильового позначився не тільки текстуальною подібністю, як це досі відзначала критика, а, — головне — спільністю в розумінні й тлумаченні революційної боротьби партійців проти банди, а відтак і схожістю основних персонажів сюжету і стилістики, — оповідання „У ніч“, написане „під Хвильового“ — „Кіт у чоботях“. Героїня його Наталка справді дуже скидається на Гапку — Жучка своєю скромністю героя-борця, що, забуваючи навіть за свого коханця, кидається в бій. Звісно, у Копиленка цей тип вийшов далеко наївніший, примітивніший, і надуманіший, ніж Жучок Хвильового, проте обидва вони доводять, що, їх автори малюють комуністок, як героїв — сміливих, самовідданих і трошки... ідеалізованих і сентиментальних.

Коли простежити, як і кого подає Копиленко, як позитивний типаж, то зразу ж виявиться його дрібнобуржуазний світогляд у цілому. Ми вже трохи спинялися на селянських повстаннях, як Гаврило, Борко, Свирид, Сидір у оповіданні „Буйний хміль“, Андрон у „Кара-Кручі“. Вони виступають, як справдешні герої в сірках, як звияжці в боротьбі за власницькі права цілої громади. Македон Блин, улюблений від автора герой, нібито колишній червоноармієць, є, по суті, декласований міський дрібний буржуа. Він любить сипать всюди, особливо де не треба безтямним набором революційної фразеології. Він — неорганізований, недисциплінований кустар, що має найманого робітника-підручного, нестриманий анархіст, розхристаний п'яниця і гульвіса. Віїн сам один погромив банду і викрив попівсько-куркульське шахрайство на селі, але не тому, що це йому боліло, як радянському громадянинуві, а для того, щоб показати своє молодецтво. Цього анархічно-стихійного „парня-рубаху“ виставляє автор, як соціальний ідеал.

Не сходить з позицій дрібно-буржуазного романтизму Копиленко й там, де він, за Вс. Івановим, береться подавати — в пляні психологічному — контрреволюцію. В оповіданні „Дитина“ письменник поставив собі завдання показати контрреволюцію не поспіль чорними фарбами, а в її „суперечностях“, довести, що й бандитові „нічого человеческого не чуждо“: бандит урятовує хлопчика єврея і всю єврейську масу від розгрому. Але це стається ціною великої художньої натяжки й надуманості, що об'єктивно справляє цілком негативне враження; виходить, — білобандити такі чутливі, мають такі ніжні батьківські почуття, що досить до них удатися з цим аргументом, і роковані жертви будуть врятовані. Це оповідання, пропагуючи „надкласовий“ гуманізм, доводить, що Копиленкові з психологічними експериментами рішуче не пощастило. Письменник дає цей художній показ у пляні не соціально-діалектичному, а морально-статичному, і цим, безперечно, стає на позиції реакційного лібералізму щодо класового ворога.

Коли ж Копиленко змальовує негативні явища, зокрема контрреволюцію, — він, як правило, виступає, як вульгарний натураліст, що фіксує лише зовнішні сторони фактів і явищ. Оповідання „Іме-

нем українського народу", де показано контр-революційну банду, для цього особливо показове. Автор малює тут ряд типів бандитів (Васько, Терешко), не заглиблюючись у їхню класово-психологічну й ідеологічну суть, а випинаючи наперед їх зв'язчі нахили до жорстокости, максимально-цинічно подаючи самих персонажів (стор. 124—125), їхні брутально-тваринні оголені інстинкти й еротоманію і, врешті, малюючи найогидніші зовні портрети — брудні дегенеративні пранцюваті обличчя в струпах, гнилі зуби тощо.

Цей брутальний гіпернатуралізм як художня метода заперечувати соціально-негативні, ворожі явища, є так само функція ідеології дрібного буржуа, що не може піднятися на ступінь художньої мобілізації класових емоцій ненависти й гніву, а сковує тільки на поверхні явищ, бачить переважно їх шкаралущу і, неспроможна до активної боротьби, виступає тільки з пасивними засобами викликання огиди. Нема що й казати, наскільки ця метода є ворожа діалектично-матеріалістичному підходові до явищ і процесів.

Отже, Копиленко — романтик у змалюванні переважно позитивних явищ революції і гіпернатураліст — у змалюванні явищ негативних; він не розуміє класових рушійних сил революції, — він не зміг подати революційні події, як процеси, а як натураліст, дав тільки поверхово трактовані факти й окремі явища; зважаючи на це все, доведеться відмовити Копиленкові і в другому епітеті, яким нагородив його Ф. Якубовський, назвавши його здоровим реалістом, а збірку „Буйний Хміль“ — „першою ластівкою реалістичної весни в літературі“ (Ст. „На шляхах до сучасного реалізму“). Ніколи Копиленко реалістом і не був, а був завжди еклєктиком двох стилів, поєднаних на основі дрібно-буржуазної творчої методи.

* * *

Коли ми звернемося до тематики, узяті з часів мирного будівництва, там побачимо в основному ті самі вже відзначені і лише дещо деталізовані й доповнені ідеологічні риси. В цих оповіданнях „Федерація“, „Сальто-мортале“, „Ессе Номо“, „Архітектурна історія“, „Будинок, що на розі“, „Саїд-Алі“, „За пустелями сіл“ — Копиленко виступає, як побутописець радянського життя непевських часів; тут знов таки в запереченні негативних сторін побуту та ствердженні позитивних віх чималою мірою йде за Хвильовим.

У „Федерації“ автор пробує змалювати новий позитивний типаж комуністів, комсомольців і як протиставлячи їм — негативні явища деклясацію під впливом НЕП'у. Позитивні постаті — т-ка Берг, Ліза і Льонька, негативні — Ріта, її подруга та Георг. Берг — партійка, ентузіастка роботи, повсякчас нею закидана й заклопотана настільки, що завжди забуває про себе. Дітям відає все, собі не лишає нічого. Але, коли придивитися, чим же вона тур-

бується, то виявляється: яким туманним, невиразним, невідомо кому потрібним проектом 1960 року.

На думку дрібного буржуа, що хоче зрозуміти нових людей та їх роботу в мирних обставинах, виходить, ніби нічого кращого й реальнішого нема, як працювати над якимось фантастичним проектом далекого майбутнього, а не провадити конкретну напружену боротьбу за відбудовання зруйнованого господарства, що була тоді за основне завдання партії і партробітників. Копиленко цього не бачив, не чув, а вигадав якусь романтичну химеру. Отже й тут він — дрібно-буржуазний романтик — залишився вірний собі.

Ріта — тип різкоокреслений і схематично-ходульний, тип до цинізму брутальної міщанки, виразниця найнегативніших, цебто капіталістичних сторін побуту НЕП'и. Вона — декласована й деморалізована паразитка, що не любить будь-якої праці, але любить убрання й гроші. Вона за „вільне кохання“, цебто за вільні аборти і за часту зміну коханців. Її автор трактує в плані скрайньо загостреного, але схематично поверхового засуду.

Отже риси крайньої схематичної загостреності однаково виступають і в позитивних і негативних постатях „Федерації“.

В такому ж суто зовнішньому аспекті протиставить Копиленко позитивне негативному і в оповіданні „Будинок, що на розі“ (нове — студентська молодь; старе — міщанство, обивательщина й буржуазна інтелігенція). І тут Копиленко схематизує, сковзає по поверхні явищ, кидається в крайнощі, перебільшує, загострює, доходить абсурду й нетиповості, і все тому, що не може схопити життя так, як воно є, в його класовій суті в усій складності його суперечностей, в діалектичній єдності його протилежностей.

Прикметне для дрібно-буржуазних радянських письменників є протиставлення двох соціальних категорій, що особливо гостро виступило в урбаністичному середовищі за НЕП'и — це протиставлення партійця міщанському оточенню. Ця тема характерна для Хвильового; він перший увів її в радянську літературу, а за ним використовує цю тему ряд його наслідувачів, у тому числі й Копиленко.

З цього погляду прикметне є оповідання „Сальто-мортале“ — гостро-сюжетна побутова новела з ухилом до пригодницького трюкізму. Тут показано отруйно-розкладовий вплив НЕП'и на дружину партійця — міщанку: вона хоче мати якнайбільше гарного вбрання, веселих розваг, безтурботного життя. А що чоловік — службовець з обмеженою платнею, — не може їй всього постачити, вона еднається з „типовим“ непмачем — біржевим маклером: у нього „безліч“ золотої валюти, він „справді живе“.

Така сюжетно-тематична, а значить і ідеологічна схема зіставлення соціальних сил за НЕП'и, є типова для названих письменників і Копиленка. В НЕП'і вони бачили насамперед зростання капіталістичних елементів, елементів непівського побуту, кавярень, бірж і фокстротів, вплив цього побуту на окремих пролетарів та

партійців. За всім цим вони не бачили основних, глибоких соціально-економічних процесів, що відбувалися в надрах соціалістичної республіки, тих нових якісно змін, які зайшли саме з НЕП'юю. За непівсько-капіталістичними елементами вони не побачили соціалістичного будівництва.

Ці письменники не усвідомили економічно-політичної ролі й ваги НЕП'и, не усвідомили основного лєнінського розуміння НЕП'и, як тимчасового маневру, де основні засоби виробництва, всі командні висоти лишалися в руках пролетаріату, становлячи плацдарм для готованого соціалістичного наступу. Своїм нерозумінням і запереченням НЕП'и вони виявили дрібнобуржуазну розгубленість перед впливами непівського соціально-побутового оточення на пролетаріат і його авангард — компартію, — інакше кажучи, самі підпали під ці впливи...

Не можна сказати, що Копиленко тільки наслідував Хвильового: в ряді новель він свідомо відштовхувався від лінії Хвильового на деструкцію сюжету, намагаючись стати на шлях сюжетної прози, в таких новелях, як „Сальто-мортале“, „Архітектурна історія“ і пізніше „Зустріч“, „Весела історія“, „Іспанія“, „Надзвичайна помста“. В цих новелях Копиленко ставив собі переважно сюжетно-формальні завдання, розв'язувані здебільшого в плані авантурно-пригодницькому. Ці ескизи переростають часто у формалістичні експерименти („Зустріч“). Такий нахил до формалістичного пригодництва цілком в'яжеться з дрібнобуржуазною ідеологією письменника; з неї випливає й орієнтація на смаки міщанського читача, що виявлялася в характері цих сюжетів.

* * *

Подаючи недіалектичне, по суті трюкістське, висвітлення НЕП'и Копиленко будує свої оповідання, здебільшого на міському фактичному матеріалі, де зовнішньо-побутова сторона НЕП'и найлегше впадає в вічі саме тій частині письменників-побутників, що не беруть безпосередньої участі у виробничому процесі і з ним не зв'язані, а за об'єкт своїх спостережень беруть інтелігентсько-міщанські кола, і, ще гірше, — просто вулицю. Критика й заперечення негативних рис НЕП'и в місті подається тут з позицій дрібного буржуа — Селюка, залюбленого в ідеалізованому селі „взагалі“. Це особливо рельєфно виступає в „Ессе Ното“.

В „Ессе Ното“ партієць Тарас Скорак перероджується під впливом непівського побуту. Це переродження показано в плані не психоідеологічному, а зовнішньо-побутовому: у Тараса з'являються краватки, перфуми, костюми, він гладшає, одружується (неодмінно!) з міщанкою і, врешті, їздить автом. Такі „ультрашкідливі“ речі підкреслив письменник, як конкретні атрибути негативного непівського впливу.

Цьому перероджуваному комуністові автор не протиставить ніякого дійсно позитивного типа партійця. Всі симпатії й співчуття

авторові цілком на боці Селюка, залюбленого в романтиці сільської природи, в ідилії села — без жодного натяку на його класову диференціацію. Герой ненавидить „вовкулаку-місто“ за його байдужість до моральних страждань бідного студента. Автор знаходить на своїй палітрі тільки дві категорії фарб — чорних, натуралістичних для міста — і світло-радісних і бадьорих, романтичних — для села. В місті він бачив або „чудово-зодягнених“, „підфарбованих“ жінок у „гарних сукнях“ і з „привабливими стегнами“, що „нахабно рухаються“, або „виснажених, з глибоко запаленими очима“, проститутток. Селюк тужить за широкими степовими просторами, за селом, за природою, — в екстатично-сентиментальному захопленні хоче злитися, розчинитися в ній:

„Я по весні гублю спокій свого життя. Мені хочеться чогось невідомого — широких просторів, фіолетових далів, важких чорних степів, землі — землі свіжої, чорної безкрайної.

І коли я не витримую, коли мене здушать вулиці, я нестямно біжу за місто, за парк, падаю на землю і притуляюся до неї. Тоді мені хочеться бути змієм, плазувати черевом по її сильних крижах, рити кігтями, цілувати в нестями й жазі“...

Йому „хочеться, як келих вина, випити і небо, і зорю, щоб упитися до безтями“*.

Захоплений екстатичною любов'ю до землі; хворіючи на ґрунті дрібнобуржуазного заперечення НЕП'и-на урбанофобію, герой

„вирішив тікати додому, на село до батьків, а там — косити, в'язати, упиватись степом. Бо у мов вікно летить пил з бруку й лушпайки, а каміння таке гаряче, зле...“**.

Він іде пішки за сто верстов на село і —

„серед розпещених, налитих соками ланів ставав і грав на скрипку невідому серенаду або величній гимн і славу Кучерявому Пану“***.

Ця романтизація села, як невичерпного джерела емоційно-естетичних насолод, абстрагована від конкретної соціальної дійсності того ж таки села, є типовий вияв пасивно-споглядального „аполітичного“ ставлення до проблем революції на селі; це є затухання боротьби на селі в умовах перших років НЕП'и- (оповідання писано в березні 1923 року).

Це дрібнобуржуазне естетсько-споглядальне романтизування природи виростає в Копиленка на стихійний пантеїстичний біологізм. Ці настрої характерні особливо для оповідання „Весняні закутки“, де в природі персоніфікуються радощі здорового селянського життя — в таких образах:

„Міла земля, пахла малою дитиною, і груди назустріч сонцю випинала“.

Біологічна радість життя, як прикметна риса світовідчужання, проймає майже всі позитивні постаті і відтак є елемент світовід-

* „Буйний хміль“, вид. 2, стор. 112 — 113.

** Там само, стор. 119.

*** „Буйний хміль“, вид. 2, стор. 122.

чування самого автора. Цей біологізм щільно єднається і з сексуалізмом, зростається з ним:

Весною сміятись хочеться, гукати, бо голос дужий і чистий, весною — очі блищать, а руки шукають обіймів і вуста вуста... („Весняні закутки“)*.

Цей, так би мовити, „здоровий“, „стихийно-природний“ сексуалізм „здорової“ біологічно людини в позитивних персонажів, в показі негативних постатей обертається на еротику й навіть порнографію. Такі є танки голих дівчат у таборі білих („Буйний хміль“ стор. 348—349), епізод із попом і Стехою у опт. „Македон Блин“ (стор. 59, 87—86), вияв статевого потягу в „Сальто-мортале“ (стор. 98) і т. д.

* * *

Змальовуючи неписький побут у збірці „Буйний хміль“, автор не сягає далі й глибше того, що можна бачити на вулицях та вітринах міста. Він поверхово фіксує окремі розкидані рисочки, — і навіть портрети Маркса й Леніна подає, як клаптики свого вулично-вітриного „пейзажу“:

...жирні червоні потилиці, товсті зади жінок, виблискували лакові за-кабауки, виблискували жирні вітрини. З однієї вітрини висунулася борода Карла Маркса й азійські косі очі Леніна, що теж брали участь у житті вулиці“ („Сальто-мортале“)**.

Урбанوفобію, як певну дрібнобуржуазну соціальну хворобу, що виростає на основі нерозуміння й заперечення НЕП'и, ми бачимо і в „Архітектурній історії“, де теж студент із підвалу Макар по-люмпенському розв'язує „проблему хліба“ (цілком аналогічно до одного з персонажів В. Підмогильного).

Між іншим, для Копиленка прикметним є те, що всі студенти в нього неодмінно голодують і живуть у підвалах (навіть і Сава з пізнішого роману „Визволення“ — 1930 року)... І автор їхнє становище видає за явище загально-типове і з'ясовує теж НЕП'ою, соціальною „несправедливістю“, автор цілком виправдує анархічні настрої й ненависть Макарову до „ситої НЕП'и „уособленої в образі „породистої пані“, що „як танк повзе у шовковому манто“:

„З якою б невимовною насолодою він ударив її ногою в товстий живот, щоб загуло, і дивився б, як вона корчилася би тут на панелі, як недобита собака“***.

Ці анархістичні настрої збігаються з настроями багатьох тогочасних радянських письменників і зокрема Сосюри (пригадаймо загально-відомий мотив „розстріл НЕП'и“), виростаючи на основі дрібнобуржуазного „революціонізму“, на основі реакційно-троцькістського трактування НЕП'и.

Як ми вже вказували, Копиленко, малюючи негативні, з його погляду, явища, добирає щонайчорніших і найбрудніших семан-

* Теж, стор. 212.

