

# Р О З Д І Л ДИСКУСІЙНИЙ

## ПРОБЛЕМА БІОГРАФІЗМУ В МАРК- СИСТЬСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

ЛЕОНІД ПІДГАЙНИЙ

Нинішні завзяті методологічні бої проти літературознавчої концепції В. Ф. Переверзева — це визначний етап у розвитку марксистського літературознавства, етап, який безперечно мусить спричинитися до дальшої активізації й поглиблення методологічних шукань і застосовування їх у літературознавчій практиці. В. Ф. Переверзев порушив і по-своєму розв'язав стільки цікавих літературознавчих проблем, що їх критика, яка на наших очах оце весь час точиться, безперечно, дасть чимало для конкретизації багатьох літературознавчих проблем, досі лише в загальному поставлених і теоретично більш-менш визначених, але практично не розв'язаних остаточно, з такою ясністю, щоб не викликати плутанини й суперечностей у дослідників. Такі є проблеми: суб'єкту-об'єкту, буття й свідомості в їх застосуванні до літературознавства, проблеми образу, органічності твору, мистецтва як гри, біографізму, літературної традиції і т. д.

Про концепцію В. Ф. Переверзева на сьогодні маємо чималу літературу, яка, загалом, становить солідний набуток для марксистського літературознавства. Критика Переверзева головню йде по лінії викриття в його концепції механістичности, антидіалектичності, вульгаризації історичного матеріалізму в плані методологічному, викриття меншовизму — в плані політичному, загалом — спрощення й ревізії основ марксизму-ленізму й перекручування класиків марксизму в застосуванні їхніх висловлювань до літературознавства.

Спинаючись найбільше на таких питаннях, як спрощення взаємовідносин бази й надбудови чи ігнорація класової боротьби в концепції Переверзева, а з загально-філософських проблем найбільше спинаючись на проблемі взаємин суб'єкта й об'єкта,— критика найменше місця віддає проблемі антибіографізму в концепції Переверзева, що, як відомо, гостро повстав проти потреби вивчати біографію письменника для марксистського літературознавства. Звичайно, ця проблема не так важлива, як деякі інші, але все ж вона не менш складна за них; з'ясувати її конче треба, щоб на практиці уникати того еклектизму й рецидивів біографічної методи, які й досі ще даються в знаки, як побачимо далі, в практиці сучасників-марксистів.

Тут не будемо спинятися на різних сторонах антимарксистської концепції В. Ф. Переверзева, що їх уже досить докладно висвітлено в нашій критиці. Зокрема, обминаємо тут і проблему суб'єкта-об'єкта, хоч вона є в концепції Переверзева основна і з неї виникають усі інші проблеми в їх специфічному тлумаченні. У зв'язку з поглядами В. Ф. Переверзева, нас спеціально цікавитимуть такі питання: 1. як розв'язав, проблему біографізму В. Ф. Переверзев у теорії й на практиці; 2. що в його теорії правдиве і що неправдиве з погляду марксистського, що слід відкинути, а що треба прийняти, і 3. які найголовніші принципові моменти біографізму в марксистській методології конче треба з'ясувати, щоб надалі уникати рецидивів антимарксистського біографізму.

\* \* \*

На основі механістичного розуміння соціально-економічного процесу, властивого всій системі його поглядів, Переверзев викидає геть авторову особу, як об'єкт літературознавства:

„Если система образа оказывается детерминированной социально-экономически, если она подчиняется в своем развитии социально-экономической закономерности, то из объектов исследования литературоведа, из поля его зрения и поля его внимания выпадает совершенно авторская личность“.\*

Це теоретичне положення Переверзев застосовує і в своїй літературознавчій практиці; цілком ігноруючи творчу особу письменника, він, уважає творчість за продукт, так би мовити, самооб'єктивації самого буття поза участю й активним впливом суб'єкта (звичайно, зумовленого тим же буттям):

„В своей книге („Творчество Гоголя“— Л. П.) я исходил из того положения,— пише Переверзев,— что стиль—явление социальное, что характер, манера художественного изображения определяются характером социального бытия, стремящегося к художественному оформлению“

\* „Родной язык и литература“, № 1, 1928 р.



Ця формула сумнівів не викликає, саме вважаючи на її загальність; але далі йде вже її суто переверзевська конкретизація, що розкриває всю суть його механістичної концепції, суть його розуміння активного буття і його взаємин із суб'єктом.

„Стиль алогизмов лежить в алогической природе социальной среды, художественно оформляемой в творчестве Гоголя. Рассказ о Ковалеве потому и отливается в форму фантастически нелепой реальности, что социальный мир Ковалевых нелеп до фантастических пределов в своем реальном бытии“.\*

В цій цитаті основний лямбдамотив Переверзевського розуміння активного буття і основна квінт-есенція методологічного висновку з нього в практичній реалізації. Справді, за Переверзевим виходить, що активне буття є настільки активне, що само прагне до художнього оформлення і фактично само й оформляється в художньому творі без посередництва будь-якої творчої особи. Творча особа в такому разі сходить до звичайного механічного передаточного паса, чи, точніше, до ролі друкарниці з ундервудом у руках, якій це активне буття ніби диктує свою природу.

Що це наше твердження не є перебільшення — доводять усі взагалі роботи Переверзева й особливо про Гоголя, де від автора (в даному разі — Гоголя) віднято всі його творчі прикмети, як певні класові реакції: фантастику, гумор, комізм і т. д.; ці властивості показано як атрибути самого буття, а не як особливу реакцію соціального суб'єкта на певну соціальну дійсність.

Отже вся призма реакцій авторових, звичайно, класово зумовлених, фактично викреслена геть; а класову природу автора ототожнено з об'єктом творчості, щоби на практиці Переверзев робить якраз протилежне тому, що заявляв у теорії. А коли соціальна дійсність об'єктивується в творі поза свідомістю суб'єкта, об'єктивується з усіма її атрибутами, нібито їй об'єктивно належними й незалежними знов таки від свідомості суб'єкта, — то в такому разі суб'єкт ототожнюється з об'єктом, ніби розчиняється в ньому і втрачає всі свої активні властивості. На цьому ототожненні суб'єкта з об'єктом й базується вимога Переверзева усунути особу письменника з кола об'єктів літературознавства.

Це ототожнення суб'єкта з об'єктом суперечить основам марксистської діалектики, суперечить усім висловлюванням класиків марксизму, які розуміють суб'єкт і об'єкт як діалектичну єдність, а не тотожність. Ця єдність є завжди су-

\* „Творчество Гоголя“, стор. 7; розрядка моя. — Л. П.

перечна, тому, що, як пише Камегулов у „Понятті стиля в марксистском литературоведении“, \* — „загальне неповно виражено в окремому“, бо суб'єкт не може охопити буття в цілому, а виявляє його лише в тій частині, в якій дозволяє йому його клясово-зумовлена свідомість. Це усування особи суперечить, зокрема поглядам Ф. Енгельса, який у „Фоєрбахові“ писав:

„В природі... діють одні на одних самі тільки сліпі, несвідомі чинники; в їхній мінливій грі виявляється сила загального закону. Тут ніде нема свідомої бажаної мети... Навпаки, в історії суспільства діють люди, обдаровані свідомістю, діють розважно або з пристрастю, але завжди ставлячи собі певну мету. Тут не діється нічого без свідомого наміру, без бажаної мети“. \*\* (К. Маркс і Ф. Енгельс — „Фоєрбах“. Переклад П. Бензя. ДВУ. 1930, стор. 35).

Це усування суперечить і Плеханову, який писав так:

„Если некоторые субъективисты, стремясь отвести „личности“ как можно более широкую роль в истории, отказывались признать историческое движение человечества законообразным процессом, то некоторые из их новейших противников, стремясь как можно лучше оттенить законообразный характер этого движения, повидимому готовы были забыть что история делается людьми и что поэтому деятельность личностей не может не иметь в ней значения... Теоретически такая крайность столь же непозволительна, как и та, к которой пришли наиболее рьяные субъективисты“ (Соч., т. VIII, стр. 282).

Тому С. Щукін в статті „Две критики“ \*\* цілком вірно зауважує:

„Все объяснять свойствами личности — это идеализм. Но стремиться все объяснять свойствами самого объекта, сводя к нулю роль субъекта, это — вулгарный материализм“ (ст. 160).

Разом із тим це приводить і до фаталізму соціального тому, що індивідуальне тут зникає цілком у загальному, тимчасом, як діалектика учить, що загальне виявляється через індивідуальне, і завдання дослідника — якраз у тому, щоб не відкинути й ігнорувати індивідуальне, а в ньому й через нього розкрити й показати загальне:

„Законы частные, утверждает диалектика, суть особые специфические проявления законов общих, — последние же иначе и не обнаруживаются, как в виде этих частных законов“. \*\*\*

\* \* \*

Активне буття Переверзева, виступаючи в ролі „изобрателя“, усуває авторову особу, як посередню даність, що

\* „На литературном посту“, 1929 р. № 17.

\*\* „Под знаменем марксизма“, 1930 р. № 1.

\*\*\* С. А. Оранский. „Основные вопросы марксистской социологии“, т. I, 1929 р., стор. 112.



стоїть між об'єктом і твором. На думку Переверзева, хоч буття, дійсність самовиливається, втілюється, оформлюється в твір через письменника, але його роля в даному разі — роля передаточного механізму, чи точніше — дзеркала, що механічно й несвідомо відбиває властивості дійсності.

І це, знов, неправильно. Тут суб'єкт зовсім зникає в об'єкті, що виступає як єдине активне буття, а не як одність суб'єкта й об'єкта. Таке розуміння суб'єкту-об'єкту становить ухил від правдивого марксистського розв'язання даного питання: в сторону механізації його. Справді, за таким трактуванням, роля авторової особи сходить до ролі автомату, а буття само собою й очевидно цілком об'єктивно втілюється в художній твір.

Цим самим і поняття художнього об'єктивізму сходить до метафізики; з нього цілком вихолощено класовий зміст, бо виходить, що всякий художник завжди цілком об'єктивно відбиває дійсність, бо суб'єкт не впливає на об'єкт; буття є „активне буття“, що нібито само себе виявляє й оформлює в художнім творі без усякого класового викривлення, переломлення. І це, знов, неправильно; це суперечить всім фактам історії і доводить до абсурду. Прикладів такого абсурду рясно можна набрати, наприклад, із монографії Переверзева про Гоголя. Так, приміром, усі стилістичні приклади Гоголевої мови (алогізми, ампліфікації, умовчування, провінціалізми і т. д.) Переверзев вважає не за атрибут реакції класового суб'єкта, а за атрибути самого буття:

„Эта черта его стиля обязана своим происхождением свойствам той социальной среды, которую изображает Гоголь“.

Правда, письменник часто взагалі може запозичати стилістичні засоби з того середовища, яке він малює (це, між іншим, доводять записні книжки того ж таки Гоголя, А. Чехова, Коцюбинського, записки Нечуя-Левицького і т. ін.), але це ще не доводить, що письменник виконує ролю техсекретаря даного соціального середовища.

Твердження Переверзева звучить зовсім уже кумедно, коли він тими ж властивостями дрібномаєткового панства пробує з'ясувати своєрідну композицію „Мертвих душ“ Гоголя. Переверзев підкреслює неорганічність, механічність будови частин цього твору, де окремі „главы не вырастают одна из другой, а как бы прирастают друг к другу“ (ст. 66). Ця композиція, за Переверзевим, зумовлена безпосередньо (!) самим характером соціального середовища:

„Жизнь помещичьей усадьбы в условиях натурально-крепостного хозяйства отличается крайней разобщенностью. Усадьба с усадьбой соприкасается чисто механически, ничем не связывается, кроме простого соседства“ і т. д. (стор. 66).

Подібно Переверзев з'ясовує геть усі властивості творчості Гоголя: брак пейзажів, влучні жанрові картинки і всі соціальні характери він уважає за безпосередню проєкцію дійсності.

Цим Переверзев робить грубу помилку, отак трактуючи формулу К. Маркса „буття визначає свідомість“. Переверзев забуває, що художня творчість є також мислення, хоч і образами. Тому свідомість у його трактуванні позбавлена свого органічного змісту. Тому Переверзев так рішучо й заперечує будь-який вплив змін і переворотів у світогляді письменника на художній твір.

Свідомість є та точка погляду, з якої письменник сприймає, розуміє й малює дійсність. На думку ж Переверзева, об'єкт художнього твору є відтворення (воспроизводство) соціальної вдачі, але характер цього відтворення цілком зумовлений властивостями самого буття, письменник лише механічно переносить його до своїх творів, не впливаючи на нього, не виправляючи і не переломляючи його з свого погляду. Отже комічний, драматичний, реалістичний чи символістичний характер змалювання якогось об'єкту — це не є вияв погляду автора, як представника певної класи, а нібито властивість самого буття. Цілком ясно, що це твердження відкидає класовий зміст художньої свідомості, зводить на нівець, до абсурду марксистське дослідження творчості, самого Переверзева заводять у непроходимі нетри суперечностей (він, напр., твердить, що гоголівські типи смішні тільки сами собою, а не з погляду автора, який це своє ставлення передав у художньому творі).

Переверзев, отже, одірвав процес художньої творчості (свідомості) від мислення і тому цілком нехтує, геть відкидає вплив еволюції світогляду письменника на його образкову систему. Тому то він і його послідовники так підкреслюють нібито принципову відмінність і незалежність цих двох мислень: гіперболізують ту розбіжність їх, що часом буває в практиці.

„Изучение личности... и изучение художественных образов — две различные задачи, оперирующие над различным материалом и имеющие в виду различные цели“.\*

Це і є приклад грубого антидіалектичного розриву навіть єдиної в своїй природі свідомості на принципово розбіжні, абсолютно нібито між собою суперечні частини. Це не діалектична єдність, а механістична суперечність, метафізична пролежність. З цього погляду, з погляду пасивно-автоматичної ролі письменника в творчому процесі цілком логічно

\* „Творчество Достоевского“, стор. 211.



мусить впливати, що письменник завжди мусить дорівнювати всім своїм розвитком своєму соціальному середовищу, не може стояти вище за нього чи чимось відрізнятися від нього, бо ж тоді мимохіть виникло б в автора якесь ставлення до об'єкту. Ці міркування Переверзева про тотожність автора й середовища заводять його в баговиння курйозів і суперечностей, яких він сам не помічає і з яких йому годі вибратись.

Антидіалектичне й механістичне ототожнення суб'єкта з об'єктом, заперечування будь-якої активної ролі суб'єкта веде й до заперечення участі свідомості в наростанні революційності змін у розвитку суспільних стосунків і суперечить відомим заявам Маркса — Енгельса (див. приміром у Маркса передмову до „До критики политекономії“). Переверзев пише, що буття є, активне, але активність цю показує кепсько. Активне буття є, насамперед, клясове буття, і творчість певної соціальної групи є, насамперед, зброя клясової боротьби, засіб клясового самоствердження. Але цього в Переверзева й не видно:

„Очень часто „бытие“, определяющее характер поэтического творчества, путают с „жизнью“ писателя. Жизнь писателя это и есть то бытие, которое определяет характер поэтического творчества, в изучении которого и нужно искать объяснения литературных явлений. Чтобы понять художественное произведение, нужно знать, когда, где, как и чем жил писатель. Так марксистский метод материалистического исследования съезжает на избитую идеалистами колею биографического исследования, опошляется и вульгаризуется от этого нелепого сожительства, превращается в какое-то выведенное яйцо“.\*

В цьому твердженні з марксистського погляду нема нічого хибного. В такому формулюванні ці твердження скеровано виключно проти ідеалістичного табору літературознавців-біографістів, які намагалися встановити адекватність особистого життя письменника його творчості, при чому ця адекватність для них правила за достатню причину для генези самої творчості.

Біографічна метода відтягала дослідника від вивчання самих фактів літературної творчості і з'ясування їх причин, змушувала його заглиблюватися в розшуки нових і нових фактів із життєпису самого письменника, вивчати щонайменші дрібниці й деталі вже відомих фактів з його біографії, замість вивчати самі твори. Все це потрібне було лише для того, щоб від письменника, як особи, від його життя провести відповідні лінії аналогії до його творчості. І що більше було цих ліній, то повніше вирісовувалось „наукове“ пояснення творчості даного письменника.

Суть цього методологічного підходу базувалася на тому принципі, що факт поетичного явища весь цілком зумовлю-

\* Зб. „Литературоведение“, стор. 44.

вався самою особою автора, його життям, що в особистому характері цього життя, його прикметних, індивідуальних особливостях треба шукати таємниць оригінального поетичного факту з усіма його відмінними рисами. Життя письменника в його індивідуальній модифікації ставало отже за кавзальний ряд для з'ясування всіх елементів поетичного явища. Вдаватися до будь-яких інших явищ біографічна метода вважала за зайве й недоцільне.

Тому цілком справедливий реквієм проспівав Переверзев біографічній методі в таких словах:

„Старый биографический метод исчерпал себя. Границы его постижений выяснились вполне. Пользование этим методом в дальнейшем может давать лишь компилятивные повторения с примесью мелочного крохоборства и споров из-за выделенного яйца биографических мелочей“ („Творчество Гоголя“, изд. 4, стор. 3).

Війна з рештками й рецидивами ідеалістичної біографічної методи—одна з заслуг Переверзева. Але механістична, антидіалектична методологічна концепція Переверзева призвела й тут до недозволених методологічних пересад.

Вина Переверзева в тому, що він своїм засадам надає парадоксальної скрайности, не вміє дотримати діалектичної міри, завжди виходить за ті межі, де кінчиться марксистська істина і де вже починається антимарксизм.

Уже його відоме твердження, що з „литературоведческого анализа совершенно выпадает авторская личность“, суперечить його ж особистій практиці, бо сліди використання певних біографічних даних бачимо не раз у літературознавчій практиці Переверзева. Так, про Гоголя він пише:

„Сильная интеллектуальная жизнь осталась вообще за пределами гоголевского достижения, очевидно потому, что и сам он не был серьезно-образованным человеком, как Пушкин, Лермонтов, Толстой. Это и было причиной его слабости, когда он брался за изображение интеллигенции“ (стор. 42).

Взагалі, сам Переверзев досить часто вдається до біографічного матеріалу і навіть використовує і спогади письменника про себе („Гоголь“, стор. 36). Те, що на Гоголя найсильніше вплинуло середовище дрібномаєткового панства, саме й пояснюється, на думку Переверзева, походженням самого Гоголя. Так само висловлюється Переверзев і про вдале змалювання в Гоголя середовища урядовницького:

„Он сам служил и, следовательно, пережил сам кое-что из психологии этой среды. Неудивительно, что он явился сильным художником чиновного круга“ (стор. 37).

Подібний приклад апеляції до біографічних даних бачимо і на стор. 42, де мова мовиться про виходців із маєткового панства, що переходило в різночинство:



„Ведь он сам был одним из таких искателей, сам вступил в эту группу благодаря могучему художественному дарованию“.

В „Творчестве Достоевского“ зустрічаємо навіть твердження, яке вказує на автобіографічні елементи в творчості цього письменника:

„Излюбленным героем его романов является революционер, бунтарь, носящий в себе элементы глубочайшего консерватизма и реакционного примирения, в роде Раскольникова или Ставрогина. Таков и сам Достоевский: он весь в своих героях“ (стор. 6).

І ще:

„Достоевский в сущности сам двойник, мятущаяся душа. Рисуя „двойников“ он рисовал себя самого, свои собственные скорби и радости. Вот почему с такой любовью, с таким постоянством, с таким глубоким проникновением изображал этот тип в своих произведениях; он писал его кровью своего сердца и соком своих нервов. Вопросы, мучившие „двойников“, мучили Достоевского; чувства, волновавшие их грудь, волновали его“ (стор. 208).

\* \* \*

Правда цей біографізм у Переверзева та його послідовників сходить переважно до визнання загальної аксіоми, що творчість усякого письменника виростає з його власного досвіду, і що цей досвід так чи так, а позначається на його творчості. Тому шукати спеціально якоїсь соціологічної зумовленості цього досвіду видається за зайве; тому має рацію Г. Горбачов, коли зауважує Фохтові, що „Фохт мудрит с социальным толкованием кавказского приурочения „Демона“, бо в ранніх редакціях дія відбувається в Іспанії...

Власне, всі письменники пишуть про те, що знають, і найчастіше їхній досвід і позначається на творах (якщо це твори реалістичні чи реалістично-побутові, а не фантастичні). Так, приміром, Винниченко описує заробітчана, до яких він сам близько стояв; Коцюбинський пише „Для загального добра“ на матеріалі з робіт фільоксерної комісії, в який він сам брав участь. Місце дії в багатьох оповіданнях і романі „Чорний ангел“ О. Слісаренка відбувається на Поліссі, де письменник перебував за перших років революції. О. Досвітній будує свої твори „Американці“, „Хто“ та інші на ґрунті тих мандрів, які він справді відбував, і т. д. і т. д.

Отже, біографічні дані можуть, насамперед, висвітлити дещо з матеріалу, на якому будується твір, часто — місце дії в творах, або бути за підставу для довідки, що даний твір збудовано зовсім не на біографічному факті. Відомо, наприклад, що славнозвісний психологічно-імпресіоністичний етюд Коцюбинського „Цвіт яблуні“ збудований не на

дійсному факті, що нібито стався в житті самого письменника, як гадали спочатку деякі наївні дослідники, а на цілковитій вигадці.