** „Буйний хміль“, вид. 2, ст. 91.

*** Теж, ст. 172.

тично-стилістичних образів у стилі гіпернатуралізму. Філософуючи про вічність, Макар уявляє її собі в образі „шолудивої суки“, що „скигвила, б'ючи ногами в повітрі“. Негативні риси міста Копиленко подає в образах проститутток „з обличчями, схожими на брудну білизну“. Міське небо — це „мов намочена брудна сіра онуча, сіяло краплини своєї водяної плоти“.

Місто в Копиленка — забруднене болотом, і, як свиня, барложиться в грязюці, а люди шльопають по калюжах („Будинок, що на розі“*. Подібні, пейзажі — і в оповіданні „Ніч“, де в містечку, — „Дві — як мутний чай із підробок у брудній склянці“... І протиставить їм автор дні на лоні сільської природи — „прозорі, смакові, як цвіт липи й липнева згага в спеку літньої ночі“**.

Отже схарактеризовані вище урбанобобія й ідеалізація села не лише накладають відповідні фарби на загальний характер сприймання явищ, а виявляються навіть у деталях стильової організації — у пейзажах, у змалюванні природи, у стилістичних засобах — натуралістично-темних для міста і романтично-світлих — для села. Цілком зрозуміло, що ця урбанобобія, як і селобобство, є дві сторони того самого світорозуміння й світосприймання сільського дрібного буржуа, що заперечує й відкидає тільки зовні підмічені буржуазні риси непевського міста — неспроможний побачити позитивні техніко-економічні й соціально-політичні процеси в місті за НЕП'я, неспроможний зрозуміти ролі нової соціальної сили — робітничої класи, неспроможний, нарешті, побачити й класову боротьбу на селі.

* * *

Збірка „Твердий матеріал“ є цілком логічний, закономірний дальший розвиток і заглиблення тих ідеологічно-стильових тенденцій, які проявив автор і в збірці „Буйний хміль“. Тут так само маємо еклектичне поєднання романтизму та натуралізму і далі заперечення НЕП'я і ту ж саму „кризу світогляду“, яку ми констатували в збірці „Буйний хміль“. Тому ми вважаємо, що ніякого „зниження“ Копиленко тут, супроти попередньої збірки, не виявив, ніякої нової світоглядної й стильової кризи не зазнавав. „Брак словесної культури“, „брудний натуралізм“, які „відкрив“ Я. Савченко вперше в збірці „Твердий матеріал“ та криза світогляду й заперечення радянської дійсності, про які не зовсім чітко говорив Ф. Якубовський — властиві були Копиленкові й раніше; якісно нічого нового тут не маємо.

„Взяти такі найпоказовіші з цього погляду оповідання, як „Індустрія“, „Під тягарем“, „Мати“, „Твердий матеріал“, „Надзвичайна помста“, „На землю“. В них яскраво виявляється теж таки, лише загиблене далі й новим метеріалом ускладнене заперечення не-

* „Буйний хміль“, ст. р. 172.

** Теж, стор. 237.

півської радянської дійсності, агітація за поворот до метод господарювання доби воєнного комунізму („Індустрія“), цілковита зневіра в творчій роботі („Твердий матеріал“); непівська дійсність, яка трактується, як ґрунт для переродження й деклясації колись революційних сил („Під тягарем“).

В оповіданні „Індустрія“ Копиленко змалював дальші наслідки хибної, на його думку, соціально-економічної і політичної системи НЕП'я, що спричинює переродження місцевої влади, деклясацію однієї частини й поворот до воєнного комунізму — другої.

В цьому оповіданні змалювано, як місцева районна влада самотужки розв'язує проблему індустріалізації району, самотужки, методами воєнного комунізму — експропріації приватника, — вишукує кошти для латання дір в місцевому бюджеті. В образах основних дієвих осіб: Терпуга, Шила, Мотрі й Ваха Копиленко дав, поперше, різні варіанти способів економічно-політичного, адміністративного й психоідеологічного реагування місцевої влади на труднощі відбудовного періоду, а подруге — різні ступені переродження й деклясації місцевої влади в умовах цих труднощів.

Вах, інспектор Наросвіти, хоч, за автором, і комуніст — є особа цілком здекасована, здеморалізована вкрай. Він фактично обернувся на п'яницю, розтратника й розпусника. Ця деклясація стала, в основному, тому, що Вах не бачить ніякого виходу з непівського ладу. На його думку, НЕП є цілковита реставрація старого ладу, дореволюційного міщанства, чиновництва й обивательщини.

„Провінція, — твердить Вах, — засмоктує людей, робить з них пескистів, бо наростає масовий, товстошкурый, товстозадий обиватель... Ну чим зараз провінція краща за дореволюційну? Той самий урядовець, уже стабілізований, що чекає платні 1 й 15, та ж сама перекупка“.

Начміліції Шило залишився, щодо політичної свідомости, на рівні доби воєнного комунізму й ніяк не може зрозуміти, чому тепер експропріація грошей у приватника є злочин:

„А де більший злочин: чи здати приватному кровопивці таке підприємство, чи забрати в нього гроші й пустити їх на це підприємство. Я говорю, що зроблю експропріацію з легкою душею. Це теж на справу революції, як у запіллі, пам'ятав“ **.

Сам голова РВК Терпуг спершу вагається, але нарешті схиляється на бік Шила: „Раз треба, так і на авантуру підемо“. Це сталося після того, як „усі“ місцеві засоби були випробувані й як райвиконкомівці їздили до округи. І на думку виконкомівців, округна влада таки й справді переродилася:

„Коли б ти знала, — розповідав Мотрі Терпуг, — якими дияволами побрилися наші, якими чорнильними кляксами... Шило там бешкету наробив, так йому й пришили мало не хуліганство... Панночки сидять образливі, бач... ***

* „Твердий матеріал“, стор. 190.

** Теж стор. 225.

*** Теж стор. 223.

Сам автор не бачить ніякого виходу з цього складного становища. За сюжетом справа „розв'язується“ тим, що з округи такі переказано телеграфно гроші. Ясна річ, це цілком випадкове фалшиве розв'язання справи. Ну, а коли б телеграми не було, що тоді? Перемогла б Шилова метода? Очевидно!

Ф. Якубовський вірно зауважив, що ситуації, сюжет „Індустрії“ цілком неймовірні, штучні, надумані і т. д. Але мало це констатувати; треба з'ясувати, чому саме письменник удається до таких химерно-наклепницьких вигадок. На нашу думку заперечення НЕП'и, що виразно виявилось було в збірці „Буйний хміль“, тут дістає далі логічне завершення, доходячи врешті до виразних троцькістсько-термідоріанських позицій. Це цілком пояснює причину відзначених уже огріхів і хиб ідей і форми в цьому оповіданні.

* * *

Чималу спорідненість з психоідеологією Шила, як прибічника методу воєнного комунізму, та Ваха, як типа цілком деклясованого в умовах НЕП'и, має Матвій Ракша — головний персонаж з оповідання „Під тягарем“. Ракша — колишній червоноармієць, що, повернувшись із служби, застає свою дружину самогонницею. Ракша спочатку бореться з цим, береться до радянської роботи, здобуває посаду, але через якісь особисті непорозуміння легко її втрачає, не може ніяк знайти іншої, й злиднями й безвихіддю змушений реставрувати власними руками жінчине „підприємство“ і сходиться з бандою злочинців, що пропивають тепер у нього свої здобутки і втягають і його в свою „роботу“.

Сюжетно-фабульна побудова й цього оповідання теж надумана, штучна, нереальна в основі і деталях, неймовірно викривлена з погляду справжньої радянської дійсності. Але така поетична вигадка в Копиленковій фантазії виникла цілком закономірно: він переконаний, що в умовах НЕП'и, іншого виходу колишні борці за революцію на воєнних фронтах і не можуть мати, — вони неминуче мусять деклясуватися, доходячи найганебнішого ступеня деклясації й деморалізації, обертаючись на своєрідних „зайвих людей“. Це є ворожий наклеп на радянську дійсність.

Отже, та криза світогляду, яка почалася ще з першої збірки письменникової, в цій збірці дійшла свого цілковитого завершення, окремі симптоми й тенденції вилилися в цілком виразну ворожу концепцію дрібного буржуа, що від попередніх сумнівів і вагання перейшов до активніших способів заперечувати радянську дійсність до прямих наклепів на неї.

В новелі „Мати“, в образі бідної єврейки Двосі, Копиленко змальовує безвихідне, безпросвітне становище потерпілих від різних бандитських погромів. З цього твору виходить, що ні радянська влада, ні радянська суспільність, ні радянські організації не в силі були нічого зробити для бідної Двосі (автор їх і не показав

у творі). Життя, побут і особисту трагедію Двосіну Копиленко змальовував так химерно, а по суті, гіпернатуралістично, ніби цей, змальований від нього люмпенській світ і світ крайніх злиднів жодного зв'язку, жодного стику з світом радянської дійсності не має, ніби життя й побут їхній є цілковито ізольована „республіка“, куди навіть управа будинку не зазирає, і нічого не знає про становище Двосіне. І вона, — самотня, затуркана, залякана, нерозвинена, забита злиднями, потрапляє в експлуатацію організаторки збуту крадених і грабованих речей районного злочинного елементу, а далі стає утриманкою... того ж таки атамана банди, що колись її згвалтував і стількох мук завдав, як батько огидного, потворного вирока — її сина Хаїма.

Критики пишуть, що новела „Мати“ справляє „сильне враження“. І справді, вигадки такі до садизму жорстокі, надлюдські знущання, що обертаються на перманентне катування протягом кількох років, , врешті, „закінчуються“ цілковитою безкарністю для бандита й злочинця і абсолютною безвихіддю для рокованої на поталу цьому бандитові жертви, — це значить створити такий згусток чорного наклепництва на радянську дійсність, далі якого йти справді нікуди.

Отже вільне й безкарне панування бандита й злочинця за радянської дійсності, як тематично-ідейна концепція, виступає не тільки в новелі „Мати“, а і в „Надзвичайній помсті“, де на селі необмежено царює хуліган Хвилька, якому місцева влада не перечесть, і в „Під тягарем“, де злодійське оточення засмоктує навіть колишніх активних борців за радвладу і т. д. Змальовувати так радянську дійсність, це значить цілком і злонависне перевернути її, стати на погляд ворожого розлюченого дрібного буржуа, стати на позиції активного заперечення радянської дійсності.

Отже НЕП — це, за автором, реставрація капіталізму; НЕП — це безвихідь для революціонера.

Нічого дивного нема і в тому, що в таких умовах і революційний митець нічого путнього створити не може. Мрава, — скульптор із новелі „Твердий матеріал“, — хоче створити до свята статую Перемоги, але не може втілити свій задум у негодящий матеріал — глину; йому треба твердого матеріалу — мармуру. „Свою перемогу ми здобули крицею, мечем, а відображуємо з глини“ — скаржиться Мрава, до речі, теж колишній активний учасник громадянської війни — командир ескадрону.

Мрава не може дістати потрібного йому твердого матеріалу і коли б не банда злочинців і босяків, з якими випадково зустрівся Мрава і серед яких один був із колишнього Мравиного ескадрону, — Мрава так і не зміг би реалізувати свого величньо-революційного творчого задуму. Виручили, спасибі їм, „симпатичні“ хлопці з люмпен-кампанії.

І це — не випадково. Не випадково, що в більшості новел збірки „Твердий матеріал“, як єдина міцна й позитивна сила, виступає люмпен. Як колись — у першій збірці — улюблений персонаж Копи-

ленка був героїчний червоний партизан, або ворожий до непівського міста селяк,— так тепер за улюбленого й „симпатичного“ героя виступає деклясований люмпен. „Чулий“ до мистецької Мравині драми Сердюк, що організує банду й викрадає для скульптора мармуровий постамент, як матеріал для його роботи; прекрасний товариш і веселий, добрий і ласкавий до дітей „Дядя Муха“ та його „симпатична“ компанія; „симпатичний“, веселий і хлопчина Хвилька—Тарапунківський хуліган—ось та галерея постатей, які заступають тепер колишнього червоного героя.

Ці люмпени „симпятиги“, вони добрі, веселі, розумні, сміливі, енергійні. Вони прекрасно себе почувають; вони оптимісти, бо вони найшли свою „базу“ в суспільстві, їх не мучать ніякі сумніви й вагання. Їх не треба змішувати з тими карними елементами, які прийшли сюди з ворожого табору,— як атаман Шкурин: всі вони—колишні червоні партизани, що билися на фронтах за радвладу. Всі вони є тепер—не просто карний елемент з професії, ні: вони потрапили сюди за свої „демократичні“ переконання, що розходяться з „офіційними“, це є, бачте, своєрідна форма політичної запальної опозиції. Муха, приміром, так мотивує своє люмпенство, соціальний паразитизм:

„Скільки крові ми за червоний прапор ухлопали... І наша взяла... Як хочеш, а наше все. І крадеш, так ніби в себе береш... А що я працювати буду? Брось. Від Сибіру до Перекопу хто топав по цій землі, скажи?... Трудящі... З Ростова хто панів виганяв?... В Криму в морі хто князів та княгинь, графинь топив? І робота? Брось!...” *

Муха, це тип розгульно-розхристаного анархіста, буйного свавільця з дикими інстинктами й нахилом до жорстокости, що не минав жодної буржуїки:

„... хвату котру, тремтить, горить. А потім огидно стане, так я її в вікно з третього поверху струсну, тільки ляпне на вулиці. Діла-а-а” **.

Він із повстанців утік тоді, коли стали дисципліну заводити— не витримав. І цей дегенерат, як виявляється, не є просто злочинець, а „демократ“, що виступає в оборону прав трудящих проти нової радянської буржуазії, від народженої НЕП'и. Муха, бачте, виступає проти НЕП'и, бо НЕП, мовляв, відроджує капіталізм. От як висловлював свою програму Муха:

„Але ми тільки нових панів та купців; трудящих не чіпай, ми за демократію“ ***.

Тут—дальший розвиток тієї самої концепції авторової. Бандит Муха та його компанія—і райвиконкомівська влада з Терпугом на чолі; деклясований Матвій Ракша, що „експропріює“ колишнього поручника Різниківського, і Шило що „експропріює“ з дозволу голови РВК приватника Єзерова,—усе це носії тих самих ідей, лише по-різному виявлених.

* Там само, ст. 110.

** Там само, ст. 110.

*** Там само, ст. 112.

Дрібнобуржуазні ідеологічні позиції Копиленка, і двоєстилевий еклектизм - романтизм і натуралізм, як художні методи „стверджувати“ та заперечувати дійсність, цілком логічно й закономірно еднають його з теорією так званого активного романтизму. Ії він і ствердив своєю художньою практикою — романом „Визволення“ — на сторінках „Літературного Ярмарку“*, що був трибуною теоретиків і практиків цього дрібнобуржуазного, за доби реконструкції — реакційного — романтизму. Не дарма „Визволення“ здобуло таку хвальну рекомендацію від редакції „Літературного Ярмарку“**.

Копиленко спробував тут розв'язати дві основні проблеми — індустріалізацію країни через робітниче винахідництво за доби реконструкції та шлюбно-родинну проблему. Першу він розгортає через цілий ряд персонажів на чолі з „студентом-комсомольцем“ Сава, другу — через комплекс персонажів на чолі з Мар'яною. Як я вже писав у своїй статті про цей роман***, ні тої ні тої проблеми автор не спромігся правдиво розв'язати, стоячи на дрібнобуржуазних позиціях, що їх стильовий еквівалент є те ж таки еклектичне поєднання романтизму та натуралізму.

Головна постать — „нової“ за реконструктивної доби людини — Сава „робітник і комсомолець“, він же „інженер — конструктор“, поданий нереально, зідеалізований надміру (це добре довів т. Овчаров: див. його статтю в „Критиці“ за 1930 р. № 7/8, або в збірці статей „Нариси сучасної української літератури“, — ЛіМ, 1931 р.). Сава дає багато найскладніших винаходів, не маючи до того ніяких реальних даних — ні знань, ні досвіду; він поданий цілком індивідуалістично, відірвано і від громадськості і від виробництва; і хоч номінально Сава нібито й виступає проти безгрунтового мрійництва за математичну точність і реальність, проте в основі і суті своїй лишається типовим романтичним мрійником, одірваним від реального ґрунту, від конкретної практики соціалістичної реконструкції.

В даному разі Копиленко виступає, як той таки дрібнобуржуазний романтик. Звісно, не тому, що його Сава є мрійник-винахідник (хоч мрійництво є конечна ознака „пролітфронтівського романтизму“, як це здекларували самі пролітфронтівці. Насправді ж мрійництво ще не є ознакою романтизму, мріяти може і реаліст). Копиленко в „Визволенні“ є романтик тому, що його Сава є мрійник-індивідуаліст, одірваний від соціальної практики своєї класи. Думати ж, що за реконструктивної доби можна розв'язувати проблему винахідництва, а відтак і проблему індустріалізації кустарно-індивідуалістичними способами, це і значить бути романтиком реакційного ґатунку. Копиленко вульгаризує цю найважливішу економічно-політичну проблему, трактуючи її у викривленому

* 1929 р. № 10 і 11.