Встановивши аналогію поміж деякими елементами твору й певними фактами з біографії, дослідники-ідеалісти тут звичайно спиняються, на цьому цілком заспокоюються і далі не йдуть, гадаючи, що ця аналогічність усе з'ясовує. А тимчасом, той факт, що навіть у того самого письменника маємо різні способи побудування творів — і на матеріалі, що має зв'язок з особистим життям письменниковим і на матеріалі вигаданому цілком (разучий приклад — „Для загального добра“ й „Цвіт яблуні“ Коцюбинського) уже цей факт змушує дослідника поставити питання: чому в одному випадкові письменник чинить так, в іншому — інакше.

\* \* \*

Ряд критиків, переважна більшість тих, що виступали проти Переверзева, як найголовнішу хибу його антибіографізму, відзначали ігнорацію індивідуальних особливостей автора, а відтак і абстрактний соціологізм, метафізичність, антидіалектичність і т. п. гріхи.

Так, Цирлін у статті „Механизм или марксизм“<sup>\*</sup> каже, що Переверзев не лишає місця для випадкового, що його якраз і вносить авторова особа. Цілковите ствердження неминучості і тільки неминучості — веде до фаталізму. А тимчасом усякий соціальний факт складається з елементів, цілком незалежних від суб'єктивних особливостей певної особи, а інші мають характер суб'єктивної випадковості, хоч і те й те неминучі однаково. Далі:

„...отрицание субъективных закономерностей, проявляющихся в литературном произведении через биографию автора, неизбежно приводит к объективизму“ (стор. 51).

Як каже Ленін, об'єктивіст лише констатує неминучість певного історичного процесу, він легко може зійти на позиції апологета цієї неминучості.

Шемакін<sup>\*\*</sup> вважає, що питання про значення біографії письменникової сходиться до питання про ролі особи в історії. Навівши цитату з Плеханова про те, що „Влиятельные личности особенностями своего ума и характера могут изменить индивидуальную физиономию событий и некоторые частные их последствия“, Шемакін зазначає, що, по суті, всякий ху-

<sup>\*</sup> „На литературном посту“. 1929, № 3.

<sup>\*\*</sup> „Метафизика Переверзева“ („Удар за ударом“. Литературный альманах. Удар второй. ГИЗ, 1930).



дожньо-літературний твір і є „індивідуальне обличчя подій“. Як гадає Шемякін, у біографії письменників є чимало таких моментів, які хоч і можна з'ясувати соціологічно, але які щододі закономірності літературного факту є чиста випадковість, бо не зумовлені „логікою процесу суспільного буття“. Так, приміром, епілепія Достоевського до соціальних основ творчості Достоевського була не що інше, як чиста випадковість, але мала чималий вплив на його творчість: тільки завдяки їй Достоевський зміг так правдиво віддати ряд психічних рис своїх героїв. Біографію, отже, треба використовувати як допоміжний матеріал: вона допоможе правильно оцінити випадкові елементи в творчості і глибше зрозуміти соціальне буття.

Також і Горбачев \* виступає в оборону випадковості, яка, на його думку, нібито з'ясовується виключно моментами індивідуальними:

„Индивидуальность последнего (писменника — Л. П.), как творца, нужно знать уже затем, чтобы выделить объясняемое ею многое случайное от входящего в ряды закономерностей“ (стор. 27).

На це Беспалов дав таку відповідь:

„Диалектики-материалисты не просто „выделяют“ случайное „от закономерного, а рассматривают случайное как проявление закономерного, т. е. умеют не только „выделить“, но и понять единство случайного и закономерного, понять случайное, как форму необходимости. Горбачев же разделяет их и обособляет. Случайное у Горбачева не укладывается в эволюции стиля, оно объясняется из индивидуальности писателя — личность писателя вносит в историю литературы случайность“ (розрядка моя—Л. П.).

„Изучение индивидуального как проявления общего, случайности как формы необходимости — единственно диалектический принцип исследования этих соотнесенных явлений“. \*\*

З приводу цих зауважень І. Беспалова треба сказати, що вони теж хибують на антимарксистську механічність і фаталізм; проти цього свого часу виступав ще Г. В. Плеханов, який ніби спеціально про Беспалова писав:

„Но если индивидуальные черты событий обуславливаются влиянием общих причин и не зависят от личных свойств исторических деятелей, то выходит, что эти черты определяются общими причинами (розрядка Плеханова—Л. П.) и не могут быть изменены, как бы ни изменялись эти деятели. Теория принимает, таким образом, фаталистический характер“. \*\*\*

\* Назад к Шулятикову и Айхенвальду — статья в зб. „За марксистское литературоведение“ — 1930 р.

\*\* „Раздраженный эклектизм“. „Печать и Революция“—1929, кн. 5.

\*\*\* Сочинения Плеханова, т. VIII, стор. 303.

Отже, даремно І. Беспалов намагається випадкове біографічного походження вкласти в загальну закономірність. Тут, виявляється, теж є ототожнення суб'єкту й об'єкту, зникання суб'єкта в об'єкті, яке ми бачили в самого Переверзева.

На нашу думку, правильно залишається твердження, що причини індивідуального походження зберігають свою силу, поруч причин загальних. Цікаво щодо цього навести думку Плеханова, який не намагається вкласти причини індивідуальні в загальні, а навпаки — висуває причини трьох категорій: загальні, особливі чи історичні і індивідуальні, що діють одна поруч другої:

„В настоящее время последней и самой общей причиной исторического движения человечества надо признать развитие производительных сил, которыми обуславливаются последовательные изменения в общественных отношениях людей. Рядом с этой общей причиной действуют особенные причины, т. е. та историческая обстановка, при которой совершается развитие производительных сил у данного народа и которая сама создана в последней инстанции развитием тех же сил у других народов, т. е. той же общей причиной.

Наконец, влияние особенных причин дополняется действием причин единичных, т. е. личных особенностей общественных действий и других „случайностей“, благодаря которым события получают, наконец, свою индивидуальную физиономию.

Единичные причины не могут произвести коренных изменений в действии общих и особенных причин, которыми к тому же обуславливаются направление и пределы влияния единичных причин, но все таки несомненно, что история имела бы другую физиономию, если бы влиявшие на нее единичные причины были заменены другими причинами того же порядка“.

З цієї цитати ясно видно, як вульґаризує марксизм Переверзев, спиняючись тільки на причині загальній і відкидаючи причини особливі (історичні) й особисті (індивідуальні).

\* \* \*

Досі, говоривши про біографізм, ми мали на увазі суто індивідуальні особливості письменника, як людського індивіда, як певного психологічного життєвого комплексу. Але до такого життєвого біографізму близько стоїть комплекс творчої особи в її розвитку, викристалізовуванні й самовизначенні й т. ін. Були і є й такі дослідники, що саме на цю сторону звертали всю увагу, пробуючи через задуми письменника, його мрії, наміри й пляни, а також і через його власні думки про ці задуми й наміри розкрити суть і генезу літературного факту.

Вони, ці літературознавці, що їх головний представник нині є Піксанов, (він має навіть свою школу — див. збірник

\* Плеханов. Сочинения, том VIII, стор. 304, розрядка автора.



„Творческая история“) вони не йдуть далі встановлення залежності й паралелей поміж творчими задумами і їх здійсненням і гадають, що першим цілком з'ясовується друге. Це теж позиція—цілком ідеалістична. І про них Переверзев гостро і влучно сказав:

„Идеалист, подходя к художественному произведению, искал заложенной в его основании идеи. В его глазах замысел художника-творца имел огромное значение для понимания художественного произведения. Он с головой погружался в психологию автора, в „мечте и мысли“ писателя отыскивая объяснения его творчества. Он копался в письмах, дневниках, черновых набросках, пытаясь через ход идей автора, через его творческий замысел, через „творческую историю“ проникнуть в тайну рождения поэтического факта“. \*

Перша частина цієї цитати для багатьох опонентів Переверзева правила як привід до гострих нападів за те, що Переверзев нібито виступає тут проти ідей у творі. Проте, мова тут — виключно про тих ідеалістичних літературознавців, що в мріях і думках письменникових шукали причин появи даного поетичного факту.

Але, якщо вивчення „творчої історії“ не може розкрити причину появи твору, то це ще не значить, що треба її цілком ігнорувати й відкидати. Сам Переверзев у своїх роботах про Гоголя і Достоевського дуже часто цитує ті чи ті позалітературні матеріали (листи, щоденники; у роботі про Достоевського є цілий розділ, присвячений вивченню й викладові публіцистичних поглядів Достоевського на підставі його щоденника), або показує свою обізнаність із ними.

І справді, якщо ці документи не можуть розкрити нам причину появи твору, то вони можуть полегшувати їх розуміння, чи правильніше їх розуміння. Цього не заперечує й І. Беспалов.

„Замыслы, первоначальные наброски могут нам помочь понять произведение, но мы не можем их свидетельства считать более важными, чем само творчество, самую систему взглядов, ибо они не закончены, не обработаны, не совершенны. Так же обстоит дело и с биографией“. \*\*

Гадаю, що проти такого формулювання ніхто з марксистів заперечувати не буде, тому що твір є готовий результат, найбільше обміркований, опрацьований і тому в ньому найповніше і найглибше виявляється класова природа письменника.

Г. Горбачов у цитованій уже статті \*\*\* аргументує конечну потребу для марксиста літературознавця вивчати біографічні матеріали, зокрема щоденники, і наводить приклад про О. Блока:

\* „Литературоведение“, стор. 10

\*\* „Раздраженный эклектизм“, стор. 30.

\*\*\* 36. „За марксистское литературоведение“. Akademia, 1930 p.

„Дневники Блока блестяще подтверждают толкование творчества Блока, как предвидящего неизбежность революции и своеобразно кающегося, „бросающегося ей под колеса“, дворянина (стор. 32).

Та в цьому збігові нема нічого дивного, ні надзвичайного; і не з одним Блоком траплялося, що його щоденники чи листи чудесно збігалися з його ідеями в художній творчості. Наприклад, щоденник Шевченка блискуче гармоніює із змістом його поезій; публіцистичний репортаж Антоненка-Давидовича теж блискуче стверджує його націоналістичну концепцію в сучасній творчості; так само творчість М. Івченка, особливо роман „Робітні сили“, ідеально гармоніює з його політичною контр-революційною діяльністю в СБУ. Але хіба від такого збігу творчість стане переконливіша? Чи допомагає він чимось у науковому її з'ясуванні? Він, цей збіг, нічого не дає для з'ясування самої творчості. Переверзев у передмові до 2-го видання „Творчества Гоголя“ писав:

„Объяснять природу творчества природой автора — значит играть пустыми тавтологиями, передивать из пустого в порожнее, ибо автор и творчество есть единство, подлежащее нашему объяснению, а вовсе не взаимно друг друга объясняющие явления“ (стор. 4).