** Див. „Пролог до книги 140“ в кн. 10 „Літературного Ярмарку“.

*** „Життя й Революція“. 1930, кн. VII.

аспекті, в аспекті винахідництва старого, буржуазно-капіталістичного.

Коли виходити не з авторових ярликів, а з самого поданого в творі матеріалу, — легко можна впевнитись, що Сава не робітник, не комсомолец, не пролетарський студент. Але мало сказати, як це і я робив у своїй статті про „Визволення“, хто ж є Сава; треба ще визначити — хто він є насправді. Без цього не можна з'ясувати повно ідейно-політичний еквівалент твору, його ідейну функцію. З'ясувати хто є Сава слід особливо тому, що Копиленко (і „Літературний Ярмарок“ цим козирав) виставляє Саву, як зразок, тип нової людини пролетаря, інженера-конструктора, що „без молотка й французького ключа“ „розв'язує“ проблеми індустріалізації за реконструктивної доби.

Сава є індивідуаліст-інтелігент типово-дрібнобуржуазного гатунку, громадсько-політичного витриманого комуністичного світогляду він не має, як не має і ніяких громадських навичок, пролетарського гарту, здібностей до боротьби. Він не здатний заперечити й розбити реакційно-націоналістичні теорії Антонові й його ворожі напади. Він „заперечує“ націоналістичні думки Антонові тим, що зовсім „знімає“ націпитання, цебто виявляє ухил у сторону національ-нігілізму.

Позитивна програма Савина — надто загальна й схематична: „замість камінців буде бетон і сталь, а замість гетьманів — робоча міць.“ Його „мрії оформлені в математику“ — це вузьке технічне діляцтво, позбавлене соціалістичної свідомості активного будівника соціалізму. Сава ніде не показав, що він справді розуміє завдання соціалістичного будівництва за реконструктивної доби.

Сава є тип вузького „аполітичного“ технічного інтелігента своїм ідеологічним спрямуванням, і типовий міщанин-назадник у психології й побуті. Він, найперше, гонить від себе м'якотілу мрійність, творить культ міцноорганізованої праці й сильного, дисциплінованого мозку, про класову спрямованість його найменше дбає.

Отже, маємо, в цілому, постать дрібнобуржуазного технічно-діляцького гатунку інтелігента-індивідуаліста без чіткого соціально-політичного світогляду й з невиразною лише революційною настроєністю. Ось яку постать висував О. Копиленко, як ідеал нової ніби-то, пролетарської і ніби-то соціалістичної людини. Даремні й жалюгідні спроби!

Стоячи на дрібнобуржуазних позиціях, Копиленко, ясно, не міг розв'язати правдиво і другу проблему — шлюбно-родинну — проблему визволення жінки. До того ж заперечення радянської дійсності збагачується в романі „Визволення“ новими „аргументами“ — виразним націоналістичним ухилом.

І справді, визволення жінки виглядає в Копиленка так: визволяється, еманіпується — (від комуніста) Мар'яна — представниця української буржуазної інтелігенції. На погляд Мар'яни — комуністи це „варвари“, які підбили собі українську націю й поводяться

з жінками подоланої нації брутально, як „завойовники“ і тинові міщани, зводять жінку до ступня безсловесної тварини й речі хатнього вжитку.

Шлюбно-родинна проблема, розв'язується в „Визволенні“ не тільки в образі Мар'яни. В романі шлюб Гамалії руйнується двічі, причому першого разу він сам розходитьсь з Уляною, а другого разу Мар'яна його кидає.

Перша шлюбна історія Гамалії має в романі величезне сюжетне й ідейне значення. Адже не дарма і весь роман збудовано, як на одній із сюжетних ліній, на конфлікті Сави з батьком Гамалією, спричиненому тим, що Гамалія залишив свою дружину — Савину матір. Цього Сава не може простити. Навіть після словесного виправдання батькового вчинку — почуття ворожнечі до батька та помсти знову досить сильно вибухає в Сави (під час Гамалієвої доповіді), і лише наприкінці вони доходять згоди. І єдиний представник пролетаріату в романі — робітник Вавило Топчій також категорично засуджує Гамаліїв вчинок, надаючи йому досить недвозначного політичного сенсу;

„ти права собі забрав, а там Уляна з дітьми б'ється, заробляє сама. А ти паном живеш“.

Отже вчинок Гамалія, що стався тоді, коли Гамалія — член партії — посів відповідальну посаду, — розцінюється, як акт певного переродження. З ворожо-обивательського погляду його становить відповідального партійця розцінюється не тільки, як відрив від мас і простого трудового життя, а й трактується, як становить панівної верстви. І не дарма цю політичну оцінку вкладено в уста робітника Топчія. Авторитетом пролетаря тут стверджується теза про переродження партійців, і підсилена в загальній концепції роману ще й тим, що Гамалії накинута типові міщанські погляди на жінку, що партійця Гамалію виставлено, як брутального завойовника й гнобителя української (буржуазної) інтелігенції, який, проте, обстоює собі право „сърбати“ з криниці цієї „культури“, бо, мовляв, у нас нема культурних пролетарських жінок.

Отже елементи термідоріансько-меншовицької ідеології Копиленкової, що особливо виразно виявилися в збірці „Твердий матеріал“ і тут дають собі почувати. Вони „закономірно“ підсилюються тут націоналістичною пропагандою (одверто ворожою, але ніяк від автора не запереченою), критикою радвлади з боку представника націоналістично-самостійницького табору — Антона. Цей герой виступає скрізь і всюди, як ніким і нічим не спростований рупор, для виявлення цілої розгорненої системи класово-ворожих поглядів, зовні замаскований опозиційним ставленням до Гамалії, з яким Антон має особисті рахунки.

„Нічого, хлопче, — каже Антон Саві, — багато знайдеться людей, що позаздрять на твоє щастя. Бо й такого кутка немає, по ночліжках вошей годують. До соціалізму йдемо, нічого не поробиш. В царстві небес-

ному житете краще, а зараз на ваших кістках спробуймо дійти до соціалізму. Прекрасна демагогія”.

І Копиленко не лише не показує ідейно-політичного, морального розгрому цього петлюрівського недобитка,—а й словесно нічим не заперечує його „концепції“. Автор лише зауважує, що Сава „безумовно“; міг би... розбити всі твердження Антонові“, але нічого не сказав у відповідь, бо всі істини, що їх проголошував Антін, були лише дитячим белькотінням“, а крім того — „коли в нього такі переконання, тоді ніякі докази й суперечки не потрібні“... Не важко бачити всю „наївність“ цього маскування одверто ворожої куркульської пропаганди. Адже письменник із чималим стажем і декількома друкованими книжками не може не знати, що кожен персонаж у творі має свою певну телеологію і ідеологічну функцію. І якщо вона не неутралізується й не трансформується в цілій системі образів даного твору,—такий персонаж виступає з самостійним амплуа і промовляє просто до читача, як певний безпосередньо агітаційний комплекс.

* * *

Цей рупорянський засіб — композиційно безладний, але ідейно досить виразний, використовує Копиленко і в образі інженера Гайдерна. Ця постать існує спеціально на те, щоб висловити ряд одверто ворожих думок, по суті теж не заперечених і не спростованих. І це знов має цілком ясний політичний сенс: коли радянський інженер-партієць Петро Гамалія не може відпарувати Гайдернових наклепів, то цим самим автор сам підписує собі мандат на ідеологічну неспроможність або нехить розбити ворожі концепції, цебто об'єктивно більшою чи меншою мірою з ними солідаризується.

Правда, Гамалія пробує заперечити погляди Гайдернові, але в край наївно, ідеалістично. Гамалія апелює до Гайдернової освіченості, яка нібито сама собою має гарантувати його лояльність. Цього антимарксистського, ідеалістичного аргументу автор знов таки ніяк не спростовує — і це є ще один доказ ідеалістичної позиції самого автора.

На думку Гамалії, Гайдерн — колишній член ЦК меншовиків — зрозумів, „що єдиний шлях до майбутнього — це техніка, індустріалізація. „Тому лише ви й з нами“, — каже комуніст Гамалія меншовикові — одвертому ворогові — Гайдернові. Тут автор виступає з дивовижною „теорією“ співробітництва партії з одвертими ворогами, яких до того ж „можна поважати“ за їх одвертість, і які, мовляв, можуть іти спільним шляхом із компартією. От де меншовицька ідеологія виступає в одверто-незамаскованому вигляді.

І цікаво, що „психологічний контрреволюціонер“ Гайдерн, — як його кваліфікував Гамалія, — не тільки не провадить будь-якого шкідництва й не помишає про нього, а, навпаки, найактивніше

сприяє індустріялізації сільського господарства за реконструктивної доби. Адже тільки завдяки його підтримці і вдалося Гамалії здійснити реконструктивні заходи в тресті. Як пише Копиленко, „коли б гаряче не підтримав його (Гамалію Л. П.) Гайдерн, довелося б змагатися за цю справу (випуск тракторних молотарок, — Л. П.) самому“.

Оя воно що! Не пролетаріят, не широка робітнича громадськість, не партія, а одвертий ворог, колишній член ЦК меншовиків активно й „широ“ проводить індустріялізацію с.-г. за Копиленком. Чи це не знуцання з соціалістичної індустріялізації, з політики партії що до цього, з проблеми використання старих фахівців?!

Автор не тільки змазав тут проблему шкідництва, а ще й одверто пропагує класовий мир і щире співробітництво з одвертими ворогами, які є нібито вороги тільки на словах, а на ділі найкращі й найактивніші будівники соціалізму, що навіть партію в цій роботі заступають. Гіршої й ганебнішої апологетики меншовизму й не придумати.

Крім цього досить простого й неприхованого засобу ворожого наклепництва на радянську дійсність, автор удається до окремої сюжетної лінії, де в цілком викривленому й спотвореному, ворожобуржуазному аспекті висвітлює студентський побут і життя за реконструктивної доби (Тарас, Пріся, Сава, Надійка), заливаючи все брудом націоналістичної еротоманії. (Еротоманія отже й тут тяжить над письменником, проходячи, як органічно-складова частина через цілу творчість його — від „Буйного Хмелю“ через „Твердий матеріал“ і до „Визволення“ включно).

Тут автор відновлює давні свої мотиви безкарного необмеженого поневолення (в даному разі — за реконструктивної доби) безпорадних й безсилних героїв від класово-ворожої сили: у романі студент-куркулєнко Тарас жорстоко й цілковито-безборонно знущується з незаможниці Прісі (цілком у дусі знущань бандита Шкурина над Двосею) — на очах робітника комсомольця Сави. Воїстину треба бути настроєним одверто вороже до сучасности, щоб творити такі ганебні наклепи, щоб так спотворювати дійсність.

* * *

Романтизм не вичерпується двома відомими з історії літератури течіями — дворянсько-реакційною і дрібнобуржуазно-революційною. Романтизм, як стиль і метода, не є щось сталє й незмінне; як спосіб виявлення у художній творчості психоідеології тієї чи тієї класи, скерований за чи проти тих чи тих соціальних сил — романтизм може мати і має багато більше класово-ідеологічних відтінків.

Зокрема, в радянській літературі романтизм, як вияв і витвір ідеології дрібної буржуазії, мав за перших років революції певне революційне спрямування, скільки він, хоч і поверхово й схема-

тично, стверджував цю дійсність переважно в плані емоційно-патосної ідеалізації й героїзації революційних діячів та мас і скільки його функція обмежувалася позитивним у тих умовах — емоційно-настрійовим — сугестуванням. За доби ж реконструкції, коли колосально виросли вимоги до мистецтва й літератури з погляду пізнавальної й організаційної ролі їх, коли на всю широчінь стала проблема опанування єдино-правдивої й адекватної цим завданням методи діалектично-матеріалістичної, цей романтизм, у таких умовах, обертається на свою протилежність — на романтизм реакційний.

Цієї долі, зокрема, зазнав Копиленко, що намагався тією самою методою романтизму і ствердити революцію, і відтворити реконструктивну добу. Коли „червона“ романтична героїка виконувала певну революційну функцію, то романтизація реконструктивної дійсності дає цілком протилежні наслідки; ця дійсність виступає, як спотворена й викривлена.

З другого боку негативно позначається тут і натуралістична метода. Зокрема, як ми бачили, це виявилось у показі головного персонажа — Сави — одіраного від соціально-економічних процесів доби реконструкції, в показі його винахідництва, як феноменального явища, а не закономірного наслідку певних соціальних процесів. Вже не говоримо про еротично-порнографічні аксесуари, якими густо приперчив, свій роман автор, — всі ці сценки, любовні афоризми, аж до семантично-стилістичних „певних“ образів включно, — всі вони свідчать про міцне коріння бульварного натуралізму в романі.

Натуралізм у „Визволенні“ так само домінує, як і в збірці „Твердий матеріал“. Власне, точніше — можна говорити про „органічно-еклектичну“, так би мовити, творчу методу Копиленка, про романтизований натуралізм, скільки вони — і романтизм і натуралізм — не розділені між собою китайською стіною, а весь час органічно між собою еднаються, проймають один одного на спільній класовій основі. Романтизм і натуралізм у Копиленка доповнюють один одного закономірно; це дві сторони того самого явища — художньої реакції реакційного дрібного буржуа на радянську дійсність.

Критика, в особі переважно т. Овчарова, вже дала певну і в основному вірну оцінку і роману „Визволення“, і, почасти, попередньої його творчості. Але Г. Овчаров, давши в згаданій уже статті багато вірних зауважень про цей роман, відзначивши його хиби переважно в плані ідеологізму, — висновки, проте, робить далеко м'ягші, ніж на те уповноважують усі сконстатовані хиби, шкідливі й часто ворожі риси роману. По-моєму, Г. Овчаров у своїх висновках поставився до цих рис навіть по-примиренському.

Г. Овчаров пише:

„... Копиленко... не став іще врівень із завданнями пролетарської літератури“... „Не озброєний ще достатньо засобами пролетарського світосприймання і художнього відтворення явищ, Копиленко... не настільки ще

проннявся пролетарською психоідеологією, щоб її покласти в основу своєї творчості”.

Виходить, що Копиленко всеж „озброєний засобами пролетарського світосприймання“, що він „проннявся пролетарською психоідеологією“, тільки „ще недостатньо“. Так можна говорити про попутника, що за доби реконструкції став союзником пролетаріату в літературі і не сьогодні-завтра складе іспит на пролетарського письменника. Насправді ж, Копиленко протягом свого творчого шляху далі й далі відходить від ідеології пролетаріату. Хіба „Визволення“, що має цілу систему ухилів, шкідливих трактувань і просто ворожих наклепів, що почасти відзначив і сам т. Овчаров,— хіба цей роман дає підстави так поблажливо роздінювати Копиленка?

Хіба такі факти, як визволення буржуазної „національно-поневоленої“ жінки від „більшовиків—завойовників“, як виправдання класового ворога в особі Гайдерна, як неспроможність заперечити контрреволюційну пропаганду націоналіста Антона, як цілковите спотворення—в пляні ворожо-міщанського наклепу—студентського життя й побуту, як підміна пролетаря-винахідника дрібнобуржуазним індивідуалістом— хіба все це може свідчити про хоч якесь наближення Копиленка до психоідеології пролетаріату.

* * *

У збірці „Буйний Хміль“ О. Копиленко стоїть, в основному, на позиціях хоч і дрібнобуржуазного, але революційного романтизму; бувши співцем червоної селянської повстанської стихії й виявивши ненависть до буржуазного урбанізму, (що його автор і ототожнював з НЕП'ю) і врешті, виявивши бадьоре, хоч і примітивно-пантеїстичне світовідчування. Це дрібнобуржуазна революційність Копиленкова в збірці „Буйний Хміль“ діалектично єднається рядом протилежностей. Автор натуралістично, емпірично трактує революційні події, показуючи їх не як процеси, а як окремі явища й факти. Не зрозумівши суті НЕП'и Копиленко гіперболізує негативно-капіталістичні її риси, відкидає НЕП у цілому цебто змикається з троцькістським трактуванням НЕП'и.

В збірці „Твердий Матеріал“ елементи дрібнобуржуазної троцькістської ідеології в Копиленка зміцнюються й поглиблюються, даючи почасти термідоріанське трактування радянської дійсності, почасти закликаючи до реставрації метод воєнного комунізму. В цей час, як творча метода, тут переважає й домінує натуралізм, що іноді переходить у гіпернатуралізм,— являючи собою стилевий еквівалент ідеології реакційного декласованого дрібного буржуа, на позиції якого, з що раз виразнішими виявами заглибленого песимізму, сходять письменник.

* Цит. за зб. „Нариси суч. укр. літератури“, 1931, ст. 159.

Врешті, у „Визволенні“ елементи дрібнобуржуазної троцькістсько-термідоріяйської ідеології Копиленкової, заглиблюючись і далі почасти висувають його на позиції одвертого апологета меншовизму, почасти роблять його апологетом буржуазії і рупором куркуля; Копиленкова попередня ідеологічна „криза“ переростає тепер на розгорнену ворожу буржуазну концепцію, що конкретизується в романтизовано-натуралістичній творчій методи. Отже з позицій попутника Копиленко за добу реконструкції зійшов, але не в напрямі наближення до ворожих пролетаріатові класових сил. Нинішня творчість Копиленка, особливо роман „Визволення“ виконує цілком негативну, реакційну соціальну функцію.

МИКОЛА КУЛІША — ДРАМАТУРГ

Д. ГРУДИНА

„... Що визначає наші далші успіхи в справі розвитку національнокультурного будівництва на Україні? Таких основних показників — принаймі три. Перше — це готування й виховання нового покоління через школу; друге — зростання української преси й літератури; третє — активна участь робітничої класи в розвитку й будівництві української пролетарської культури. Ці три основні моменти і особливо останній, є вирішальні“...

Ми будемо наших літераторів оцінювати з їхньої справжньої роботи, з змісту їхніх творів...“ (С. Косіор)*.

„... Нам треба більше соціально-літературної профілактики“...

„... Літературний процес є функція соціалістичного процесу“... (Скрипник М.)**

Чималий літературний доробок Миколи Куліша, першого хронологічно в українській радянській літературі революційного драматурга, від 1924 року й до нині не перестає бути за об'єкт живих обговорень із погляду спеціального театральнo-драматургічного, і з погляду загальних проблем і питань культурної революції та надкультурбудівництва. Особливого загострення набрали ці дискусії, особливого засудження від марксистської критики творчість Кулішева зазнала після п'єси „Народний Малахій“. Але хоч як багато говорено (і написано) про п'єси цього видатного драматурга — усе це ще й досі, на жаль, не зведено до певної системи; ніде ще

* З промови на XI з'їзді КП(б)У. „Критика“ № 6 1930 р. Підкреслення мое — Д. Г.

** З промови на Пленумі ВУСПП з 23/V „Критика“ № 6 — 30 р.

не дано повної аналізи цілої творчості М. Куліша, не показано шляхів і причин, — соціально-політичних прикормів, — що цю творчість зумовлювали. Не висвітлено кривої розвитку М. Куліша, як драматурга, як майстра-художника.

Більшість читачів і глядачів знає Куліша лише як автора тих творів, що бачили світ (були поставлені на театрі, чи видруковані). Але з тих, що нам відомі п'єс: „97“, „Комуна в степах“, „Хулій Хурина“, „Народній Малахій“, „Мина Мазайло“, „Закут“, „Патетична соната“ — три не друкувалося ще („Комуна в степах“, „Закут“, „Патетична соната“ (і три) „Закут“, „Хулій Хурина“ й „Патетична соната“) — не бачили ще сцени.

Творчість М. Куліша потребує найповнішого й невідкладного критичного висвітлення не лише тому, що вона мало відома багатьом і багатьом читачам і глядачам, а й тому, що з нею мало обізнані навіть наші письменницькі кадри, особливо робітники-ударники, призовані до літератури. Адже не всі з них мають змогу провадити „розкопи“ розкиданих по окремих періодичних виданнях рецензій і зауважень на тучи ту п'єсу. Та й ці рецензії й зауваження не завжди правильно, а іноді й зовсім неправильно дані твори висвітлюють.

Беручись до такої відповідальної теми як розгляд творчості М. Куліша, ми аж ніяк не претендуємо, звичайно, всебічно її вичерпати. Добре розуміємо, що таке вичерпне висвітлення теми можливе лише в умовах ширшого колективного її розроблення. Сподіваємось в тім, що ця наша спроба не буде одинока.

Перша доба української радянської літератури — це доба горожанської війни, доба воєнного комунізму. В часи, коли зростали перші паростки пролетарської літератури; коли перші попутники часто зовсім ще не знали на яку їм ступити — в оточенні постійних загроз світової інтервенції; у безпосередній боротьбі з внутрішньою контрреволюцією, в процесі, і то надто складному, боротьби по „між двох сил“ в питанні національної культури — не могла ще зродитися українська радянська драма. Переважали в ці перші роки становлення українського радянського письменства „дрібні“ жанри: вірш, нарис, новеля.

Просвітянсько-європейські традиції тяжили над українським театром того часу. Винниченко ще залишався „владарем дум“ укр. театру за доби воєнного комунізму. „Пригвожденні“, „Натусь“, „Панна Мара“ — ось репертуар „Національного театру“ — у Києві. „Базар“, „Чорна пантера“, „Гріх“ — в театрі „Молодому“. Цей „успіх“ так запаморочив був голову „модному“ драматургові, що він крім беззубої псевдореволюційної „Панни Мари“ дав тоді яскраво контрреволюційний злісний пашквіль на робітників і незаможне селянство „Між двох сил“, виставлений у новоутвореному тоді драматичному — так зв. „Європейському“ театрі.

Леся Українка зі своєю „Лісовою Піснею“ та „Камінним Господарем“, Олесь — із своїми „Етюдами“ й „По дорозі в

казку". Окремі європейські автори, як Словацький, Жулавський і ін. були лише додатковим сузір'ям до „немеркнущого“ прозаїка й поета, романиста, драматурга й... політика Винниченка.

Так було по найбільших театрах України, а перед усім, театрах Києва, — вчорашньої столиці УНР, резиденції гетьмана, притулку всіляких банд від Денікіна, Петлюри й аж до білополяків. Що ж до театральної периферії, то для неї навіть Винниченко — то був чималий „поступ“ „Гріх“, „Панна Мара“ — недосяжна мрія для провінційальних „новаторів“ режисерів. Переборювати бо треба було „Борців за мрію“ Тогобочного, „Жидівок Вихресток“ і всілякі „Хмари“ — Суходольського, „Чади“ і „Вампіри“ Колесниченка, з „Паннами Штукарками“ й „Панами Штукаревичами“ — Володського, та інших подібних.

Яких треба було зусиль, не тільки, звичайно, для режисерів і акторів, а головне для драматургів, щоб перебороти цю навалу „малоросійського драморобства“, плеканого від агентів царату, що їм ці „Гаркун-Задунайські“ були за сумнівних спілників у справі обрусення „южно-руського края“, у справі присипляння класової свідомости широких трудящих мас! То ж зовсім не випадково спроби оригінальної драматургічної творчости, появу оригінальної революційної п'єси ми мали значно пізніше, коли одгриміли бої громадянської війни, коли на зміну воєнному комунізмові прийшла відбудовча доба.

Власне, перші спроби цієї оригінальної революційної української драми маємо не від драматурга безпосередньо — він ще не народився був, а від режисера. Перші кроки в шуканні актуальної тематики виявились у спробі використати спадщину, що її зробив Лесь Курбас, інсценізувавши шевченкових „Гайдамаків“ (1920 рік). Дальший крок у цьому напрямі вже з орієнтацією на письменника, що творить вкупі з автором, починає того ж таки 1920 року режисер Марко Терещенко, своїми спробами театру масового дійства (в театрі ім. Михайличенка) тоді й з'являються нові п'єси: „Будинок Нового Світу“, „Небо говорить“, „Універсальний Некрополь“ та інші.

Року 1922/23, до цієї ж спроби творити новий оригінальний революційний репертуар вертає „Березіль“ і дає „Рур“, „Жовтень“. Але від усіх цих спроб — і березолівських і театру ім. Михайличенка нічого, крім курбасових „Гайдамаків“ в нинішньому революційному репертуарі не лишилося. То були, як і пізніші різні рев'ю, — більш-менш вдалі, як на завдання дня потрібні, а іноді й зовсім (як рев'ю) невдалі, часом навіть шкідливі „одноденки“.

Український революційний театр владно вимагав драматурга — українського радянського революційного драматурга. Він, цей революційний український драматург, прийшов не скоро. Після різних невдач „переробок“, після мало вдалих агіток, після цілої смуги перелицьовувань („Пошились“, „Сорочинський“, „За двома зайцями“, „Ой не ходи Грицю“, „Вій“, „По ревізії“) і т. д. Року

1924 — 25 з'являється нарешті нова оригінальна і дійсно революційна п'єса українського драматурга Миколи Куліша.

„97“

Свій творчий шлях Микола Куліш почав — ще на імперіялістичному фронті, — з віршів, які містив у армійській, зразу після революції 1917 р. газеті. Після фронту він перейшов на практично революційну роботу на селі. Не задовольнившись наукою, здобутою спочатку в початковій, далі в міській школі, а далі й у 4-х класовій гімназії, Куліш — допитливий юнак, що зазнав наймитства і вкусив суворой школи життя — увесь час прагне знання й успішно закінчує, як „екстерн“ курс гімназії. З переїздом Куліша року 1922 з м. Олешок до Одеси світогляд майбутнього драматурга формується під впливом тих літературних кіл, що року 1923 організують Одеську філію „Гарт“.

„97“ — це перша п'єса першого гартівця-драматурга-Куліша і перша українська революційна п'єса, що на неї так довго чекав радянський український театр. Цілком слушно писав Ю. Смолич, що Куліш своєю п'єсою „97“ — „поклав край безсюжетній агітації“... поставив крапку на нескінченному періоді драматичного наперожевательства... — „97“ дійсно стоїть на зламі двох етапів — „гегемонії временщика агітки“ і початку організації жовтневої драматургії“...

„Мистецьке перетворення близьких і рідних нам фактів, — говорить той таки Смолич, — так добре далось авторові, йому пощастило так майстерно зафіксувати дух і настрої доби, що можна без сумніву сказати, що „97“ лишиться в нашій літературі, як найяскравіший зразок з історичного нашого минулого“*.

Це в основному вірно. Але вірно є й те, що ця перша революційна, радянська, гартіванська п'єса, народжена в боротьбі проти „правої“ небезпеки малоросійського драморобства й проти „лівих“ закрутів дрібно-буржуазно-інтелігентського попутництва, несла й на собі де в чім загрозу цих небезпек, переважно першої. Поряд із формальною приступністю „97“ мала й ознаки залежності, некритичного „подражательства“ старим драматургам перед усім Карпенкові-Карому. На окремих персонажах нашої доби видно „літературні наслідки“. Через те основний герой „97“ Смик Серьога так нагадує Панаса Бурлаку. Мусій Копистка безумовно трансформувався із Терешка („Суєта“). А Панько-секретар, навіть в окремих висловах („Некада було“, „Статистика чисто замучила“), дуже подібний до писаря з „Бурлаки“.

Ці „сліди“, особливо помітні в стилістиці „97“, подекуди говорять навіть про залежність не лише від Карпенка-Карого, а й декого з гірших.

„Так чого ж ти „чортяче зілля хочеш?“ (Ганна).

„А от ти, мамашо, „дурна, як дракий чобіт“ (Копистка).

* Див. „Десять років української літератури“ Д. Лейтес, М. Яшек, ст. 272—273.

„Хай тебе гаком за пупа візьме“
„Перебила мені їжу, ще виблюю“ (Гири).

Цей натуралістичний побутовізм мав на собі і інші сліди: аж до чарки й пісень (як необхідних атрибутів старо-української п'єси) включно.

Проте ці й інші „огріхи“ (як напр. не зовсім вдалий композиційно фінал) не можуть заховати тих безперечних досягнень, що є у п'єси. Тут актуальність тематична, що зберігається й на сьогодні, в період загостреної класової боротьби на селі; життєва насиченість, реальність, — а не голий схематизм — дієвих осіб; гостра політична спрямованість авторового задуму й його одверта симпатія до героїв, що їм, як „борцям за революцію, непоборним-комнезамам“ Куліш і присвятив цей свій перший драматургічний твір.

Твір спочатку й до кінця пройнятий революційним патосом, героїчним піднесенням, глибокою вірою в перемогу тих „97“, що пройшовши крізь громи й бурі імперіялістичної, а далі горожанської війни, крізь голод і холод, крізь запеклу жорстоку боротьбу з куркулем прийшли нині до колгоспівських соціалістичних ланів... По при всі свої формальні хиби й стильову недосконалість „97“ — це класичний твір нашої, радянської гартовної драматургії.

„КОМУНА В СТЕПАХ“

„...Треба міряти людину залежно від того, як вона росте, треба визначити куди вона росте й до чого приходить“.

М. Скрипник.

Про цю п'єсу говорити важче, бо той текст, що ми маємо * зазнав значних, видима річ, змін. Цей текст чимало різниться від тої п'єси, що ми її бачили на кону зразу після „97“. Змінено деякі ситуації, змінено фінал. Втім, не будемо тут вдаватися в те, наскільки саме ця переробка вдала чи не вдала. Будемо говорити про ту п'єсу яка вона є зараз.

Ю. Смолич так писав про цю п'єсу ще року 1927:

„Ближчі до „97“ п'єси Куліша („Комуна в степах“) сюжетно цілком зв'язані з „97“, і їхня питома вага не була більшою. Хоч вони й мали неабиякий успіх, та проте зустрінуто їх дуже не з таким ентузіазмом. Як майстер, Куліш у них не виріс, а глядач за цей час, скуштувавши „97“, став вибагливіший. Вибагливіший став сам автор і не дав до друку ні „Комуни“, ані інших своїх творів того періоду („Так загинув Гуска“)..."**.

Тематикою своєю „Комуна в степах“ справді стоїть близько до „97“; і там і тут висвітлюється героїчна боротьба незаможного селянства з глитаїнею. Нова доба (в „97“ — воєнний кому-

* Текст, що його розглядено й ухвалено до вистави (в дещо переробленому вигляді) на засіданні Вищого Репертуарного Комітету 26/XI-30 р.

** Цитую за книгою Д. Лейтес і М. Яшек „Десять років української літератури“ т. IV стр. 273.]

нізм; у „Комуні“ перші роки відбудовного періоду) дала авторові можливість показати й інші методи цієї боротьби і трохи конкретні об'єкти (в „Комуні“ боротьба точиться за колгосп), і новий персонаж.

В „Комуні“ ми бачимо й дещо нову форму, одмінну від форми старих побутових п'єс, що їх вплив, такий помітний, навіть на зовні, на п'єсі „97“.

Тут зокрема застосовано авторську ремарку, не просто допоміжно-технічного характеру—„для режисера“, а як літературне оформлення. Ремарка тут у автора є складова частина твору, потрібна і для режисера, актора і для читача. Цей засіб, що його ми спостерігаємо і в інших драматургів, прикладом, у Микитенка, є в Куліша безумовно результат „переробки“. Ремарка в Куліша починає посідати поважне місце і в „Народньому Малахіїві“ і в „Мині Мазайлі“ і особливо, як побачимо далі, в „Патетичній Сонаті“.

Але ця зверхня новизна „Комуни“, що позначилась, крім ремарки і на загальному розповідно-описовому характері п'єси в експресіоністичній манері—не рятує її від деякої мішанини „стилів“ саме у мовній її частині. Ця суміш особливо виразно підкреслена саме у „Комуні в степах“. Короткі, уривчасті репліки в експресіоністичній манері письма переплітаються тут з довгими і досить таки нуднуватими діалогами і монологами. „Психоложеські“ копірвання окремих героїв (Вишневий) пересипано з грубими натуралістичними „одвертостями“ (Циган Микитко). Цим ще з більшою силою підкреслюється „мішаність“ цілого стилю твору. Вона особливо яскраво проступає на окремих персонажах—навіть більше ніж то було у „97“, виявляючи авторову залежність від старих драматургів.

Амплітуда цієї залежності тут вже значно ширша. В „97“ було помітне „знайомство“ молодого автора з драматургами: Тогобочним, Суходольським, Колесниченком, що їхні впливи перепліталися з впливом набагато, ясна річ, культурнішого драматурга—Карпенка-Карого; в „Комуні“ бачимо виразно повнішу обізнаність з творчістю і самого Карпенка-Карого, і інших старших представників українського буржуазного театру: Кропивницького, Старицького, а також з „модерними“ драматургами: (Грінченко, * Черкасенко, Винниченко). Помітна є й обізнаність автора з руською драмою—і старою і найновішою. (Коли судити з виразно виявлених ознак, це—Андрєєв, Біль-Білоцерковський). Є нарешті й натяки на деякі впливи західно-європейських експресіоністів.

Ця ширша обізнаність автора з драматичною творчістю різних майстрів, кажемо, на „Комуні“ більшою мірою, ніж на будь якій іншій із п'єс Кулішевих, поклала сліди. Коли Вишневий, основний

* Грінченко був особливо помітний у „Комуні“ в її першій редакції. Зокрема, її фінал був вельми подібний до сцени із „Степового гостя“. Тепер ця батальна сцена ґрунтовно перероблена до „психологізму“.

із негативних типів, є суто „психоложеський“ образ, запозичений від винниченківських героїв то, скажімо, Ахтительний, теж із групи куркулів, є точнісенька копія Карпенко-Карівського Бонавентури: такий же веселий, трохи ніби простакуватий, з великою домішкою комічності і навіть, так само, як Копач-Бонавентура, пересипає своєю мову французькими словами. Баба Лукія, куховарка комунарська—це модернізована „Риндичка“ (Кропивницький), з деякими залишками й від „Секлети“ (Старицький). Циган, як і вся сцена приймання його до комуни, показний у душі „старих майстрів“, що писали про січ запорізьку.

Звичайно, говорячи за впливи, ми не пропускаємо тут думки, що Куліш сліпо наслідував зразки тих чи тих майстрів. Просто константуємо тут певне знайомство молодого ще тоді драматурга з цими майстрами і деяку, на даному ступні його розвитку природню, творчу залежність, що одначе, ніяк не знижує і не знецінює його власних творчих шукань, його оригінальності й своєрідності.