Помилка Переверзева в даному разі не теоретична, а практична: декларуючи єдність творчого суб'єкта й його об'єкта, він практично в своїх дослідках ніде не простежує цю єдність, не встановлює, де саме, чому, якою мірою суб'єкт і об'єкт розходяться між собою. Практично Переверзев зразу відкидає творчу особу автора, і цим самим єдність суб'єкта й об'єкта обертається в нього на тотожність, чи, власне, розуміючи єдність як тотожність, він саме тому й відкидає геть творчу особу письменника. Практично Переверзев у своїх літературознавчих роботах не показує, що суб'єкт і об'єкт даної творчості не тільки можуть збігатись, а часто й суперечать один одному.

\* \* \*

Приклад Г. Горбачева з щоденником Блока — це нейтральний приклад: це факт не єдності задуму й реалізації, не єдності логічної і образкової систем; цей приклад нічого не додає до пізнання й ймовірності літературного факту, бо такий цілковитий збіг публіцистичних висловлювань з образковою системою не може правити ані за кавзальний, ані за будь-який інший показник, а має лише практично-допомічне значення.

Але далеко цікавіші є факти, коли логічна й образова система розбігаються, коли задум суперечить його реалізації



і коли, врешті, дані біографічного порядку суперечать даним самої творчості. Цілком слушне є зауваження І. Беспалова в його статті „Раздраженный эклектизм“ на адресу Горбачова:

„Если по биографии автор—рабочий по происхождению и своему месту в общественной жизни, а творчество у него мелкобуржуазное по идеологии, — что более достоверно — факт его идеологии или биографический факт происхождения? Если автор коммунист, а произведение его типично мелкобуржуазное по идеологии, — чему будет доверять Горбачев?“ (стор. 30).

Покажчик психо-ідеології письменника ми можемо бачити в його щоденниках, листах, статтях. Але в цих матеріалах буде, очевидно, не образова, а „логічна система“. А відомо, що часто логічна й образіві системи розбігаються між собою. А в такому разі—чому треба дати перевагу? Чому більше довіряти? На нашу думку, звісно, треба дати перевагу даним самої творчості. Чому? Тому, що творчість, якщо вона є творчість художня, є вияв живої сукупності всіх психофізичних свідомих і несвідомих сил даної особи, а логічно—розсудкова творчість може бути прихована і нецідра, може суперечити глибоким внутрішнім переконанням особи.

А тимчасом є дослідники, які цілком серйозно вважають, ніби для того, щоб зрозуміти й оцінити, приміром, революційне значення якогось письменника, не досить знати його твори і висловлену в них ідейно-образову систему, а конче треба дошукуватися позалітературних матеріалів про його громадсько-політичну роботу; такі дослідники рийтяться в архівах, шукають щонайменших згадок про його громадсько-політичну діяльність, вишукують окремі висловлювання письменника в його листах, і все це для того, щоб проконтролювати дані його образіві системи. Всі ці розшуки, навіть коли б вони давали й багатший матеріал, а не такий скупий як, напр., про Коцюбинського, зовсім нічого не додають і не віднімають від тих даних, що їх появяє письменник у своїй художній творчості. Революційна партійна діяльність письменника ще не гарантує революційности його творчості, як і навпаки.

Так, творчість М. Коцюбинського була куди революційніша, ніж його громадська праця, ніж його особисті настрої, наміри, вчинки і т. ін. Відомо, напр., що М. Коцюбинський, хоч і був під пильним доглядом жандармерії, жодного активного вчинку проти поліції й уряду не вчинив. Але вже той факт, що Коцюбинського не спускала весь час з-під свого ока агентура поліції, доводить, що навіть вона відчувала велику потенціальну силу революційности цього письменника, яку він, як письменник переводив у кінетичну енергію в своїй твор-

чості. Тому зовсім немає потреби дошукуватися, чи був у партії Коцюбинський чи ні. Хто цього не розуміє, той і може написати отакі, прикладом, розгублені рядки, які написав Ан. Лебідь:

„Якось навіть дивно читати, як письменник, далекий від революційного життя, навіть життя терористів, міг з такою перекональністю подати, з одного боку, переживання терориста, з другого—переживання ката („Persona grata“), з третього—переродження колишніх революціонерів у звичайного міщанина („В дорозі“).” \*

Такі дослідники, збентежені тим, що в звичайному, громадському житті письменник виявив мало активності, ба навіть чималу пасивність, і, вважаючи на ці дані, вони вносять корективи і до оцінки самої творчості, знижуючи її революційну вартість, високе соціальне значення самих творів.

Для нас же нічого дивного немає в тому, що письменник у своїй поетичній, художній творчості виступає іноді більшим революціонером, ніж у житті. Треба лише це застереження застосовувати до окремих досліджень і не даватися в полон біографічній методи.

Як приклад, можна згадати П. Мирного. Творчість П. Мирного, з одного боку, і його особиста біографія, з другого, становлять такі відмінні речі, що зрозуміти одно через друге аж ніяк не можна. Справді бо: що може дати для розуміння творчості Мирного його сіра, одноманітна, безбарвна біографія, що майже цілком укладається, як зауважив Ф. Якубовський, у сухо-офіційний формуляр урядовця з 40-літнім стажем безпороочної царської служби. Коли виходити з генеральського чину П. Мирного, або з соціального походження М. Коцюбинського, то їхню поступову й революційну творчість зовсім неможна буде зрозуміти.

Отож це корегування даних творчості даними біографічного порядку методологічно є не лише помилкове, а й шкідливе: в одному випадкові воно висуває художника на незаслужено-високий п'єдестал, а в інших випадках так само незаслужено принижує його, зменшуючи його літературні заслуги.

\* \* \*

Другий разючий приклад якраз протилежної помилки—перебільшеності революційного поцінування творчості письменника, знов таки з огляду на його біографію,—становить робота Б. Коваленка про Гн. Михайличенка.

\* Ан. Лебідь. „М. Коцюбинський. Життя й творчість“. Книгоспілка, 1930, стор. 118.



В статті „Перший призов“ Б. Коваленко загалом переоцінив і перебільшив революційне значення одного з фундаторів пролетарської літератури—Г. Михайличенка. Цю помилку викрив С. Щупак у статті „Творчість Г. Михайличенка“ („Життя й Революція“, 1929, № 12). С. Щупак не говорить, чому така помилка сталася, але тут причина ясна: вона є наслідок не-свідомого біографізму в Б. Коваленка; цей біографізм виявився в тому, що яскраво-революційну діяльність цього письменника Коваленко переніс на його творчість, майже ото-тожнивши його діяльність, його революційність, близький до пролетарського світогляд з даними його творчості, не лише тематичними, а й формальними. А тимчасом, ні в кого не виявився так яскраво розрив поміж суб'єктивними намірами і об'єктивними даними творчості, поміж революційним спрямуванням політично-громадської діяльності і буржуазною символістично-імпресіоністичною формою літературних творів, як у Гн. Михайличенка; часом, як от у багатьох новелях, він просто виявляє—в гармонійному поєднанні змісту й форми—індивідуалістичні почуття й світогляд (любовні новелі).

С. Щупак інкримінував Гн. Михайличенкові такі рештки старого, як ідеалізм, індивідуалістичність, сентименталізм і романтизм, „інтелігентсько-народницьке, індивідуалістично-мрійницьке світовідчужання“, а Б. Коваленко навіть новелю „В розстанні“, де змальовано кохання до аристократки, в якій герой оповідання прагне „бути слухняним джурою“ і „носити пишного шлейфа“, навіть це оповідання Б. Коваленко безоглядно зараховує до революційної літератури, усю творчість Михайличенкову трактує, як пролетарську.

Та не лише рецидив біографізму виявився в Б. Коваленка в неправильному поцінуванні всієї творчості Михайличенка, в неввірно взятому спрямуванні (що несвідомо визначалося, очевидно, так: скільки письменник був активний революціонер, то й творчість його мусить бути конче революційна). Є в Б. Коваленка ще й окремі суто „біографічні“ місця, де він витлумачує ті чи ті особливості творчості, удаючись до біографії письменника. Так мотив кохання в Михайличенка він з'ясовує потребою Михайличенка-революціонера відпочити від боротьби й здобути наснаження для дальшої революційної боротьби:

„Цікавий ще один мотив „Блакитного роману“,—пише Б. Коваленко,—що проходить через усю Михайличенкову творчість,—це шукання ніжного кохання, яке б дало хвильовий відпочинок від тяжкої боротьби і підпільної праці і разом із тим зарядило б для дальшої боротьби, було б стимулом для нового ризику.

Мотив шукання ідеальної дівчини, яка б дала змогу відпочити й підтримала б у боротьбі, притаманий для багатьох його дрібних новель“ („Перший призов“, стор. 78).

Таке безпідставне зведення мотивів творчості до особистих письменникових переживань (про які, до речі, ми нічого не знаємо з біографічних документів), є не тільки вияв свавілля; воно, що найгірше, є груба методологічна помилка, бо виявляє недостатнє вміння дослідникове орудувати соціологічною методою і наближає його в даному разі до аматорів „чистої біографічної методи на зразок Вол. Гадзинського (див. його передмову до творів Гн. Михайличенка, вид. ДВУ 1929 р.), що його немудрі біографічно-суб'єктивні концепції так влучно розбив С. Щупак у згаданій уже статті „Творчість Гн. Михайличенка“.

У цього ж В. Гадзинського є, приміром, таке „наукове“ з'ясування деяких новель Г. Михайличенка:

„Велетенське напруження психіки після закінчення „Блакитного роману“ уступає місце означеній депресії, яскраво виявленому повороту в бік інтимно-суб'єктивних переживань, у бік лірично-любовних екстаз. Із цього періоду, уже на „Кручі“, перед трагічним кінцем, по-стали три зазначені вище твори, зокрема „Непроспівана пісня“, „В розстанні“ і „Зацвіла моя люба“.

Висилена уява, виснажені нерви попадають у транс молитовної екстази. Це було восени 1919 року: „коли цвітуть айстри“ і за кілька тижнів або днів мав відбутися на „Кручу“ напад контр-розвідки“.

І далі:

„У такі хвилини найміцніші інтелекти шукають ласк жіночих і підносять чари кохання до найбільш чистих, хоч як це бульварно говориться,—еротичних літературних виявлень, і забуття любовного шалу... Це не психологія, не розпуста, а просто фізіологія“. \*

Досить зіставити це твердження В. Гадзинського з наведеним вище твердженням Б. Коваленка, щоб побачити міру їх збігу. Справді бо — тут, як і в Коваленка, любоно-інтимні мотиви з'ясовано і психо-нервовою втомою, а також потребою революціонера в любовних „ласках“ для піднесення його „духа“. Це є потворна антинауковість, це є наклеп на революціонерів-борців, що їхня психіка нібито хитається поміж двома полюсами — революційною акцією і „любовним шалом“. Чи може бути гірший наклеп на революціонера, ніж твердження, що його реакції нібито не знають іншої амплітуди, як революційне піднесення і дівчина для відпочинку після нього!