Поряд із Гирею, Годованим, куркулів з „97“, маємо й цілком самостійні: новоутворені образ Лавра, (комунара) в „Комуні“, що пішов значно уперед порівняно із Смиком. Маємо оригінальний тип Хими, на жаль ніде далі в автора не розвинений—образ сучасної жінки колгоспу. Трохи слабкіший за Копистку, але своєрідний, оригінальний тип є й Лука, що підкупає своєю правдивістю, щирістю й простотою. Маємо, нарешті, зовсім, новий в українській драматургічній літературі тип селянина-винахідника щоправда, лише мрійника, ще неясно оформленого ще „анархо-психоложествующего“,—але цікаво задуманого в основному. Доводиться пошкодувати, що цей тип згодом якось дивно трансформувався в Куліша у, теж мрійника і, теж винахідника... Малахія.

* * *

Вже в „Комуні“ починає Куліш, поряд з основною своєю темою, глибше торкатися питань кохання. Ця тема в „Комуні“, що правда не є основна, але вже посідає досить помітне місце.

Починаючи з цієї п'єси, на прибільшену увагу до проблем кохання „захворів“ Куліш „всерйоз і надовго“.

Та не тільки на це „хворіє“ Куліш. Полюбляє ще він проблему людяности („человечности“). Ознаками цієї людяности й наділено, іноді не зовсім у міру, Вишневого. „Загальнолюдською журбою оповито цей образ, загальнолюдськими філософуваннями наділено його. І, коли в „Комуні“ цей образ хоч і дещо штучно, розв'язується ніби фалшованим удаванням божевілля Вишневого, то далі в „Малахії“, і особливо в „Сонаті“ ми побачимо, як ця людяність, що зазнала поразки, ця журба людська є дійсно „умотивована“ і „виправдана“: людина страждає, не знаходить порятунку в коханні, божеволіє, гине, бо все діло в тім, що—революція.

„Комуна“ цього не проголошує. Герой Вишневий хоч подеколи виявляє свою клясову суть. Увесь антураж, добір типів, вся та реальна дійсність, що про неї мова в „Комуні“, не дають Кулішеві зійти цілком на манівці ідеалістичних „загально-людських“ філософських розумувань. „Комуна в степах“, по при ці, дещо загрозливі, симптоми—все ж наша п'єса. І хоч її загально-художній рівень—зокрема через задовгі й нуднуваті іноді діалоги (як приміром Діда Касяна й Вишневого, Вишневого й Макара, Лавра й Вишневого), нижчий за „97“, хоч, є в „Комуні“ надумані місця (як напр. сцена проводів Луки до міста),—все ж своїм загальним спрямуванням п'єса насичена нашим змістом, нашими інтересами, яскраво змальовує наших людей, наші поразки й перемоги, „Комуна в степах“,—друга революційна п'єса революційного драматурга Куліша—є наша п'єса.

„ХУЛІЙ—ХУРИНА“ (комедійна).

Почалося з „комедійки“... із тематичної зміни. З переїздом Куліша до Харкова бачимо відхід його у творчості від сільської тематики й переключення на тематику міську. Одночасно констатуємо формальну зміну жанрову, що її відзначає сам автор. „97“ і „Комуна“—п'єси. „Хулій—Хурина“, вже „комедійка“. (Далі „Народний Малахій“—трагедія й не, а ще пізніше „Мина Мазайло“—„комедія“). Але це між іншим. Нам зараз важить, не відзначати ці суто формальні ознаки, а простежити ті художньо-ідеологічні зміни, що їх зазнав Куліш.

Почалося, отже, з комедійки. Ця „комедійка“, що змальовує „нравы и обычаи“ нашої периферії перших років революції, свідчить, посамперед, про той художньо-політичний злам, що його зазнав М. Куліш. Хронологічно це припадає саме на той час, коли під впливом певної групи гартівців почався розклад у „Гарті“, а далі—й цілковита його ліквідація. Куліш увіходить до новоутвореного „Вапліте“, стає за одного з тих творців „активного романтизму“, що для них головна, характерна відзнака є—зневіра в дійсності (звідси—надто „критичне ставлення до дійсности“, звідси—шукання сильної „вольової“ людини—аж до Аглаї у „Вальдшнепах“ Хвильового).

Саме тоді „оформлялося“ помітне збочення „Вапліте“, як літературно-громадської організації (націоналістичні збочення—хвильовизм—шумськізм), саме тоді „неістотствував“ Хвильовий у шуканнях: „що така Європа“ зі своїми „думками про течії“. І тоді ж, як художню ілюстрацію до цих поглядів і настроїв—саме у драматургічній формі—подав М. Куліш свою „комедійку“ „Хулій Хурина“.

„Хулій Хурина“, це не велике, закінчене, полотно художника. Це скорше—шкіц, але вельми характеристичний своїм художньо-ідеологічним спрямуванням—саме як шкіц до тих більших, завер-

шених картин, що ми з ними зустрінемося далі „Хулій Хурина“ — „комедійка“, є не що інше, як прелюдія (чи „увертюра“) до „Народнього Малахія“... У своїй автокритичній статті, засуджуючи свої помилки, Куліш сам говорить про цей період своєї творчості:

...Ідейний злам в моїй літературній творчості ще 1926 року, перехід з позицій активної в літературі революційної боротьби („97“, „Комуна в степах“), на позицію надто критичного ставлення до дійсності (спроба комедій „Хулій Хурина“). *

Як же виявилось у самих художніх образах це „надто критичне ставлення до дійсності“. Перегортаємо сторінку по сторінці, невеличку „комедійку“ і на стор. 5-й читаємо:

Кириль (що перед цим „оглядає номер і крутить носом“).

— А це що за плями?.. Блющити?..

Хуна (орендар заїзду).

— Це ще кров із революції зосталась...

Так смаковито-пахуче пустивши дотепа про рештки революції, хоч би й устами орендаря, Куліш вже устами Кириля пускає черговий дотеп з натяком на наш пореволюційний побут. Кириль — один із героїв комедійки — як і його приятель, шахрай Сосновський, опинившись без грошей знаходить вихід із скрутного стану.

Кириль: Об'явимося політкаторжанами...

Ну... одружимося нарешті на тиждень, два...

Тут, либонь, дівчат хоч греблю гати... (стор. 7).

А ще далі, вже не від якогось там шахрая пройдисвіта, а від заступника голови виконкому та від його секретаря чуємо:

Божий (до секретаря): Пиши... Присвятити Поштовій вулиці ім'я Хулія Хурина...

Секретар: Товаришу Божий. Поштова вулиця у нас уже має революційну назву...

Божий: Яку?.. Коли?..

Секретар: Імени Фрідріха Енгельса... Затверджено у протоколі великої президії виконкому ще року 1921-го за № 5421...

Ямка: Я думаю, що можна буде... Все одно Фрідріха Енгельса громадянам нашим тяжко вимовити... І візники плутають... Везуть до маклера Енгельсона.

Божий: Ні!.. Не треба чипати... Нехай Поштова вулиця так і залишається... Та хіба мало у нас вулиць... А Тюремна? Скобелівська?.. Крива...

Представ. Наросвіти: Крива ж, здається, імени Плеханова...

Божий: Хіба?..

Секретар: У нас, здається, вже всі вулиці перейменовано... Тюремна — Рози Люксембург, Скобелівська — Степана Халтуріна... Ось я принесу протоколи...

Божий: Не треба... Приспичило нам поперехрещувати вулиці так, що й про запас не зосталося. Боронь доле, хто вмере з вождів, хоч касуї постанова виконкому або будуй нову вулицю...

(стор. 44—45).

* „Літ. Газета“ № 8—1931 р.

Цієї ж категорії дотепи, але вже з дещо іншим політичним спрямуванням зустрічаємо далі в Хуни:

Хуна: В міліції мені покажуть такого, що платитимеш і на чай, і на рай, і на мило, ще і дружині начрайміла. (Стор. 8).

а на стор. 14 Хуна підсилює це твердження „аргументом“:

— Та й що тепер можна зробити без хабаря?

Хіба вже незаконороджене дитьо, та й те, як ще не народилось.

А взагалі Хуна у комедійці порорікає багато „істин“. А що вони, ці істини, вкладені в уста не якомусь там робітникові чи незаможникові (тоді твір, чого доброго, ще був би „ідеологічно невитриманий“) — то все, мовляв, гаразд. Говорить же дрібно-буржуазний елемент — хазяїн заїзду. Але вже та запобігливість, із якою саме Хуни, ще й так щедро, дано в комедійці слово — дешифрує нам цей „художній засіб“ і викриває „критичну“ суть авторових настановлень, тенденцію його дотепів, скерованих до „об'єктивного“ висвітлення дійсності.

Дружина Хуни — Сара хоріє на оригінальну хворобу — „сомнення“. Кириль цікавиться здоров'ям Сари.

Кириль: Ну, хазяйко, як твоє сомнення? (Ідять явшню).

Сара: Ой, просто не питаєте...

Хуна: Якби я був у тресті, хай навіть у „Ларкові“, вона б у мене не сумнівалася... Цей год — на Кавказ, на той — у Крим і всю хворобу як заїздало б...

Сара: Я вже говорила, Хуно, чи не пора і тобі до партії.

Бачимо, як у цьому дотепі знайшли собі втілення та художньо трансформувалися — з одного боку дрібно-буржуазне, міщансько-обивательське уявлення про партійців, які сидять по трестах і „їздять по Кавказах“, а з другого не — прихована троцькистська концепційка про „переродження“, термідор...

Після цього не будемо вже спинятись на яasnix зразках грубо натуралістичного скалозубства, що часто переходить у неприховану порнографію...

Своїм „Хулії Хурина“, Куліш немов би претендував дати щось подібне до „Ревізора“. Але тут до речі нагадати т. Кулишеві те, що говорив свого часу на літ. диспуті у Харкові 18—21 лютого 1928 р. письменникові Сенченкові секретар ЦК КП(б)У т. П. Любченко.

Треба, щоб Сенченко зрозумів, що від писання „Ревізора“ наших часів ми його звільняємо і зовсім не дуже простій причині:

Гоголь написав свого „Ревізора“ тоді, коли клас, до якого він належав, йшов до загибелі, розкладався. „Ревізор“ це загальна картина Росії тих часів. І хіба тепер, коли молодий пролетарський клас тільки піднявся до будівництва, коли йде надзвичайний творчий процес абсолютно нового соціалістичного життя, коли якийнебудь „ревізор“ — це одиниця десь у Старокопистинівському, або іншому районі, — хіба тепер можна, щоб письменник, який вважає себе за сучасного письменника, писав нам „Ревізора“...

...Це зовсім не значить, що я висловлююсь проти революційної сатири. Навпаки, революційна сатира нам потрібна, яка б, не втрачаючи загальної перспективи, була б по конкретних негативних явищах"***.

Ми з цим твердженням цілком згодні. І ми не проти революційної сатири, не проти хороших талановитих письменників-драматургів. Але ми рішуче проти дрібно-буржуазної обивательської „сатири“ типу „Хулій Хурина“**.

НАРОДНИЙ МАЛАХІЙ (трагедійне)

„...Пролетаріят потребує не декларативних декларацій про вірність“***.

„... Проблема культурної революції нельзя разрешать тремя лозунгами и тремя плакатиками. Довольно благополучия на нашем театральном фронте. Театр должен быть беспокоющим фактором“...

„...Он (Куліш.—Д. Г.) построил оригинальную волнующую пьесу“...

„... Наше задание — не подавать само собой разумеющихся фактов. Мы думаем, что революционный театр начинается не тогда, когда из Киева или Харькова он громит последними словами мировую буржуазию, а тогда, когда он найдет эту буржуазию в психике, в душе, в быту тех кто сидит в „зрительном зале“... (Із виступу Курбаса на диспуті в Києві про Малахія).

„...Пьеса была сильно раскритикована, подвергалась переделке, обработке, а потом была снята и запрещена. Я почти ни в чем не согласен с критиками кроме того, что я действительно не довел Малахия до конфликта с пролетариатом. Это верно. Но эту свою ошибку я постарался исправить в третьей своей редакции“. (З виступу Куліша на тому ж диспуті****).

В сезон 1927/28 р. ми побачили на кону „Березоля“ „...величезну, епохальну подію в історії нашого театру...“, що мистецьким рівнем своїм „доходить світового рівня“...***** словом — ми бачили „Народний Малахій“. Не будемо зупинятися тут на переказі змісту цього „вагітного тінями фашизму“ (М. О. Скрипник) „трагедійного“. Він загально відомий. В самокритичному листі автора „Нар. Малахія“ до „Літ. Газети“ цей зміст здешифровано, хоч і не зовсім.

В листі визначено опозиційний зміст Малахієвих тверджень, „що дуже нагадують тодішні лівацькі троцькістські теорії“, відзначено також і те, що „героя озброєно... націоналістичними вказуваннями“. Висновок самого М. Куліша:

* Див. „Комуніст“ І/Ш 1928 р. або збірки: „Шляхи розвитку укр. пролетарської літератури“ упорядк. Федчишин. Вид-во „Укр. Робітник“ ст. 229 — 230. Підкреслення мої — Д. Г.

** Слід відзначити, що одночасно з „Хуліо Хуриною“ працює М. Куліш над п'єсою „Зона“—(в другій редакції „Закут“). П'єса ця, як відомо, не дістала дозволу від репертотому. Знаючи вже тематичну й фабульно-сюжетну тенденцію авторову з „Х. Х“, бачучи далі, як і куди автор пішов у „Народньому Малахії“, не важко собі уявити, що зробив Куліш в цій п'єсі, що трактувала таку серйозну тему, як тема партійної чистки...

*** З передової „Вопліте“ № 3, 1927, стор. 13.

**** Беремо з проспекту театру „Березіль“, виданого для гастрольної подорожі театром року 1929. Підкреслення наше Д. Г.

***** З рецензії К. Кравченка, вміщеної в „Пролет. Правді“ і передрукованої в уже цитованому „Проспекті“.

В такому вигляді п'єса набула політично шкідливого значення, ставши виявом українського націоналістичного збочення проти партії“...

Усе це Куліш говорить, головно, про першу редакцію п'єси. Припущені тут помилки — він „згодом усвідомив і тепер засуджує“. В цьому ж таки листі Куліш зазначає, що й пізніші його „спроби виправити п'єсу (друга видрукована редакція)“ не дали задовільного розв'язання теми, і він доходить, кінець-кінцем, висновку, що нині нема жодної радії виставляти „Малахія“ на кону наших театрів.

На цьому ніби можна б і покончити з „малахіяństwом“. Та ні, цього ніяк не можна зробити. Нам конче треба на аналізі „Нар. Малахія“ саме в розрізі творчої методи Кулішевої пересвідчитися, чи справді, визнавши помилки й засудивши „Малахія“, він це своєю дальшою творчістю підтверджує й не вертає до своїх „улюблених“ способів? Чи може цей засуд лише формальний. Чи нема десь рецидивів.

Перше, що особливо вражає в п'єсі „Нар. Малахій“ — це дивовижне пристосуванство. Це намагання приспати, обдурити чуйність глядача й читача. Це якась своєрідна, що межує з іезуїтизмом, манера „підшкірних впорскувань“ отруйної ідеології.

Малахій у I дії — це — „дари данайців“. Куліш подає його тут таким милим та симпатичним, що не то що просто собі по-радянському настроєна людина, а й пролетарський глядач і той мусить проїнятися повагою до нього. Ви ж тільки вслухайтесь, коли Малахій говорить таке та ще й з „повінню“ в очах:

Малахій (повінь в очах).

„...Скажіть мені, чому я, ти, куме, всі ми до революції думати боялись, а тепер я думаю про все, про все.

Кум (одійшов до каварки)

— Далі.

Малахій.

— Скажи, чому я мріяти боявся, хоч і мануло взяти торбинку, ципо і пойти, пойти отак у далечинь, — я гнав тії мрії, а тепер.. вільно бер ципочок в руки, сухарів у торбу і йду...

Кум (ушпиливо)

— Тикаеш? Далі!

Малахій.

— Скажи, чому я трепетав начальства, на службі, вдома навшипиньках ходив (заходив навшипиньках). Отак, отак... Мухам дорого давав, а тепер (глянув чудно якось на всіх) пишу листи до раднаркомів України і маю відповідь (вийняв листа, урочисто підніс голос). Просью встати! (прочитав) „УЕСЕРЕР. Управління Ради Народніх Комісарів, Харків, дата номер. На ваші запитання канцелярія РНК повідомляє, що Ваші проєкти та листи одержано й передано до НКО та НКОЗ... Який восторг! РНК України, Олімп пролетарської мудрости й сили, сповідає мене, колишнього почтальйона, що мої проєкти одержано... (трошки велично). Мої проєкти! (Стор. 168—9).

Кум (показавши знак тенорові, до Малахія)

— Куме, не ходи, бо загинеш!

Малахій.

— Хай і загину!

— Заради чого, куме?

— Заради вищої мети. (Стор. 171. Підкреслення мое — Д. Г.).

— Зворушили мене, розхвилювали... Та не можу, доню, не можу куме, zostатися, бо в сто-крат дужче зворушений і потрясений я од революції. (Стор. 174. Підкресл. мов Д. Г.)

Хіба це справді не зворушує? Хіба справді такими, от засобами не впорскнути читачеві чималу дозу симпатії до Малахія. Правда... подекуди ми бачимо Малахія як справді, „малохольного“: „Але... він хоч дурний, та хитрий. Він такий хитрий, що навіть Москві й тій дитирамби співає. В Раднаркомі він так і заявляє, що

„... скоро, скоро, скоро прийде час, коли всесвіт заспіває Москві: святися, святися, новий Ієрусалиме, слава бо революції на тобі возсія...“ (179)

Комендатуру Раднаркому і Малахія в ній показано цілком серйозно, „майже“ як у реальності. Наведено навіть слова „чергового секретаря РНК“. Комендант дістає директиву: „тактовно і обережно поводитися з отим божевільним, що пректи пише“. Тут же довідуємося, що „До ОВК написано, щоб було дано йому (цьому божевільному?)— Д. Г.) посаду? (?!!) Що ж виходить?

Або божевільний зовсім не божевільний,— і „черговий секретар“ робить людей божевільними; або вся „обстановочка“ столиці така, що навіть прекрасної душі чоловік — Малахій, аж збожеволів. Або тоді цілковиту має рацію заявити один з комендантів РНК:

— Коли він не божевільний, то тоді ти (на другого коменданта), або я (стор. 175).

Оце „або“ Куліш увесь час приховує. Коли йому потрібно, він виставляє Малахія блаженным, навіть визнає, що „... у хворій його уяві з'явилися, розквітнули дивовижні проекти, реформи, цілі картини“... (201)

Але, коли йому, знов, потрібно,— ця з хворою уявою людина говорить зовсім таки розумні речі. На доказ потреби в негайній реформі людини Малахій тут же в Раднаркомі, („показав на бабу прочанку, що закуняла на стільці і тихенько хропла“, — ремарка Кулішева) тоном Ювенала гримить:

„... Бачите? Чуєте? Тількищо ввійшла у свій Раднарком — і вже заснула. Наочний приклад до негайности реформи — ось... Покличте сюди голову РНК! Тільки, будь ласка, мерщій. Це буде цікаве й повчаюче видовище: найкращий син народу, голова РНК, розбудить у себе в комендатурі найтемніший елемент з того ж народу, в присутності реформатора з того ж таки народу. О друзі! Голову мерщій! До речі й фотографа покличте... (замріяно). Увійде голова, торкнеться її... Між іншим, скажіть, щоб не забув він булаву взяти, бо до голови треба й булави“ * (188).

Бачите, як почував себе „народ“ в РНК... Селянка-прочанка (Аполінарія), найтемніший елемент“, що шукає дороги до Ієрусалиму — це уособлення справді якогось недифенційованого селянства.

* Оцю „булаву“ у Малахія раджу запам'ятати... В „Сонаті“ вона, булава опиниться з ласки Куліша в руках у комуніста... Луки. (Підкресл. мов Д. Г.)

Цікаво, як це селянство уявляє собі Малахія. В будинкові розпусти, куди кінець-кінцем потрапляє увесь „народ“ із Кулішевої трагедії (Оля, Любуня — дочка Малахія, згадувана Аполінарія й сам Малахій), Аполінарія так „формулює“ свій погляд на особу Малахія:

„... А мені приснилось, — а нгол у сопілку золотую грав... Коли гульк — аж це Любонькин батенько“... (229).

Воно й нема нічого дивного, що саме так уявляло, чи мусіло уявити „селянство“ Малахія. Репліка Аполінарії (в першій редакції п'єси) про те, що:

„... Революція заскочила було в село на конях, а нині тільки курява на далекому обрії, голубая курява“... (II акт. 3-я ява).

здається пояснює і виправдує все. А особливо пояснювала цей психологічний комплекс авторів ще й така — в першій редакції — репліка:

„... Наростні ростуть на прекрасній конституції: тюрми, божевільні шинки“... (IV акт 7-ма ява).

Правда цих реплік нема в другій редакції. Алеж сама божевільня, шинки, дома розпусти — залишилися. Адже після „помазання“ на Нар. Махнара в божевільні Малахій — знову таки ніяк не по дурному, а цілком свідомо, за автором, потрапляє до заводу. І коли після „Вітаю гегемонів!“ — „робітники мовчки й скупно поздоровкались“ — пише в ремарці Куліш, — Малахій, це помітивши, „ущипливо“ виголошує таке:

Вітаю і разом питаю: невже і гегемонів загорожено мурами, та ще якими? (показав на заводські мури). Тоді, будь ласка скажіть, що різнить вас з тими, що сидять по бупрах та по божевільнях? Там мури і тут мури“... (Стор. 214)

Отже, „творча метода“ авторова дозволяє йому використовувати різних засобів, стилів, аби тільки дійти мети: як найповніше, як найпереконливіше „обличить“ нинішній лад, усю його систему. Ця „творча метода“ приводить автора до того, що він забуває про звичайну логіку і будьяку послідовність у змальованні свого героя: його Малахій то „божевільний“ то просто замріяний, то гостро ущимливий. Куліша мало турбує будь-яка цільність героя, як такого, Кулішеві треба сказати (висказати) якомога більше прикрих слів. Треба показати якомога більше цих „прикrostей у нашому житті“ — як говорено в редакційній статті „Валіте“. А тому „всі засоби хороші“.

Тому кум „під сурдинку“ закидає, що скоро вся Україна делегатами стане“... (192) Тому Малахій на заводі між робітників говорить:

„... Сьогодні знаєте до чого вже дійшло? Згвалтовано двох старих бабів — газетярі кричать, кричать“.

І коли перший робітник зауважує: — Теж охота на когось напала. Малахій „не зрозумівши іронії“ (як пояснює автор), продовжує.

... І це напередодні соціалізму, в країні, де про кохання народ утворив найкращу в світі пісню про зелений барвінок, про зорю з місяцем, червону калину, де нарешті сам народний нарком стереже вночі голубі мрії,—згвалтовано двох старих бабів, о люди, люди! (за муром почувся дзвінкий, бадьорий (?) хлопчачий голос)—Р-р-р-радіо. Ужасное изнасілованіє двох нещасних старух, которая старшая шестьдесят семь лет имеет.

Малахій:

Чуєте?

Перший (іронічно)

Поласували бабусі.

Малахій.

Я певен, що коли б роздати увечері на вулицях людям анкети-метелики з одним запитанням, хто про що тоді думає, то як ви гадаєте, про це здебільшого, були б думки?

Третій:

Не скажу. Всячина бредеться в голову людям.

Малахій:

А я скажу.

Третій.

Ану?

Малахій.

Не про голубі реформи, а про форми жіночих ніг думають і мріють зовсім не звертаючи уваги на те, що в наслідок таким мріям любовь обмежується ногами, в очах не цвіте, в серці не співає,—отож і згвалтовано двох старих бабів"... (ст. 215 — 216)

Це от копірвання в таких „подробностях“, грубо-натуралістичного сексуального порядку, взагалі притаманне Кулішеві, тут з особливою силою проступає, іноді самого Малахія відсовуючи на другий план.

Сексуальні мотиви в божевільні, і в домі розпусти (де, очевидно, це за „штатом положено“) з таким смакуванням подаються, як не подається жодна категорія соціального порядку.

Робітництво Куліш подає як елемент своєрідного примусового „асортименту“. До п'єси вони запроваджуються штучно, механічно особливо в першій редакції; коли ж і подається завод (друга редакція) то знов так само надумано фальшиво.

Всі незначні репліки робітників (Перший другий, третій) про філософування Малахієві мають на собі явні сліди даними... реперткомові й Укрлітові (див. слова „третього“) * Але й ця „данина“ так оформлена, так подоложена „дотепами“ про „асенізаційну бочку“ й „ужасное изнасілованіє двох нещасних старух, которая старшая, 67 лет имеет“..., що всі ці розумування цих карамельних робітників виконують лише негативну політичну функцію.

... Потрібне глибоке зворушення творами великої мистецької вартости, глибоке краєння тайників людської психіки, організації психіки, для нового світорозуміння“... (Березіль „Прспект“ 1929).

Тому, очевидно, й з'явився на кону цього театру „Нар. Малахій“, що найбільше відповідав саме цій потребі. Тому так довго і так

* Чи не характеристично, що ці робітники навіть імен власних не мають? Іх, як статистів, названо просто нумерами: 1, 2, 3...

уперто не погоджувався Куліш із зауваженням критики (від 1927 аж до 1931 р.), що п'єса є шкідлива. Тому далі, маємо „Мину Мазайла“ — логічне продовження цієї ж творчої лінії Кулішевої — і „Патетичну Сонату“ — найяскравіше завершення цієї лінії. „Творча метода“ облічительства й войовничого націоналізму розпочата від „Хуліо-Хурино“ — залишилася недоторкана хоч і майстерніше завуальована.

„МИНА МАЗАЙЛО“ (комедія)

... З усією більшовицькою жепри-
мирністю, твердо й рішучо повинні
ми викривати тих, хто намагається
класову пролетарську лінію затерти,
покрити національною ознакою“.

С. Косіор.

Тов. М. О. Скрипник, згадуючи цю п'єсу на пленумі ВУСПП^у
23—30 р. говорив: ■

... „У нас є єдине об'єктивне мірило, що ним можна визначати художню
вартість художнього твору: це є об'єктивна масова творчість соціалістич-
ного перебудування країни. Лише те, що допомагає соціалістичній перебу-
дові, що йде в річищі цього великого процесу, лише те, що виявляє ці
процеси і їх підносить, — лише те може мати для нас внутрішню художню
цінність. Що лежить поза цими межами, що йде поза, або проти цих ве-
ликих процесів — усе це буде мертворождена творчість, безсила творчість,
це буде нетворча творчість. Ми ніколи не можемо визнати художню вар-
тість таких творів, які йдуть повз чи проти великих процесів масової твор-
чості — соціалістичного перебудування країни“ *.

Цього загального настановлення, як основного завдання для
критика, як-раз і не знав Й. Шевченко коли пробував дати роз-
горнену аналіз „М. М.“.

Це видно не лише на такій важкій, для формаліста-критика,
справі, як питання соціальної вартості твору, його ідейного змі-
сту тощо. Це ми бачимо й на характеристиці формальних достот
п'єси, як і на тих „прогнозах“, що їх робив й Шевченко.

... М. Куліш стоїть на дорозі до великої широко-масштабної сучасної
драми. Куліш — один із небагатьох радянських драматургів взагалі, що в
своїй творчості йде в напрямі перебудування форм і жанрів традиційної
драматургії. Його „Мина Мазайло“ є значний крок уперед,
порівняно до „Народнього Малахія“: там були досить таки порівнені „кар-
тини“ — тут уже успішне змагання до форм нової комедії. Тут є елементи
стилістичної гостроти, що входять складниками в цю нову форму. Кажемо,
„змагання“, бо все ж „Мина Мазайло“ не зовсім „устоявся“
комедія ця занадто багатослівна. Слова блищать, поєднуються
в несподівано сміливих комбінаціях, сміються метаформами, сплітаються й
розсіпаються бризками парадоксів — тут є щось і од барвистого народного
примітиву, і від досконалої й купної техніки сучасного індустріалізму. Але
цих слів усе ж занадто багато — вони заливають своїм широ-
ким потоком усю п'єсу — вона видається дуже розтягнутою. На „Мазайлі“
знати найкращі впливи світової драматургії, (порів-

* Див. „Критика“, № 6, 1930 р. М. О. Скрипник — „Дві промови“.

няти Мольєрівського Журдена й Мину); проте, Куліш іде не впопні опанував майстерство писання п'єс для театру. Куліш — сильний митець слова, слово в нього переважає, а справжня(?) театральна п'єса — органічна синтеза законів театру і законів літератури *.

Сказавши вірно про словесну багатозливість Кулішевої комедії, Шевченко, проте, не спромігся відповісти: в чому причина цієї багатозливної. Замість визначити соціологічну суть Кулішевої творчості, Шевченко „відігрується“ на Кулішеву недосконалість (хоч „Мина Мазайло“ — шоста п'єса Кулішева). Не спромігшись дати визначення „справжньої театральної п'єси“, виділяючи з поняття „справжня театральна п'єса“ таку „дрібничку“, як її зміст і соціальна функція, тобто змазуючи основне для радянського драматурга — Шевченко ретельно дбає лише за „органічну синтезу законів театру і законів літератури...“ Зразок типового формалізму.

Що ж таке, „Мина Мазайло“? В чому її особливості, що їх так і не спромігся розкрити Й. Шевченко?

В „Мині Мазайлі“ поглибленіш, ніж, скажімо, в „комедійці“ („Хулій Хурина“) розроблено, із сценічного боку, окремі персонажі: Мина (тут, погоджуємось із Й. Шевченком — під великим впливом мольєрівського Журдена), Мокія, Рини, тьоті Моті і інші. Заслуговує увагу досконалість діалогу і особлива вишуканість, скрупульозний добір „фолклорних“ („народних“) виразів, приповідок і довідок. Багато в п'єсі вдалих і гострих реплік, парадоксів. Вдало подано ряд комічних ситуацій. Але всі ці формально-сценічні ефекти „Мини Мазайли“ великою мірою сходять на нівець від зловживання ними ж. Повторність, затяжність монологів, — у наслідок авторового бажання конче довести свої настановлення, розтягненість окремих сцен і надуманість, фалшивість окремих моментів (комсомольці) — уже це все дуже знижує вартість п'єси.

Але ж основне, про що треба говорити — не в цьому. Основне — це соціальна суть, класово-політична спрямованість „Мини Мазайли“.

Що ж являє собою з цього погляду п'єса „Мина Мазайло“, як вона допомагає соціалістичній перебудові.

У п'єсі маємо кілька рецептів, що розв'язують кілька вельми важливих проблем. Прикладом, як треба захоувати? (Ми не зупинялися б на цій „проблемі“, коли б автор не розв'язував її на сучасних об'єктах: комуніст, комсомолец...) Рецепт подають „безпартійні“ дівчата:

У л я. Знаєш, яку партію знайшла собі Оля Семихаткова?

Р и н а. Гіу?

У л я. Комуніста. Молодий ще, двадцяти трьох нема, але стаж надзвичайний! Що літа відпочиватиме в Криму **. А там не два озера — море.

* „Критика“ 1929 р. № 6.

** Хуна („Хулій Хурина“) — теж саме про партійців: що літа, маємо, то до Криму, то на Кавказ...

Два моря, Чорне й Каспійське. Крім того, він сам з металістів, мускула тура в його... Оля каже, як обніме, то щось надзвичайне: немов, каже, гарячий удав... А кругом немов якийсь тропічний ліс. Температура — 40.

Рина. Ото же почни з Мокія, Улько,—практику матимеш, як треба закохувати. Думавш, що Оля Семихатка ото так зразу й взяла комуніста. Практику мала, з комсомольцями тощо. А Мокій теж у комсомолі скоро буде, розумієш.

Уля (зацікавлено). Серьйозно?

Рина. Вже на збори ходить*.

Кохальна тема, знаємо, для Куліша не нова. Він її посилено розробляв ще аж із „Комуни в Степах“ починаючи (вертає він до цієї теми і в „Патетичній Сонаті“). І тут цій темі, зокрема справі закохування Мокія, віддає автор чимало уваги й місця. Тут маємо дуже докладні поради Ринині, як саме впливати на Мокія „базою“, і описи скверу — того, мовляв, Уля,—„де, знаєш, завжди сидять і цілуються“. Тут маємо й просторий лінгвістично-матрімоніальний трактат — порівняльну аналізу формул — української „одружитися з нею“ та руської „женитися на ній“, словом, маємо все те, на що глядач-міщанин, глядач-обиватель реагує вельми ентузіастично.

З усім тим знаємо, що не кохальна проблема — головне для Куліша. Це — „привхідний“ момент у його творчості, хоч часом, правда, він кількісно й переважає над головною темою. Національне питання — „художня трактовка боротьби двох культур“, як висловлюється Й. Шевченко — ось основна тема „М. М.“, (як і цілої творчості Куліша).

Показано цю „боротьбу культур“ в особі найтиповіших „ідеологів“ саме буржуазно-націоналістичного гатунку. А що розгортається ця боротьба на тлі нашої радянської дійсності, хоча й у вигляді злої сатири на носіїв буржуазної націоналістичної культури, то й особливо виразно впадає в око, що Куліш обійшов тут питання класової боротьби, взагалі — питання соціального порядку. Зовсім знятий у Куліша — момент будування культури за диктатури пролетаріату. Звичайно, через те, годі шукати в Кулішеві комедії хоч будь-якого натяку на проблему будівництва культури „національної — формою, інтернаціональної, пролетарської — змістом“.