\* \* \*

До таких явно вульгарних тверджень вдаються навіть кращі марксистки саме тому, що не завдають собі труда пошукати глибших соціальних причин, а йдуть лінією найменшого опору, даючись на спокусу біографічним даним і про-

\* Передмова Гадзинського до творів Г. Михайличенка, ДВУ, 1929, стор. 81.



буючи встановити знак рівності поміж мотивами творчості і нібито відомими дослідникові особистими переживаннями письменника. Б. Коваленко дозволяє собі ще в кількох місцях ототожнювати особу оповідача в творі з особою письменника. Так, про новелю Михайличенка „Дівча“ він говорить: „автор кидається з кулаками на задоволеного пана“; про новелю „Повія“ так таки й сказано: „Автор не може байдуже пройти повз повію“... (стор. 80). Таке ж ототожнення мотиву й автора бачимо в Б. Коваленка в розділі про творчість В. Еллана:

„Чулий і ніжний В. Еллан не може цілком і тільки віддатися кохання, бо його кличе робота, бо він „боєм до віку відданий“ і не проміняє їх „на нервові ніжне личенко“ (стор. 61).

Повстає питання: звідки дослідникові відомі особисто-інтимні властивості В. Еллана, як людини? Очевидно — це вислідне з його творчості. А коли так, то методологічно це є зачароване коло тавтологізації, на яку, як на методологічний гріх, справедливо вказував І. Беспалов: дослідник на підставі творчості робить висновки про психологію письменника, а потім виявленими таким способом психологічними якостями з'ясовую ту ж таки творчість.

В другому місці цього ж розділу про творчість В. Еллана, Б. Коваленко припускається й іншої помилки: з'ясовуючи занепадні настрої в поета, він апелює до „фізичної втоми, що викликає психічну, бажання відпочити, забутись“ (стор. 60). Але цим він не задовольняється, а використовує ще й той факт, що Еллан не прийняв неп'я. Виходить, отже, своєрідне еклектичне поєднання біографізму й соціологізму.

Треба, насамперед, розрізнити потребу вивчати біографію для власної, літературознавчої, обізнаності — потребу в цьому вивчанні для послідушого методологічного використання її, для висновків у самих дослідках. Треба насамперед виконати перше, щоб не робити помилок у другому. Я підкреслюю потребу для кожного літературознавця бути обізнаним із біографією письменника — насамперед для того, щоб не робити біографічно-методологічних помилок у власних дослідках.

Коли б Б. Коваленко, з'ясовуючи занепадні мотиви в Еллана його „фізичною втомою“, пригадав, що подібна „причина“ була й у Л. Українки, але в неї давала цілковито протилежні ефекти, викликаючи не занепадні, а бойові настрої, то він мусив би зробити той висновок, що стан здоров'я на письменникові настрої не завжди впливає однаково.

Можна дати і зворотний приклад. Скільки мені відомо, (та й не лише мені) такий наш „занепадник“ як от Гр. Косаченко ніякими особливими чи тяжкими недугами не відзна-

чається, а тимчасом гірко нарікає на долю і хниче, мов після хвороби. Очевидно, занепадництво є явище соціальне. Отже, знання біографії письменників з усіма їхніми деталями мусить застерегти марксистів-літературознавців від спроб обминути труднощі соціологічного пояснення творчості і застереже їх від швидкого безоглядного тікання в обійми біографічного пояснення тих творчих фактів, які в різних письменників давали різний творчий ефект на однаковій основі.

Можна було б навести ще декілька таких прикладів і довести, що мабуть жодний марксист-дослідник не уникнув більшого чи меншого впливу біографічної методи. Але суть, звісно, не в кількості прикладів, а в самому факті, у тих висновках, що з нього треба робити. А висновок мусить бути той, що нечіткість методологічних меж, неясність у принциповому відмежуванні марксистської методи від усіх інших призводить до часткових рецидивів антимарксистських метод у практиці літературознавців-марксистів. Дати стимул до такого методологічного самовизначення марксистської методи в одній із ділянок літературознавства — це й було моє завдання.

Я спинався так довго на прикладах розходжень образної і необразної системи в окремих художників, щоб проілюструвати, які методологічні помилки часто роблять навіть марксистів-літературознавців, даючи себе спантеличити саме цими розходженнями й суперечностями. З цього конче треба зробити методологічний висновок: збіг чи розходження двох систем мислення письменникового методологічно не є неутральний факт, на який вважати не треба; а треба його використовувати — але в разі є суперечності, треба віддати примат образній системі, як специфікумові явища.

\* \* \*

Зробимо деякі підсумки.

1. Марксистська метода в боротьбі за методологічну моністичність конче мусить виразно й чітко виявити своє ставлення до інших домарксистських метод і зокрема до біографічної: брак цієї чіткості якраз і спричиняється до неспідомих рецидивів немарксистських метод у практиці марксистів літературознавців.

2. Загальний напрям марксистського досліду ясний: він іде через літературну творчість, але не обминаючи авторської особи, використовуючи знання про неї, її біографію. Однак зводити факти творчості до фактів біографії як до кінцевого каузального ряду, є чистий ідеалізм; треба категорично відкинути.

3. Марксист літературознавець мусить знати й використовувати біографію письменника насамперед для того, щоб не



робити біографічних помилок і не підмінити соціологічного з'ясування на ідеалістично-біографічне.

4. Можна і треба вивчати всі матеріали, що виявляють логічну систему в творчості письменника (його листи, щоденники, публіцистичні трактати і т. ін.), але даними логічної системи неможна контролювати й корегувати дані його образної системи. Логічна система може допомогти правильно зрозуміти й оцінити творчість, особливо у її процесі, але не може правити за кавзальний ряд і не може мати примату перед системою образною. На позвах двох систем мислення письменникового примат треба віддавати образній системі.

5. За вихідний пункт для марксистського розв'язання проблеми біографізму мусить бути правдиво пов'язана проблема суб'єкту-об'єкту, проблема діалектичної єдності буття й свідомості, в якій буття не зливається з суб'єктом, не ототожнюється й не розчиняється в ньому, а становить із ним діалектичну єдність протилежностей.

6. Звідси випливає, насамперед, той висновок, що неможна ототожнювати класову природу автора з об'єктом його творчості; треба насамперед її соціологічно зважити — мати завжди на увазі, аналізуючи об'єктивні дані творчості („суб'єкт не конче належить до того середовища, яке він малює, — але, не вважаючи на це, він не зтрачає з нею єдності“. Щукін).

В процесі творчості не відбувається самооб'єктивації буття, а художник виявляє своє ставлення до нього („свідомість є мислення про буття“). Між суб'єктом і об'єктом відбувається процес взаємодії: об'єкт впливає на суб'єкта, визначає його свідомість, а суб'єкт уже тоді виявляє своє ставлення до нього; але це ставлення не є цілковита тотожність свідомості й буття, а їх діалектична єдність.

7. Отже, класова роля суб'єкта висуває методологічну директиву для літературознавства — не усувати особу, а навпаки — її по марксистському вивчати, щоб доконечно з'ясувати її, як продукт соціальних стосунків, виявити її класову природу; виходячи з неї і треба з'ясовувати характер художньої об'єктивації оформленого від неї буття. Тоді лише ясно виступить ступінь цієї об'єктивації, міра її об'єктивності й суб'єктивності і в цьому співвідношенні ясна стане суть даної творчості.

Для цього конче треба знати ще дві речі — поперше, соціальну природу самого суб'єкта, як продукту певних класових стосунків, а подруге — об'єктивну природу самого об'єкту. Тільки знаючи те й друге, можна зрозуміти й в'яснити міру й характер класових реакцій авторових, що виявилися в класовому відтворенні дійсності.

8. Але марксистське вивчення біографії істотно відрізняється від ідеалістичного: тимчасом як ідеалістичний біографізм іде лінією безпринципового, безкритичного нагромадження всяких дрібниць і подробиць особисто-інтимного життя (на зразок: чи палив Пушкін, або: кого і як кохала Марко Вовчок), марксистська метода вивчатиме лише ті факти, що даватимуть змогу зрозуміти даний індивідуальний факт, як продукт соціальних стосунків.

В цьому — єдиний критерій для правильної постанови наукового, здебільшого марксистського, вивчення біографії і використання його здобутків для соціологічного марксистського вивчення творчості письменника.

## ПРО ХУДОЖНЄ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ

О. БЕРВИЦЬКИЙ

Проблема виховання нової людини є одна з важливих проблем сучасної доби, доби соціалістичної реконструкції. Проблема ця посідає велике і відповідальне місце в процесах формування ідеології, а в нашій країні, за нашої доби вони набирають особливо актуального значення; за доби загостреної класової боротьби особливо чітко повинно стояти питання боротьби за ідеологічні позиції. Перспективи розвитку революції вимагають особливо вдумливо ставитися до виховання нової людини, до формування ідеології — нині юних, а незабаром зрілих — кадрів будівників комуністичного суспільства.

Проблема виховання, загалом беручи, вирішається в нас соціалістичним характером нашої країни в тому розумінні, що вплив нашого соціалістичного оточення є вирішальний у питанні про виховання нової людини взагалі, а зокрема й особливо — нашого молодого покоління. Адже характер впливу оточення визначається станом продукційних відносин у країні, що зросли на основі нової організації продукційних сил. Але це не тільки не знімає, а навіть загострює питання організованого педагогічного процесу, що матеріалізується в усій системі установ та засобів і шкільного і позашкільного виховання, що його реалізують педагогічні та літературні кадри і вся цілокупність наших партійних, комсомольських, профспілкових та інших організацій.

Стихийний рух впливів ми повинні скерувати певними шляхами. Організований педагогічний процес у широкому розумінні не замикається лише в кімнаті учня чи в якійсь соціалістичній установі, а реалізується в усій нашій виховній системі, зокрема й системі позашкільного виховання, в оточенні всього нашого суспільства. Ми беремо виховання дитини як



широкий процес, що охоплює все її життя: цей процес є справа не лише педагога, а всієї радянської суспільності, партії, комсомолу, ЮП, профспілок і т. д.

Визначний чинник виховання та пізнання є література, театр і інші мистецтва. Тимчасом як у школі матеріал подається в конденсованому засобами шкільної педагогіки вигляді, то на сцені, в літературі і т. д.—він подається узагальнено—в масі емоційно-образового психологічного матеріалу.

Художнє виховання дитинства є широке актуальне питання; це є велика й важлива ланка в загальній системі комуністичного виховання, ланка, яка, проте, не користується в нас досі достатньою увагою.

Вся сукупність питань, зв'язаних із художнім вихованням дитинства, не вперше повстає перед нами. Це не нові питання. Але весь комплекс питань художнього виховання: дитяча література, образотворче мистецтво, театр в різних його формах, музика, спів—всі ці питання з кожним етапом повстають у нас із новою силою та в нових конкретних формах. Разом із тим повстають на новій основі й загально-методологічні проблеми художнього виховання і в галузі літератури, театру, і в галузі інших мистецтв взагалі.

Пропедевтичне питання до всіх цих проблем є загально-методологічне питання змісту та форми. Від вирішення цього питання залежить розв'язання актуальних проблем художнього виховання. Але форма це не є техніка твору (скажемо, у літературі—поетична фонетика, метрика, поетична семасіологія, поетична синтекса тощо). Художня форма нерозривно зв'язана із змістом твору. Зміст твору саме і є його форма.

Таке твердження діалектичного матеріалізму дуже корисно згадати також і в зв'язку з проблемою художнього. Поняття художнього є зв'язане з певними епохами попередніх формацій суспільства і тому часто зустрічаємося з випадками, що з цим поняттям часто асоціюється, зв'язується поняття чогось мітичного, надприродного. Елементи панівізму, антропоморфізму, казковості, фантастики, романтики твердо засіли в нашій сучасній літературі, в мистецтві. Вони трудно даються викорчувати. А, тимчасом, наша епоха вимагає вкласти новий зміст у поняття художнього. Всякі елементи казковості, романтики, фантастики рішуче треба вигнати за двері нашої епохи. Матеріалістичної романтики, казковості, фантазії бути не може. Мавши, іноді, за певних епох революційне застосування, за нашої доби вони, своєю суттю, такої ролі відігравати не можуть.

В питанні про художнє виховання дітей набирає нового змісту й питання про умовність. „Умовність“—це один із тер-

мінів—парасольок, під який ховається ідеалістична сухозлітка. Витворити новий зміст для таких термінів є наше актуальне завдання. Це стосується до всіх форм художнього виховання, до всіх галузей художньої роботи.

Зокрема це стосується й до театру. В усій системі художнього виховання дітей театр повинен дати велике і відповідальне місце. З ним зв'язано багато нових, ще нерозв'язаних питань. Перше загальне питання—це завдання театру взагалі, та зокрема—завдання дитячого театру і його відношення до школи.

Театр в наших умовах є засіб організованого впливу. Цим визначається й загальне завдання театру, як одного з чинників виховання борця за комунізм. Не можна протиставити театр школі в тому розумінні, що театр, мовляв, нічого спільного з навчанням не має, що він лише виховує, збуджує емоції, тимчасом, як завдання школи—озброювати знанням.

Завдання театру є сприяти утворенню і належному спрямуванню світогляду у глядача. Але світогляд неможливий без пізнання закономірностей; а тому завдання театру і в тому, щоб озброїти знанням. Справа лише в формі та мірі. Театр є одна із ланок цілої системи виховання та навчання. Ці два моменти не можна протиставляти один одному. Навіть в елементарних актах навчання заводського учня (уміння, наприклад, орудувати струментом, елементарні навички виробничі тощо), відбувається процес виховання і навпаки—виховання неможливе без набування, чи то посереднього через практику, чи то безпосереднього елементів знання.

Ці наші міркування стосуються й до такої форми художньої роботи, як ляльковий театр. На жаль, обговорення питань лялькового театру досі не розгорнулося у напрямі критичного перегляду старих положень. Не поставлено основного питання про доцільність самого існування лялькового театру, як одної з форм організованого впливу.

На думку діячів лялькового театру, це одна із найвищих форм театрального мистецтва. Саме на ляльковому театрі, на їх думку, лежить історична місія піднести театр взагалі до синтетичних форм, до нового вищого ступня розвитку таких форм. Капіталістичній добі є властиві натуралістичний, психологічний підходи. Буржуазний театр—театр нюансів та деталізацій. Шляхи розвитку нашого театру йдуть по лінії синтетичного образу; і особливість лялькового театру, на думку його прибічників, у тому й полягає, що він веде до таких шляхів.

Логічний висновок із такої постави питання, очевидно, повинен бути несподіваний для самих оборонців лялькового театру. Абстрактно-конкретне поняття, синтеза образів, по-



нять та їх аналізу є властиві високим ступнем розвитку свідомості. Лише вищі форми думання здатні до аналізу природи абстрактних понять. Матеріалізовані абстракції збуджують бурхливі емоції, але в дитини немає здібності аналізувати природу таких абстракцій, тому вони викликають у неї уявлення надприродного. З цього, між іншим, частковий методологічний висновок: що менший соціальний досвід аудиторії, тим ближче, образно висловлюючися, повинна стояти сцена до партеру, цебо для дітей сцена повинна бути в самому партері. Лише в аудиторії, здібної до аналізу абстракцій, припустимий певний „розрив“ сцени та партеру.

Отже ляльковий театр, як театр абстракцій, театр синтетичний, логічно думаючи, непридатний для дітей. Він збуджує бурхливі, але „дешеві“ емоції. Така логіка речей. Ляльковий театр з його тенденцією до узагальнення, росте до примітиву, до біологізму прямих рухів. Складається таке уявлення, що як подати дитині класову боротьбу в формі „класової“ боротьби ляльок, коли лялька пищить „Повстаньте гнані і голодні“, то це буде зрозуміло дітям. Ляльковий театр базується на анімістичних уявленнях про світ, і це чітко треба підкреслити.

Обережні педагоги виявляють протест проти лялькового театру, але в дуже оригінальних формах: педагоги-дошкільники виступають проти лялькового театру для дошкільників. Але логіка вимагає свого: якщо не можна рекомендувати лялькового театру дошкільникам, то пропонувати його дітям шкільного віку буде принаймні непослідовністю.

Велика зброя в процесі виховання є книжка. Дитяча література є гостре знаряддя формування ідеології нової людини, а тому повинна посідати певне місце в процесі організації дитячої класово спрямованої поведінки.

Дитяча книжка є гостра зброя, великий виховний чинник, до якого, особливо в умовах загострення класової боротьби, треба ставитися надзвичайно уважно.

Доводити зараз особливу шкідливість неутральної щодо наших класових завдань дитячої книжки було б принаймні анахронізмом. Ще не так давно це було за предмет дискусії. Навіть більше: і нині, коли ми вважаємо за явне шкідництво давати дитині неутральну тематику, „позакласові“ вівці, або „синички“ посідають не останнє місце як персонажі сучасної дитячої літератури і далеко не на першому плані стоять питання про п'ятирічку, про куркуля, про непмана в дитячій літературі, про дитячу літературу, як одно із знарядь виховання діалектично-матеріалістичного світогляду.

Питання про створення діалектичного-матеріалістичного світогляду як цілеве настановлення всього процесу виховання

питання про саму правомірність такої постави, теж не так давно стояло як дискусійне. Дійсно, на перший погляд здається, що про утворення діалектично-матеріалістського світогляду в дитини й мови не може бути, що такий світогляд може утворюватися лише на високих щаблях розвитку людини.

І справді, створення діалектико-матеріалістичного світогляду є довгий процес; але як процес він має певні стадії розвитку. Говорити про закінчене світорозуміння в дитини — зайва річ, але набування елементів такого світорозуміння, скеровування розвитку свідомості дитини шляхом до пізнання й опанування об'єктивних процесів, а не прищиплення штучних ідеалістичних уявлень є єдино правильний шлях виховання. В найпростіших процесах орієнтування в околицьному світі вже складаються елементи світогляду. З поглибленням соціального досвіду змінюється сама міра зформованості й глибини цього світогляду.

Отже цілеве настановлення дитячого виховання — це створити діалектично-матеріалістичний світогляд, виховати пролетарську свідомість, готувати борця за соціалізм і активного учасника соціалістичного будівництва. Така мета комуністичного виховання.

Цим високим завданням наша сучасна дитяча література не відповідає. Вона далеко відстає від вимог доби соціалістичної реконструкції. Це та велика ділянка, яка й досі не привернула до себе достатньої уваги радянської громадськості і передусім наших письменників. Це одне з вузьких місць нашого культурного будівництва нашої боротьби за ідеологічні позиції.

Одне з великих питань, яке висуває наша сучасність у зв'язку з дитячою літературою, — це глибоке принципове питання про доцільність спеціальної дитячої літератури. Ця проблема повстає на базі нинішніх соціально-економічних процесів. Це питання про міру „соціального“ в дитини, як воно є вже сьогодні. Великий досвід радянської педагогіки в справі прищеплення пролетарської свідомості дитини, підтвердивши з усією силою питому вагу цього „соціального“ у дитини, одночасно показав, що дитина є класова людина більшою мірою, ніж ми собі це уявляли раніш. Повстає в зв'язку з цим думка про те, щоб замінити дитячу літературу новою літературою, добираючи її не за віковою ознакою, а за ознакою розвитку соціального досвіду в дитини, цебто єдиною літературою з дорослими.

Така думка вимагає певних корективів, але принципово є правильна. Ми гадаємо, що розв'язання цього питання має піти не лінією знищення дитячої літератури, а в напрямі усвідомлення того, що вже недостатня є сама тільки



вікова ознака, що повстає актуально питання про літературу „дитини про дорослого“, коли цим можна визначити цілий комплекс питань, зв'язаних із зміною наших уявлень про „соціальне“ в дитини.

Неможна обминути того, що й донині казка знаходить ще прихований захист у формі ретельних виступів за байку, за „художню правду“, за „технічну фантазію“, за „умовність“, за „романтику“ проти „соцвхівського обіжника“ і т. ін., об'єктивно в ці виступи вкладається апологія казки.

Питання про казку, це є, кінець-кінцем, питання про форму та зміст. Казку, як форму дитячої літератури, засуджено не вперше. Характерне є те, що нині це засудження ґрунтується на новій основі, зовсім відмінній від попередніх; тимчасом, як минулі засудження виростали переважно, на основі теоретичних побудовань, нині це відбувається на базі широкої практики будівництва соціалізму. Тепер засудження йде від мас. Тепер казку трактується, як анахронізм.

З романтикою теж не все гаразд. Як відомо, романтика, ховається в форму „революційної“ романтики. Але виховне значення цієї революційної романтики залишається під великим знаком запитання. Традиційний аргумент на її користь — це та позитивна роль, яку революційна романтика відіграла за доби Великої французької революції, скажімо, та за доби буржуазних революцій взагалі. Дійсно, романтика тоді відіграла позитивну роль. Але чому? Тому, що прогресивній тоді класі — буржуазії бракувало наукового цілісного світогляду. Такий світогляд заміняла романтика в широкому розумінні.

Але разом із тим романтика виховувала трухлу ідеологію, яка в рішучих боях — у кращих випадках умирала „красивою смертю“ — здавала свої „позиції“ та кидалася до містицизму. Це доведено історією революцій, зокрема й ясно — російської. Характерний прояв такої „романтичної“ ідеології в російському революційному рухові було „богошування“. Невипадково й донині колишні „богошукачі“ ретельно виступають за романтику. Переможна ідеологія пролетаріату, тимчасом, завжди зростала як класово свідомі ідеологія, що усвідомлює об'єктивні закономірності. Тому саме в рішучо тяжкі моменти не впадає така ідеологія в містику. Отже, виховне значення революційної романтики є, повторюємо, під великим сумнівом.