А коли зважити на ряд вставних,—*aparte*, кинутих побіжно реплік і зауважень політичного порядку, коли взяти на увагу чомусь „пришитий“ сюди — до боротьби двох націоналізмів — і... Комсомол, репрезентований кількома дурноверхими і тільки дурноверхими хлоп'ятами, коли вслухатися, які дурниці городять ці „комсомольці“, — стане остаточно зрозуміла вся хибність авторських настановлень, його цілковита безпорадність по-комуністичному розв'язати поставлену проблему. Це й призвело до того, що ундо-

* Усі цитати беремо з „Літ. Ярмарку“ № 1929 р. Підкреслення в тексті мої Д. Г.

фашистські театрали „зацікавились“ цією п'єсою, використали її в своїх інтересах*.

Ось одне з тих місць п'єси, що їх охоче й легко може використати наш класовий ворог — досить утерта „анекдота про паляницю“, в устач комсомольця (?) Мокія:

Мокій — Скажіть, Улю, паляниця.

Уля — Паляниця.

Мокій — Так! Вірно! Раз паляниця у вас вийшла — це знак тому, що скоро навчитесь мови.

Уля — Серйозно?

Мокій — Серйозно.

Баронова-Козино (до знервованого Мазайла) — А що таке паляниця?

Мокій (голосно) — український білий хліб.

Бароново-Козино** — А я й досі не знала.

Мокій — Отож і горе, що їсте, а не знаєте...

А ось зовсім „оригінальний“ прийом — так ніби „ліричний відступ“. Пригадаймо сцену „дискусії“ з національного питання в помешканні у Мيني Мазайла, де репрезентовані, крім махрово чорносотенного табору — тьотя Мотя — й націонал-фашистського — Дядько Тарас — ще й комсомольці із своїм „лідером“ Губою. На репліку тьоті Моті: „Тепер я розумію що таке українська мова. Розумію. Австріяцька видумка, так?“

Дядько Тарас (відповідає). Зрозуміла, слава тобі Господи, та жаль тільки, задом... (?) Та тому вже триста тридцять два роки, як написано першого слов'яно-руського словника... (Розгорнув свою записну книжку). Ось я нарочито записав собі, бо я все таки собі записую. (Надів окуляри). Ось... Поросята на базарі по руб. тридцять, а чоботи в цербюкпі — двадцять сім карб... Ні, ось воно: найперший слов'яно-український словник 1596 року Лавріна Зизанія Тустанонського: „глаголю-мовлю, житица — клауя, заутренник — свідання, зизду — буду, злак — паша, месьт — помста“. А у вас тоді писаний словник був?.. Був — питаюсь?..

Цей „ліричний відступ“ дядька Тараса, що так непомітно з „малоросійським“ юмором — як казали колись — вставляє поруч довідки про перший український словник і довідку про кон'юктуру ринка, — чи не є блискучий зразок того, як треба, користаючись із тимчасових труднощів нашого ростущого господарства, озброювати селян проти робітників. Чи не є це зразок того, як ця нечіткість, чи, точніше, недвозначно-ворожа нам чіткість політичних висловлювань і формулювань кулішевих героїв — грає на руку нашим ворогам.

Та в „Мині Мазайлі“ не тільки куркуленки „Дядьки Тараси“ чорносотенні „Тьоті Моті“ чи дрібно-буржуазні Мيني Мазайли з Ринами, Улями і т. ін. і т. ін. виголошують такі милі та любі ундо-фашистам монологи й реплічки... Комсомольці, і ті в Куліша виконують завдання куркульсько-попівського агітпропу. Ось Ми-

* Див. „Дві промови“ М. О. Скрипника („Критика“, 1930, № 6).

** Вчителька „правильних руських проізношеній“. Росіянка, звичайно.

кита Губа. Нїбито тямучий комсомолец, на категоричне твердження Мина Мазайла — „нічого, мовляв, з вашої українізації не вийде“, Губа відрубє:

„А наші всі пролетарські органи і в першу чергу голова наша — партія навпаки... Передчувають і реально знають, що вийде“.

„Бачимо, отже, що з цього комсомольця Губи — не дурень. (За Кулішем: „маленький, куденький, з газетою“...) Але ось доходить до головного питання на дискусії: зміни прізвища. Що ж „бре-нить“ на губі у Губи.

Як відзначає Куліш у репліці, — „Тим часом поміж Тертикою й Губою відбулось на швидку мімічне, на одних мигах „засідання“ комсомольської фракції“. Виходить Губа виступає „організовано“. І подає він ось яку пропозицію:

Губа. — Ми, члени КСМУ, обговоривши питання про прізвище взагалі, принципово подаємо таку пропозицію: ми переконані, що за повного соціалізму поміж вільних безкласових людей поведуться зовсім другі, нові прізвища. Можливо, що й не буде окремих прізвищ.

Дядько Тарас. — А як?

Губа. — А просто так, що кожний член великої всесвітньої трудової комуні замість прізвища матиме свого нумера і все. Наприклад: товариш № 35 — 51. Це визначатиме, що у всесвітньому статистичному реєстрі його вписано буде 35 — 51. Отже, ми, Іван Тертика і Микита Губа, принципово, за всесвітню нумерну систему. Але вважаючи на далеку майбутність цієї системи, ми мусимо до того часу пристати на пропозицію товариша Мемія — не міняти прізвища Мазайло, тим паче, що воно просте, демократично-плебейське й не суперечить принципам Ленінської національної політики. Навпаки, прізвище Мазайло-Квач по складах видно, — трудового походження — Мокіїві предки, або мазали колеса в колективних походах, або, пранаймні, робили мазинці й квачі, себто тої речі, що й тепер в народньому господарстві більш корисні, ніж, скажімо, губна помада.

„Бачите, які... розумні ці „комсомольці“, Мазайла у „трудове походження“ пошили, Ленінською національною політикою уґрунтували. В дусі попівсько-куркульських брехень, що особливо потім, перших місяців суцільної колективізації вельми поширені були — „нумерами“ агітували. І це все подано в такому пляні, що й не розібрати: сміється Куліш, жартує, чи серйозно. Соціально функція цієї „нечіткості“, ясно ж, не нам користь.

* * *

„Мина Мазайло“, — говорив Й. Шевченко, — є значний крок уперед, порівняно до „Народнього Малахія“. За нашого розгляду, хоч і далеко неповного, звичайно, — все ж не видно щось цього „значного кроку уперед порівняно“ і т. д... І сукупністю формальних засобів, і художньо ідеологічною суттю, всією політичною концепцією — „Мина Мазайло“ є не що інше, як продовження „Народнього Малахія“ аналогічно до того, як продовженням „Валіте“ був „Літгармарок“. Відміність лише жанрова. „Народній Малахій“ — „трагедійне Мина“ — комедія.

Що це так, нас переконує не лише подібність словесних образів метафор, як, наприклад, у „малахольного“ Малахія — СРСР — „Гора Фавор“, „Голубі мрії“, а у комсомольця Мокія — „чудесна гора СРСР“ і Червоні надії“. Це дрібничка, хоч і надто характеристична, прикметна. А ось і другий, далеко значніший приклад. І в „Народньому Малахії“ і в „Мині Мазайлі“, в найгостріші моменти драматичного напруження Куліш уживає того самого сценічного засобу — показу привидів. Але чи випадково вжито цього „ефекту“? Чи випадково і так багатий арсенал художніх засобів, гострих слів, оригінальних ситуацій, і політичних дотепів доповнено ще й цим „чортівинням“? Яка соціальна суть цих двох однакових сценічних засобів, ужитих у двох різних п'єсах.

Нам здається, що хоч функція їх і дещо різна, але мета в них одна. В першому випадкові, в „Народньому Малахії“ глядач мусів побачити, що неварто починати тієї „реформи“, про яку так багато говориться, — очевидна ж бо ерунда. В другому — усі Мини Мазайли, що сидять у залі, повинні переконатися, що не можна зраджувати споконвічні традиції, хоча б вони, ці традиції, стосувалися лише до прізвища, надто, що за ці традиції не лише всі привиди і дядьки та раси, а й... комсомольці...

Словом... „Мина Мазайло“ це те, про що дуже влучно говорив т. Косіор на XI з'їзді КП(б)У, згадуючи деякі „Настрої і спроби“ „ревівувати нашу національну політику“.

... є ще один фокус, що до нього постійно вдаються багато з тих хто кульгає на одну ногу. Коли сперечаються про шовінізм, кожний із них вважає за обов'язок заступитися за свій, так би мовити, рідніший йому шовінізм...

Куліш у „М. М.“ саме до цього „фокусу“ вдається. Цим самим підтвердивши, що він у питанні національному „кульгає“ на обидві. І доводиться дуже пошкодувати, що тов. Куліш не запам'ятав і не засвоїв собі того, що сказав тов. Скрипник:

... Нашому письменникові треба тепер писати так, щоб його твори не могли використати наші вороги. Це стосується й до „Мини Мазайли“... („Критика“ 1930, № 6).

Не засвоїв цієї вказівки й на сьогодні тов. Куліш; і доказ цьому — „Патетична Соната“.

„ПАТЕТИЧНА СОНАТА“

У всякому разі, тепер мова мовиться про хвост. Хвост старого в, їх треба перебороти... (М. О. Скрипник).

Сам Куліш вважає, що „Патетична Соната“ — це закінчення однієї лінії його творчості і перехід до другої“...

... Патетична — це експериментальна робота, це спроба сконденсова ного драматичного образу, стислої сцени, стислого слова, це спроба запровадження в драматичний твір музики, як органічної складової частини, а

же як супроводу, це спроба ритмічної будови п'єси од початку до кінця, це спроба збудувати твір на органічному пов'язанні слова, ритму, руху, світла, музики, це боротьба, шукання (можливо і невідале) нової драматургічної техніки"... *

Можна дійсно сперечатися з приводу цієї сили спроб, але не можна не визнати за автором справді серйозних і поглиблених шукань... у сфері формального. „Соната“ — це дійсно спроба цілком нового в драматургічній техніці поєднання різних „привходящих“ — ліній, форм, звуків, кольорів, ритмів. Але, знов, не це ж є основне. Основне — це класово-політична суть і спрямованість, захована за всіма отими численними „спробами“. Що ж являє собою „П. С.“ з цього погляду?

„Патетична Соната“ це завершення, логічне й цілком послідовне, всієї тієї лінії, що від „Хуліо Хурино“ простелилася через „Закут“, „Малахія“ до „Мини Мазайла“. „Патетична Соната“ — це завершення усіх тих „лівацько-троцькістських теорійок“, що їх сам же Куліш засудив, розглядавши свою попередню роботу: „Малахія“. „Соната“ це нова спроба ніби по-новому, ніби новими засобами і методами, ніби новою формою, устами дійсно нових, не властивих Кулішеві персонажів: робітників-революціонерів плюс тих же націоналшовіністів (великодержавних і своїх... рідних) реставрувати тіж такі класово-ворожі, націоналістичної „малахійанської“ теорії, що їм партія завдала рішучого удару. Цю соціально-функцію „Патетична Соната“ виконує сумлінно, талановито і, як уже говорено, логічно-послідовно.

Головний персонаж „Сонати“ — Марина, є ніхто інший, як завуальований тип Аглаї, взятий „напрокат“ із Вальдшнепів. Знаходимо тут певну подібність із героїнею Б. Лепкого — Мотрею Кочубойовою („Полтава“). Програма бойовничого націонал-фашизму Мотрі Лепкого мало чим відрізняється від „програми“ Марини Кулішевої. Перша, як знаємо, говорила старому Мазепі:

„... треба нам зродити й виховати покоління нове, сильне і невгнуте. Не співати нам про плакучу березу; не скиглити чайкою над колискою дитини, не грати на розбитих бандурах, а змалку привикати до бренького щабель і до гуку гармат. Жажливе, неблагання, грізне те наше українське життя... Вбий рабство до останку. Без пощади, без милосердя. Чим більший жах, тим тривкіша пам'ять“...

Друга — Марина — виголошує.

„... хоч ярмо й червоним стане, а ярмом не перестане“...

Яка це придатна зброя для сучасних націонал-фашистів. Просто — віршоване гасло. А ось і друге. Марина повчає свого старого батька (Ступай-Ступаненка):

„... Найкращий спільник той у кого зброя по українському говорить“... **

* Цитую за звітом про диспут, що відбувся в Буд. Літератури ім. Блакитного 9-III — 31 р. („Літ. газ.“ № 10 — 30-III — 31).

** Щось подібне ми вже бачили в нашій літературі. Думки Мотрі й Марини використав П. Нечай у своїй трилогії — „Калиновий міст“. Див. нашу статтю: „Підкуркульницька база в літературі“ „Плуг“ № 1 1931 р.

Сам М. Куліш так пояснює (наскільки можна вірити точності переказу дописувача „Літ. Газети“) соціальну суть окремих персонажів — як от Марина — героїня п'єси, та Ступай-Ступаненко — її батько вчитель. Це — за автором,—

„... першообрази українського націоналізму за першого періоду революції лише *. З другого боку — першообрази російського націоналізму — Пероцький, Андре (генерал-поручник). Ця вся антитеза включається на глибокий фон соціально-класової боротьби. Теза її — Лука, Гамар, Оврам — більшовики. Дієва особа „Я“ („Юга“ Ілько) — це образ, що йде від ідеалізму до матеріалістичного світогляду. Він не загартований революціонер, він зраджує навіть, але водночас відчуває своє наближення до революції. Це образ хиткої мінливої інтелігенції. Тому його романтичний ліризм, це не стиль п'єси (нам якраз і здається, що цей „романтичний ліризм“; є стиль усієї п'єси Д. Г.), і не метод автора, це тільки засіб зобразити „Я“ (Югу) романтиком і ліриком властивими йому прикметами. Ліричні ремарки „Я“ хай буде проблемою настановлення... режисерові, хоч (?) ці всі ремарки можна легко викинути...”

От тобі й маєш. Спочатку Куліш говорить, що ці ремарки заховують у собі цілу проблему настановлення для режисера, і тут таки радо й швидко погоджується це все викинути. Як же так? Кось Буревій, загалом великий прихильник методи Кулішевої, вважає, що „Новим у п'єсі є ремарка у формі дієвої особи, що говорить від „Я“... І це зовсім вірно. Ця „ходяча“ ремарка є не просто доповнення авторове для читача драми (як літературного твору), це є невід'ємна частина цілого ідейного художнього комплексу п'єси. З допомогою цієї ремарки глядач — не читач! — мусить „читати в серцях“ у „Я“ (Юги) і інших...

„Я“, він же „Юга“ — студент із селян Ілько. Соціальна суть цього селянина, що „йде від ідеалізму до матеріалістичного світогляду“ — зовсім неясна. Все його поводження подане на тлі кохання до Марини так, що крім гострої антипатії, крім огиди до цієї „хиткої мінливої типово-дегенеративної інтелігенції“ — не відчуваєш нічого. Куліш особливо подбав про це, наділяючи цього Югу, аж двічі „зрадницькими“ рисами. Вперше Юга зраджує революцію, вдруге — Марину (своє кохання). „Дискредитація“ інтелігенції, саме тієї, що „йде від ідеалізму до матеріалістичного світогляду“ пішла, отже, двома лініями — і громадською і особистою. На цьому тлі значно вирає Ступай-Ступаненко і, особливо — Марина, — та частина інтелігенції, що не відчувала свого „наближення до революції“, цеб-то саме ті „прообрази українського націоналізму“, що їх розвінчати здавалося б, мусіли мати автор за найперше завдання.

Головний, ніби, стріжень „Сонати“ це те, що всі шукають країну вічного кохання — Юга насамперед, а далі й Марина й Андре — син генерала Пероцького, і Жорж — другий його син, і повія Зінка — позитивний образ у Куліша, і Настя — дружина Оврамова (не то робітник, не то кустар-одинак). Через це, через

* Дія в п'єсі відбувається між Лютневою й Жовтневою революцією.

кохання й гине більшість персонажів. Революція тут, власне, ніби й нідоного. Вона править за якесь „екзотичне“ тло. Цю екзотичність лише підкреслюють позитивні в п'єсі особи: Лука — робітник-більшовик, Матрос та Гамар — видимо, професіонал революціонер...

Вражає на перший погляд якийсь підкреслений „об'єктивізм“ авторів, виразний „неутралізм“. Дієві особи змальовано з властивою Кулішеві майстерністю художньо опукло. І часом трудно додати: де ж і з ким сам автор? Кому віддає перевагу? Бо і зоологічний Ступай-Ступаненко, вельми подібний до Малахія, кінецькінцем дістав від автора силу „силенну“, „симпатичних“ рис.

Ступай, зоологічний націоналіст після „змички“ з генералом Пероцьким — білогвардійцем, після впертої „войовничої“ ненависти до більшовиків, раптом, (коли розірвався „альянс“ з єдино-неділимцем) філософствує:

„... І це прапор (на Маринин) * та й то ж прапор **. Я вже думаю, чи не запропонувати таке: на жовтоблакитному — хай живе Радянське, хай вже буде й соціалістична, хай, аби тільки була українська республіка. Або ж так: на червоному дві стьожочки вишити: жовту й блакитну... (думав)“.

А подумавши... виходить під час бою білих з червоними на вулицю і в малахіяньському дусі помовологувавши трохи на тему: „раді, що допались до зброї“, ще трохи „подумавши“ і сконстатувавши, що він, Ступай „ні сюди Микита, ні туди Микита“ — кінець-кінцем рішає: „

„Піду під червоний (стяг, Д. Г.). Здається ж, і в Запорозжів червоний був“...