Постава всіх цих питань, наголос на них, доводить лише, що „казка“ в широкому розумінні, об'єктивно ховається в інші форми. У цих поняттях, як в останній цитаделі, заховується ідеалізм, проти якого треба рішуче виступити. Треба чітко визначити для нашої доби зміст тих термінів, понять, які являють собою іноді притулок ворожій нам ідеології.

Стратегія боротьби вимагає за нашої доби робити наголос на таких атрибутах, як „художнє“ (в старому розумінні), „романтика“, „умовність“ тощо. Може в нового покоління, вільного від тяжкої спадщини минулого, ці питання й повстануть, але вони будуть насичені новим змістом нової ідеології, ідеології нових відносин; тоді, може, ці поняття наберуть такого змісту, що їх треба буде знов акцентувати. Але сьогодні основний наголос повинен бути на пізнанні закономірностей, на пізнанні норм загального в об'єктивному світі; через пізнання та використання загального, а не через якусь фантазію треба простувати до завбачення. Це й буде „художнє“ для нашої доби. Зміст твору — оце і є його форма. Лише такий шлях звільнить нас від ідеалістично-містичної сухоплітки, остаточно обтрусить її рештки з ідеології нового покоління.

\* \* \*

Художнє виховання дитинства є, повторюємо, широка, актуальна проблема. Нашими міркуваннями з приводу окремих її моментів справа, звісно, не вичерпується. Ми й не наємо можливості зупинитися тут на багатьох інших моментах і питаннях. В основі всіх їх лежить завдання виховати з дитинства клясово-спрямовану поведінку; завдання пізнати закономірності процесу формування ідеології, нині юних, а незабаром зрілих кадрів будівників комуністичного суспільства — і цей процес належно організувати.



# П О Р Я Д К О М САМОКРИТИКИ

## ПРО МОЇХ КРИТИКІВ, ЩО В НИХ ВИСТАЧАЄ ТЕМПЕРАМЕНТУ

ОЛЕКСІЙ КУНДЗИЧ

Марксистська критика мусить рішуче виганяти з свого оточення всяке претенціозне, напівграмотне і самозадовільне комчванство. Марксистська критика повинна поставити перед собою гасло — вчитися і повинна давати відсіч всілякій макулатурі і „одсебятині“ у своєму власному оточенні. (З резолюції ЦК ВКП(б) 18 червня 1925 р.

Одні творять, інші ліпляться до риштowania лишаями, примовляючи: „ми плоть і кров будівничої епохи“. („De facto“).

Проїздом на Урал зупинився в Харкові. Заскочив на пленум ВУСПП'у. Якраз мене відмінюють з трибуни, відмінюють звичайно й зазубрено, навіть мені вже надокучило, не то що слухачам.

Нуднувато... Але мене нараз зацікавлює той фокус-мокус, що люди показують з кону, іменуючи його „марксистська критика“. Серйозно, „вправність рук“, як схарактеризував таку роботу т. А. Хвиля, — разюча. У нас уже твориться марксистська критика але вона ще молода, вона тільки набирає сил. Не дивно, що в цю добу її розвитку до неї змогли всосатися всілякі люди.

У Києві, Харкові й на периферії ви можете почути в численних виступах від Клочків, Чехових, Пронів і всіх, що

ходять під Коваленком: „Ми, марксистська критика...“ „Марксистський критик Клоччя визнає...“ А Клоччя про Коваленка чи Проня — „марксистський критик Пронь сказав...“ Клоччя визнає, Пронь сказав... Ви розумієте? Це викінчена, визнана марксистська критика...

Так звучать ці авторитетні слова. Більш того: „Літгазета“ містить думки цих авторитетів у такому приблизно вигляді: „Пронь сказав, що творчість Ікса є те й те“. І все! Пронь може не доводити своїх тез, а читач може їх брати на віру. Більше того: „Вечерний Киев“ містить інтерв'ю від Клоччі, що говорить ім'ям марксистської критики, зарозуміле і претенсійне інтерв'ю з портретом.

Що це таке, як не провокація марксистської критики? На щастя наш читач уже виріс, і мені самому доводилося чути, як літгуртки на провінції вщент розносять Клоччя і К-о та дивуються — „що ж це за марксист?“ Добре, що дивуються, а гірше, коли вірять і вчаться.

У статті т. А. Хвилі „Нотатки про літературу“ є симптоматичні абзаци про критичну роботу Клоччі й Антонюка. Марксистська критика устами т. Хвилі відмежовується від цих критиків, застерігає цими абзацами не брати їхніх виступів за марксистську критику. Але т. Хвиля зачіпає це питання побіжно, хоч досить загострює на ньому увагу. І дуже вчасно загострює, бо Клоччя не один; це ціла „школа“, представників якої треба виловлювати по одному, виносити на чорну дошку нашого літературного виробництва. Я кажу про „школу“ несумлінності — несумлінності свідомої, злісної, шкідницького характеру, що її „треба розпеченим залізом випікати з наших рядів“ (А. Хвиля), пересмикування, про яке мовчати не можна і яке я доводжу в цій статті. Т. Хвиля викрив перед нами літературний злочин А. Клоччя. Читачеві треба запам'ятати прізвища представників цієї „школи“, щоб надалі обережно ставитися до їхніх писань і не сплутувати з роботою марксистської критики. Я покажу тут сьогодні роботу Чехового; цей критик має теж „вправні руки“ і фокус-мокус його складніший, ніж у Клоччі.

Але, хоч „лежачого не б'ють“, треба ще відзначити, що фокуси, які проробляв В. Клоччя на Масенковому листі й на яких упіймався (стаття А. Хвилі. „Критика“, 1930, № 4), — не єдині й не випадкові. Клоччя має собі таку методу, в цьому розумінні він рецидивист. Хочу згадати деякі роботи Клоччя і для того, щоб довести, що „Літгазета“ є орган, де більшість свого доробку містить згадана „школа“, і фокуси свої робить з відому й благослення В. Коваленка, як це далі буде видно. Дивно, що й досі в редколегії цієї газети між іншим стоїть ім'я В. Коряка. Поважаючи т. Коряка, я певний, що матері-



ялу він не переглядає, хоча б і з причини територіального характеру і підпис його ставиться „для авторитету“.

В „Літгазеті“ за 15/X 1929 р. вміщено статтю А. Ключья під неграмотним заголовком — „Під лозунгом короткозорости“. В цій статті, рекомендууючись за марксиста, А. Ключья не зовсім грамотно мудрствує про стилі, недоречно притягаючи Вальцеля й нелогічно роблячи висновки із своїх же не досить логічних абзаців. Нарешті, переходить до моєї збірки „Новелі“. На цьому я й хочу спинитися. Я хочу показати декілька критикових тверджень, що не є справа особистого смаку, тверджень, що перекручують, підтасовують об'єктивні дані з моїх „Новелі“. Стаття в цьому розумінні — зразкова; нам доведеться проглянути її за порядком абзаців, що стосуються до окремих творів.

Критикові треба довести, що автор — занепадник, що автор не вірить у соціалізм. Що ж робити критикові з новелями, де навіть він не може знайти занепадництва? Приміром, новеля „Пудель“ виявляє повну віру в соціалізм голодного студента, що лікує непманського песика:

„Ми ще будемо лікувати їхніх собачок“... „Перемога наша гарантована“ (ст. 85).

Ключья пише:

„Автор, втручаючись за допомогою газетної публіцистики (ст. 81), розв'язує позитивно цю трагедію“.

Я сам дивуюся і розгортаю книжку на 81 ст... Три рядки біографії студента, далі про його нерви, далі опис інституту й жартівливий діалог про їжу. Де ж публіцистика?

Але підємо далі. В інших новелях бадьорі мотиви затушовуються словом „ніби“:

„В новелі „Романтична вилазка“ автор намагається ніби висміяти безґрунтовну романтику Айдорів, протиставляючи їм реалізм і оптимізм Товмача.

О. Кундзіч тут дійсно нещадно висміює лишки аристократії й висновки в цій новелі нібито бадьорі“.

Але, бачте, справа в тому, що голос Айдора, на якого я й писав сатиру „Надтріснутий“, і Товмач — це пролетарська „іконка“. Дозвольте, т. Ключья! Бадьорій вихід із колізії — публіцистика, бадьорі типи — іконки, болючі питання — дрібно-буржуазна штука?! „Франс радить вам зробити аналізу сечі“ — такий епіграф стоїть під заголовком „Романтичної вилазки“.

Кому адресується цей епіграф?

Про „іраціональне“ наплутано щось у такому ж сенсі; і теж — незадоволення з бадьорих мотивів. Почувається, що критикові досадно. Кундзіч повинен бути занепадником!

„Тут у постаті червоного героя Ілюші передові думки одержують поразку від старої культури, що сконденсована в особі Вірочки“ (треба „Валі“ — О. К.).

А. Клоччя таки винайшов, власне вигадав „поразку“, бо Валя, Ілюшина дружина, це міщанка містечкового типу, що конденсує в собі хіба коров'ячу тупість, але ніяк не культуру:

„Сіренька, скучненька, капризненька особа“ (стор. 64).

Які ж „передові думки одержують поразку“ від якої культури? Що це, абсолютне безсилля критикове перед твором, чи незовсім чиста робота? Я думаю—і те й друге. Однак із цих абзаців робиться несподіваний висновок:

„Отаке ставлення до соціалістичної реконструкції“...

Хочеться сказати: вистачає ж у людей темпераменту так ганебно використовувати добу реконструкції й ім'я пролетаріату. Це ще раз навчає нас добре придивлятися до тих, що багато клянуться добою й соціалізмом.

Не зупиняюся на розмовах критикових про моє тлумачення села і його соціальних сил, але з обуренням загострюю твою увагу, друже-читачу, на оцій цитаті з статті А. Клоччя:

„Песимістичної оцінки не змінюють ліричні уступи про тугу української (розрядка моя — О. К.) матері, вселюдську, „вічну тугу“ („Мати“).

Звідки ця „українська мати“, звідки це провокаційне обвинувачення в націоналізмі? Моя героїня в новелі „Мати“ така ж, може бути, росіянка й татарка, як і українка. Вона тільки старий пеньок розваленого індивідуалістичного господарства і більш нічого. І одним словом не торкався я чогось „українського“ в цій новелі. Звідки ця „вселюдська“ туга? Звідки взагалі ця „вічна туга“? Вона стоїть у лапках але в моїй новелі цього немає. Я завжди висміював „вселюдське“, а „вічної туги“ не підносив у символ і не вживав такого терміну, бо „Мати“ зовсім не розглядає питання психології „материнського серця“.