І коли раптом, якась „шальная“ куля влучає йому в груди — не дочекавшись, коли Ступай надумає, на який бік і під чий стяг стати, — він нічим іншим не цікавиться, як тільки: „

„Цікаво знати, з якої сторони куля“...

В цьому місті автор показав досить вдало одну сторону важливої соціальної проблеми: той хто вагається, той хто не усвідомлює собі ясно і виразно питання: з ким він і за що, той загибає безславною смертю, навіть не дізнавшись за що він загибає і від кого. Але так показуючи одну сторону цієї проблеми, М. Куліш забув, очевидно, що він оперував не загальноабстрактними формулами, а конкретними в конкретній дійсності образами... Через те його розв'язання, саме в цій конкретності, даної проблеми є серйозна, політична помилка. За автором виходить, що Ступай-Ступаненко, наділений рисами зоологічного войовничого націоналізму, (або, хай це — за автором „першеобраз українського націоналізму за першого періоду

* Жовто-блакитний.

** Що вишила Зінка — червоний.

революції лише“) тільки тому, й пішов (чи вирішив для себе піти — це однаково, бо після цього ж рішення Ступай помирає) під червоний стяг — тобто до більшовиків, — що „здається ж і в запорожців червоний був“... В такій концепції цілий епізод із Ступаєм виглядає ніяк не інакше, як наклепом на всю радянську українську інтелігенцію.

Це особливо впадає в око, коли для повноти образу Ступая та його політичних концепцій, Куліш додає ще й такі риси. В сцені, де Матрос і кілька більшовиків приходять з трусом до будинку, де мешкають генерал Пероцький і Ступай, останній не ображається на більшовиків... Чому?

„... Принаймні по-українському звернувся: збирайся на смерть, а не готовся к смерті. А генерал Пероцький скоріше сам собі смерть, заподіє, ніж промовить слово українське. Ні, найкращий спільник той, хто мову нашу розуміє і по українському говорить“...

І хоч Марина — ця явно окреслена фашистка — і доводить цьому старому ідеалістові, що... „Найкращий спільник той, у кого зброя по українському говорить“... Ступай переконливо заявляє:

... Одним словом, я за соціалізм... (!)

... За соціалізм, за вітри, нехай і північні, аби тільки вони видули, аби тільки вивіяли з наших козацьких степів...

Марина — Ну кого, наприклад?

Ступай — Пероцьких, наприклад*.

Сам буду дуги, вітрові помагати от отак... (дує ротом).

В цій репліці Ступаєвий, і особливо в ремарці, проглядає та „вселюдськість“ самого Куліша, що в „Патетичній Сонаті“ взагалі є досить помітне явище. Уболівання і всепрощення до всіх нещасних і блаженних, що гинуть, (переважно, нагадаємо, від кохання) у революції, як у якомусь вихорі — стихійному нещастію — що не нову в Куліша рису, цю вселюдськість, ми бачимо в цілій його творчості, починаючи з „Комуни в Степах“ (Вишневий). Із „наївності“ старого Ступая можна хіба сміятися, але ніяк не будеш його ненавидіти. Особливо, коли бачиш, як він на очах у глядача вмирає — палко кохаючи все таки, свою „ідею“...

Марина (дочка Ступаєва) — це нова зміна українського націоналізму, що від „першого періоду революції“ на сьогодні, заємо виросла була у фашистівську: СВУ. Бачимо цю „зміну“ в її справжній „роботі“ в перший період революції. Марина (псевдонім — Чайка) організовує повстанські загони проти більшовиків, б'ється з білим офіцером Андре Пероцьким ніби закоханим у ній, використовує закоханого в ній Югу — його допомогою звільняє з під розстрілу Андре, коли той потрапив до більшовиків, а після їхньої перемоги залишається в запіллі для дальшої роботи. І тут Юга в наслідок „мук і терзаній“ (що повстали в нього зо-

* Пероцький тут, підкреслюємо, поданий не як кляса, звичайно, а як національна категорія. Підкреслення мов Д. Г.).

всім не через колізію — матеріалізм, чи ідеалізм* наважується викрити Чайку — вона попадає до рук Чека.

Так образ націонал-фашистки, носія найогіднішої своєю класовою суттю ідеології, повстає перед нами в авреолі особистого героїства і „благородства“. Хіба можна цю енергійну, самовіддану жінку, що так завзято, нехтуючи своє особисте, до останку боролася, люблячи свою ідею — ненавидіти, чи зневажати?

Отже маємо другу політичну помилку в п'єсі М. Куліша; таким художнім показом, таким виписанням „загально-людського“ героїзму, знімається, змазується класова природа Марини — її огидна націоналістично-фашистівська суть.

Російський націоналізм репрезентує генерал Пероцький, (а не якийсь там учитель, чи взагалі „інтелігенція“) та його син поручник (чи корнет) Андре. Характеристику їм дано і від Куліша і від Ступай-Ступаненка достатньо, щоб зненавидіти не тільки націоналізм, а й націю... Генерал поводитьсь, як і належить генералові. Андре, що виконує завдання Чайки (Марини) і їде на села за її „нарядом“ під жовтоблакитним прапором — після поразки більшовиків, вертає вже під трьохкольоровим. Молодий не то гімназист, не то кадет Жорж (другий син Пероцького) „бавирує“ такими репліками, як: Молоденький, офіцерик, п'ять кондомів у кишені... Ну, й звичайно ж розстрілює людей. Його, що правда, теж розстрілюють...

Це все дієві особи з „антитези“.

„Теза“ до них: „Лука, Гамар, Оврам — більшовики“, а ми ще додамо: Матрос, Шайка (військовий), Зінька (повія). Всі вони показані, що, правда, епізодично, але досить опукло. Окремі епізоди, як наприклад сцени суду в штабі більшовиків і в штабі контрреволюціонерів стягають надзвичайного напруження. Але це тільки епізоди...

Коли від „нешчасности“ Юги, одгонить іноді лівотроцькистським закрутом, чи Малахієм на виворіт:

„Я“... — Тільки тоді, як Петраркою стане той, хто сьогодні б'є жінку, — наступить всесвітня соціальна весна... —

то в уста більшовика Луки, автор вкладає такі одверто націоналістичні висловлювання:

Лука — ...Хай блискавкою б'є на нашій Україні булава робочої диктатури...

Оригінальна, щоправда, але занадто симптоматична лексика у цього „більшовика“ „без п'яти хвилин“ укапіста Луки, що так нагадує, саме цією сакраментальною булавою... Малахія. І коли Юга усім своїм контекстом повторює Малахієву теорію про по-

* Спостерігаємо характеристичний збіг „концепцій“ щодо нащипання в „П. С.“ і... у Вальдшнепах, Див. Э. Гірчак „Хвильовизм“ ДВУ 1930 ст. 103.

требу негайної реформи людини (в автора необраз, що йде від ідеалізму до матеріялістичного світогляду)... То в особі Луки маємо зворотну сторону цієї медалі. Куліш пробує нам показати її, цю „медаль“ (правда натяком), що від інтернаціоналізму—основного, кінцевого спрямовання пролетаріату—збивається на манівці націоналізму.

Залишається отже, одне—чи з лиця, чи навиворіт: Малахій залишається Малахієм, „малахіяństwo“ з кожної сторінки, з кожного рядку вперто і настирливо „звучить“ і в „Патетичній Сонаті“...

Отже „Патетична Соната“—кому й чому?

Револуції, її героям? Ні! Герої револуції тут—як епізод. Національна романтика, апологія сильної людини, розвінчання слабкодушних і дороговказ для анархистуючих—якими не треба бути—ось що патетично подається в Сонаті.

Симпатії глядача, як і читача—співчуття, його п'єса кінцево-кінцем, спрямовує не в сторону переможців: Луки, Гамаряжевих, чи Зіньки, Оврама—забитих... в сторону слютяня анархиста, невідомо, коли зрадника, підсоложенного розканям ЮГИ... Усі симпатії і співчуття глядачеві п'єса намагається сконцентрувати навколо не тієї нещасної чайки, що не долітіла, від жовтих вод починаючи, при битій дорозі скиглячи й об чумацькій вози б'ючись, а навколо тієї Чайки-Марини, що заплуталась у сільде Кулішевих неясностей, що наділена від нього найкращими ознаками борця за ідею, що має й усі риси людяности. Хіба це все не викличе жалю принаймні.

Марина—Чайка, ще тип героїні, що його краще виобразити навряд чи міг би найталановитіший націонал-фашист, який хотів би „діалектично“ показати історію провалу мрій та ідей фашистівства... Дешифрує це прекрасно Юга на розмові з Мариною дорікаючи їй:

„... Оврам, безногий доніс свої ідеї до найдалшої ями,—в глинищах і смерті в вічі минув. Зінька теж. Зінька. А ви, ви донесете свої, хоча б до першого реєстраційного столу? * Ви скажете“...

Чим не „самокритика“... Вона тим більш переконує в правдивості наших висновків, що далі в автопризнаннях „Я“ (Юга—Ілька) є така „ремарка“... „Почуваю, що ще один момент і я здамся“. Це, коли Марина пробує переконати вже прозрілого Ілька, вплинути на нього своїми жіночими чарами. Такий не переможний виходить, вплив цієї націонал-фашистськи—„обаятельної“, як висловлюється сам Куліш—на інтелігента, що за тим таки Кулішем приходять з ідеалістичних позицій на позиції матеріялістичні.

Отже, вся справа за „пустяком“. Не розпускай слюни, а краще агітуй або вбий, фашисте, і ти,—майже біля мети. Так, і лише так, кінцево-кінцем, доводиться дешифрувати настановлення „П. С.“,

* Тобто до „столу“ Чека... ДБ.

коли перевести мову художніх образів, в тій концепції в яких по-
дано на мову політичну. Цей висновок підпирається не лише тим,
що є у п'єсі тов. Куліша, а й тими фактами, що їх нема в „Па-
тетичній сонаті“. Ми обминаємо тут той факт, що т. Куліш від-
ходить від сучасної тематики; яку він так вдало почав був роз-
робляти в „97“, „Комуні“. Ніхто не вимагає від письменника щоб
він писав тільки про сучасне. Історичне минуле не тільки можна,
а й треба висвітлювати нашій художній літературі і драматургії
зокрема. Але ми ніяк не можемо обминути того що драматург у
своїй історичній п'єсі, яка змальовує історичні події 1917—
1918 р.р. зовсім усуває, знімає, такий історичний факт, як пар-
тійний провід у пролетарській революції він бо, партпровід пока-
заний не в органічному процесі розвитку й перемоги пролетар-
ської революції, не в закономірному процесі організацій й керів-
ництва цією революцією, а в окремих хаотичних і нетипових епі-
зодах саме в час захисту міста від нападу білогвардійців.

Так саме не можемо обминути й того факту, що в п'єсі немає
розгорненого переконливого закінченого образу робітника-більшо-
вика здатного протистати викінченому типові Марини,—і зняти
цього типа так, як це відповідало б самому історичному проце-
сові революції, співвідношенню сил комуністичної партії й націо-
нал-фашистської інтелігенції в цій революції. Маємо безсилі спроби
Кулішеві показати якогось ефемерного „товариша із Петрограду“
(чому не з Харкова? Не з Києва? Не з Донбасу?) але це є не що
інше, як гола схема, така подібна до схем робітників у попе-
редніх п'єсах (прикладом „Малахій“).

Отже участі робітничих мас у революції керівної ролі партії
в цій революції п'єса не показує. Натомість маємо якісь жалю-
гідні пародії на пролетаріат в особі якихось нещасних покаліче-
них, але романтично змальованих представників люмпен-пролета-
ріату, що деякі з них були випадково це факт захоплені виром
революції. За Кулішем вони творять революцію.

Маємо, отже, антипартійне перекручення історії революції,
справжніх рушійних сил лютневої і жовтневої революції. В п'єсі,
що розробляє таку вельми відповідальну історичну тему як рево-
люція 1917 бракує повторюємо основного правдиво страктова-
ного образ робітника, що міг би належно протистати типові на-
ціонал-фашиста, історичної дійсності—зняти цей образ. Не
показано художньо, закономірно відповідно до історично-доведе-
ної ідейної переваги цього робітника і не показано самою істо-
рією здійсненого „ідеологічного розстрілу“ ворогів пролетаріату,
натомість маємо лише слабкий натяк на розстріл фізичний (Ма-
рина в Чека). В п'єсі перекручено висвітлено ту частину буржу-
азної інтелігенції, яка—хоч і не відразу хоч і плутаними іноді
шляхами,—але прийшла до пролетаріату, стала під його прапори
боролась під цими прапорами „Я“ (Юга) це є нічим не заперече-
ний у п'єсі наклеп на таку інтелігенцію.

Такі є основні, політичні помилки, що їх припустився Куліш в його історичній п'єсі... У світлі цих загальних висновків цікава своїм політичним сенсом репліка більшовика Шапки, коли він з групою товаришів заходить до будинку, де мешкає Ступай. Довідавшись, що це вчитель, Одноокий (матрос) дає розповідження:

„... Учитель. Інтелігенція. Двері були не заперті. Крикну по цепі, щоб не займали“.

Шапка (на весь голос, щоб почули на сходах, на вулиці):

„Перекажи там по цепі — інтелігенції покеда не займай*“.

Що це значить „покеда“? Нині це звучить саме в дусі той брехні, що скрізь у ворожих нам країнах і подекуди в Рад Союзів фігурує як, „похід проти інтелігенції“. „Покеда“, мовляв, не трогали, — а тепер у Нарим. Бо ж не показує Куліш, що є в нас і інша інтелігенція, крім Ступаїв та Юг, які, власне на кращу долю й не заслужили...

Отже й до сьогодні не спромігся вибитися з манівців один із найталановитіших драматургів нашої доби — Микола Куліш... І досьогодні не спромігся він перебороти тих класово-ворожих упливів, що й досі отруюють світогляд автора. Маємо повчальний приклад — куди і як заносить хвиля політичних збочень, коли людина одривається від загального річища партійної думки. Потрапляє в полон класово-ворожих пролетаріатові ідеологічних прямувань.

В усій розгляненої тут творчості Куліша помічаємо в основному те саме: в пляні загально-філософському беручи — бачимо, що автор перебуває в лабетах ідеалістичного мислення, — в лабетах „повзущий емпіризму“: це найяскравіше позначилось на всьому, — починаючи від змістово-тематичних збочень у Кулішовій творчості й кінчаючи різними, формальними ознаками: жанр, метафора, різні сценічні ефекти і т. ін.

В пляні безпосередньо-політичному бачимо перекручене, антипартійне трактування дійсності — і сучасної і історичної; автор перебуває в полоні шкідливо-ворожих нам спрямовань. Бачимо, як важко митцеві раз потрапивши на ці манівці виборсатись потім на правдиві стежки революційно-радянського письменника, на яких стояв Куліш за першого періоду своєї творчості.

Кулішева хвороба має, як бачимо надто затяжний характер. Тим часом, як багато колишніх „однодумців“ Куліша, зокрема й сам колишній ідеолог „ваплітянства“ т. Хвильовий, виявили ознаки повного одужання, останній твір М. Куліша „Патетична Соната“ ніяк не дає підстав для аналогічних щодо М. Куліша висновків — а навпаки викликає серйозну тривогу. На нашу думку, яку ми здається, й підтвердили — „Патетична Соната“ є рецидив — хоч і дещо змодифікований, тих таких „малахіянських“ настроїв, що їх так рішучо засудила партія, ціла пролетарська суспільність.

* Підкреслення мов Д. Г.

Лише тоді, коли Куліш усвідомить й одверто по-більшовицькому засудить усі ті тяжкі помилки, що їх зробив він протягом цілої своєї політично мистецької діяльності від „Хуліо-Хурини“ аж до „Патетичній Сонаті“ включно, лише тоді М. Куліш переборе класово-ворожі політичні впливи, переборе ідеалістичні залишки свого світогляду і опанує діалектично-матеріалістичну творчу методу — лише тоді дістане він змогу й право стати в лави творців великого більшовицького мистецтва. А не зробить він цього, не зрозуміє, чи не захоче зрозуміти потреби найрішучіше перебудуватися, — тоді хоч би які „Сонати“ чи цілі „Симфонії“ з'являлися з під його пера, про них те саме можна бути сказати, що сказано в ремарці Кулішевій про... Малахія:

„... Агапія засвітила свічку. Малахій грав. Йому здавалося, що він справді творить якусь прекрасну голубу симфонію, не вважаючи на те, що дудка гугнявила і лунала диким дисонансом“.

Мусимо аналогічний висновок зробити і щодо „Патетичної Сонати“ (як і щодо „Народнього Малахія“) Куліш грає, і не чує, що вся вона, ця Соната цілою її оркестровкою є дикий гуняво-фалшивий дисонанс до всього нашого життя, до всієї нашої творчості, до нашого будівництва. „Дикий дисонанс“ є „Патетична Соната“ і до власних зізнань до автокритичних листів М. Куліша. Треба т. Кулішеві це усвідомити — і зробити належні чинні висновки.