Як бачите, „у Клоччя вистачає темпераменту“.

Буду скорочувати приклади. Ось далі розглядається „Гіпс“. Подається єдина цитата: „Місто з'їло їх обох“. З цієї цитати зроблено „висновок“ про авторове ставлення до міста. Клоччя пише:

„Місте жере безневинних селяків“.

Яких селяків, яке місто, як жере й за яких обставин—це не в компетенції „марксиста“-критика. Взагалі місто, взагалі



селюків взагалі жере. Як бачите, метода „діалектичного матеріалізму“. Подивимося ж, як це подається в новелі. У другому розділі бачимо характеристику слабовільного інтелігентика-комсомольця, повного внутрішніх суперечностей, а на сторінці 13 є таке:

„Потім я відчув трагедію селянської дівчини-наймички, що пішла в широке життя поза комсомолом“.

Виходить, справа в тому, що селюки ці один не пристосовані до нового життя а друга — наймичка, що пішла до міста поза комсомолом і збилася на манівці. От ця її дорога й подається в новелі. І не обох їх з'їло місто. Це міркує так тільки герой, але, міркуючи, тут же вирішує допомогти Вірі виборсатися з багна люмпенського міста. А Клоччя вискубнув чотири слова з міркувань персонажа твору — і побудував прогнози. Дійсно, марксизм підбитий клоччям.

„Тут повторюється добре знайомий з занепадницької поезії мотив несприймання\* міста непманського, що переродилося“.

Отак людина бере собі й підшиває модний ухил, дарма, що в новелі й не зачіпаються питання неп'и, дарма що мотиву такого немає в новелі, а концепції й зовсім протилежні. Але далі! Яка „вправність рук“! З цього невірною, просто безглузлого висновку робиться новий висновок:

„І не дивно, що старі й нові радянські інтелігенти не знаходять собі життєдайної праці, а примушені шукати забуття в фешенебельній коршомці“.

Це „марксист“ переходить до розгляду новелі „Дуже просто“. Новелі про двох старих аристократів, що, приховавши від пролетаріату свої „прекрасні лічності“, підробляються до нього, але обидва провалюються. І не ДПУ їх викриває; вони не видержують доби, і звідди їхне „не видержим“ і вся їхня філософія.

Цих людей — одного, що зовсім уже розвалився, як людина, цінника-жебрака, а другого, що розвалюється, цих людей Клоччя визначає, як двох радянських інтелігентів, які не прийняли непманського міста, міста, що переродилося!

Зробивши отаку „підставочку“, Клоччя далі робить відповідну маніпуляцію з цитатою:

„Ми, інтелігенція, не видержим“.

\* Тут Клоччя мабуть хоче сказати „неприймання“. Цю комічну помилочку повторює й Чеховий.

Виходить, що радянська інтелігенція не витримає нашої роботи, нашої доби, бо Ключчя обережно обминає слова, що визначають думку точніше:

„Моя інтелігенція, Муа-Стон не витримає“. („Новелі“, ст. 54),

бо Ключчя старанно замовчує, що Муа-Стон, це —

„Стон русской інтелігенції. Приналежить к категорії „бывших“, те-пер ісповедує стоїцизм (жебрак — О. К.) Дл-а“ (ст. 49).

„Ах, я на вас бризнув слиною... Це нічого, пептин. Да...“ „Чого ви так дивитесь? Мені здається — ви думаете, що в мене ніс стає „сідлообразний“! Нічого схожого. Ні, ні, ні! Вип'ємо, колег“ (ст. 51).

Але Ключчя невичерпаний. Фокус не закінчився, він розгортається:

„І з цими поглядами (про „не витримає“ — О. К.) цілком солідаризується Іванов-Міров, що „працює в пресі“.

„Працює в пресі“ це цитата; виходить, справді... Але візьмімо її в тексті: Муа-Стон впізнає свого й радіє:

„Міров Женька! Демон наших курсисток-Тамар! Ти працюєш у пресі і ведеш суспільство, що не знає мислей, до соціалізму? Наш демон...“ „Дай поцілуємось!.. Чого ж ти прийшов сюди, Женю? Ну чого?.. (ст. 55).

От звідки — „працює в пресі“!

І там, де автор з сарказмом подає відповідь Мірова — „не витримає“, у Ключчя ця відповідь подається в плані розмови двох радінтелігентів, що „не витримать“. З глибоким співчуттям до цих „радінтелігентів“ критик скаржиться читачеві: чому це, мовляв, вони не приймають непи, міста, що переродилося, скаржиться, що автор недовіряє нашій політиці і робить наклеп на Муа-Стон. В Муа-Стон Ключчя знайшов... дитячу хворобу лівизни. Чи мріяв же про таке щастя цей нещасний п'яничка, плачучи в коршомці за минулим життям і п'яно філософуючи?! Чи мріяв він, що „марксист“ - критик припише йому ухил комуніста? Ні, він про це не міг мріяти, бо в нього —

„Душа рвалася хоч у яку багнюку, хоч у пахощі аміяку, аби гострі. Ви думаете, чому люди рвуться в коршомку? Вони шукать почуття поезії“ (ст. 52).

Що думав А. Ключчя, коли ворожив коло цієї новелі? Це серйозне психологічне питання — що вони думають, отак трудно працюючи? Мабуть сподіваються, що читач у простоті душі своєї не додивиться, а шепетильний письменник промовчить. І вони не шкодують темпераменту, вони про-



дукують статті, в яких безвідповідальність межує з кримінальними справами, за які карає закон.

Клоччя просто приставляє слова, де йому того треба. Кажучи про людину, що її я зовсім не визначаю, як міщанку, я пишу:

„Вона сиділа на канапі з буденним пустим виглядом“.

Клоччя подає в цитаті:

„Міщанку з пустим виглядом“.

Звичайно, таке визначення зовсім змінює зміст... Щоб винайти еротику, Клоччя приписує до новелі „Кічкене“ таке:

„Чміль „бере Антоніну“.

Два останніх слова в лапках, ніби цитата; а мене не то що вислову цього нема в новелі, нема навіть такого становища. Звідки таке видумав критик — „марксист“, не знаю. Перевір, читачу, новелю, і ти не знайдеш нічого схожого.

Перейдімо до арифметики й геометрії. Клоччя пише:

„Сюжети в О. Кундзіча досить одноманітні. В більшості, це відомий трикутник — два чоловіки й жінка“.

Не буду казати про те, що проблем любовних трикутників я взагалі не розглядаю у своїх творах, не буду казати Клоччі, що три типи це ще не є трикутник. Але те, що за зразки трикутника Клоччя оголошує новелі, де взагалі тільки два, або й один герой („Морська хвороба“ „Безодня“), це варто відзначити.

„Решта психологічні новелі“... закінчує Клоччя клясифікацію. А як усі мої новелі психологічні? Виходить так, як би сказати перефразувавши Чехова: бігло п'ятнадцять собак, десять із них були чорні, а п'ять скажені.

Що за убійча безпорадність!

Тепер зваж, читачу, що може сказати цей критик про ідейне спрямування, про художність і композицію твору. Тут він уже може сказати все, навіть не цитуючи, бо в цій царині він просто „плаває“...

На цьому закінчуємо про Клоччя. Отже, цього критика впіймано не випадково; в цьому розумінні він, повторюємо, рецидивіст.

\* \* \*

Розглядати дві „роботи“ підряд — це нудно, це ламає композицію моєї статті, але зробити це треба.

Чому? Тому, що „роботи“ ці типові, вони не поодинокі. Тому, що автори їх посідають цілі органи юнацької преси й

ідейно калічать певну частину нашої молоді, накидаючи їй невірні погляди і збавляючи художні смаки своїм трактуванням навіть тих письменників, що їм симпатизують ці критики (Пронь і Клоччя про збірку Чепурного — „Молод. Більшовик“, „Передмова“ Клоччя про Кириленка в газ. „Молод. Більш.“ і т. ін.). Тут маємо невірні визначення щодо поетики, нарочите знижування, „не стесняясь средствами“ художніх якостей у творах, писаних стилем, схожим до романтичного, непослідовність у розгляді елементів „пролетарського реалізму“, відсутність марксистського підходу і т. д.

Ці статті я розглядаю ще й тому, що п'ятий рік друкуючи твори в радянській пресі, вдруге і втретє видаючи свої книжки, я змушений апелювати до читача й до марксистської критики. Змушений відкласти свою письменницьку роботу й братися до цієї статі, щоб нагадати людям з „вправними руками“, що „зловживання радянським друкованим словом є злочин“.

Другий із компанії — М. Чеховий (стаття в „Літгазеті“ за 12-V 1930 р.). Стаття, читана на диспуті про мій роман „Дефакто“ в Київському „Молодняку“, де був присутній Б. Коваленко, що санкціонував її, як редактор зазначеного органу, санкціонуючи й ту методи, за якою розглядає мій роман ця стаття. Як бачимо, ця критика має цілу свою оргсистему.

Але до справи. Стаття М. Чехового „ідеально заплутана“, що в ній можна розібрати три — це три обвинувачення в гріхах смертних:

В ніцшеанстві...

В троцькізмі...

В контрреволюції.

Про ніцшеанство... Справа в тому, що в галерею тишів мого роману без моєї санкції якось всотався Зоратустра, ніцшеанська надлюдина. Про це яскраво свідчить М. Чеховий:

„Юрко Гармата — тип сильної людини, майже надлюдина. Він — „творчий етап (?—О. К.) суспільства“.

Це все критикові слова; за цитату з роману стоїть тут тільки „творчий етап суспільства“. Розберімо ці слова, бо автор відповідає за них, а далі вже пошукаємо Зоратустри й запитаємо в критика пояснень.

Щоб не плутати, треба знати, що в мене не „етап“ а тільки „атом“. Це зовсім інакше звучить. Справа в тому, що вислів: „людина — етап суспільства“ — можливий тільки в плані символістичному; а я не символіст і не люблю символізму, вважаю, що це найдешевший художній прийом, бо він базується на загальниках. У всій своїй творчості я



користуюся з характерної деталі, всі питання, всі проблеми я ставлю, так би мовити, за індуктивною методою. На ній побудована вся моя творчість. Приймімо ж цей „етап“ за „прикру друкарську помилку“ Чехового чи „Літгазети“. Подивімося, що ж говориться в романі про „творчий атом суспільства“.

Юрко вибув із комсомолу, а до комсомолу він прийшов через наймитство, партизанську боротьбу, армію й низку соціальних колізій. Він пройшов школу революції і через те не міг навіть уявити становища свого поза комсомолом. Звідси його самовтішання в суперечці з Ларою:

„Нічого, каже, нюнити!“ „Я творчий атом суспільства“ (ст. 10)

Але Юрко швидко переконується, що „не так це. І Ларина боязливість (за його становище поза комсомолом — О. К.) була не дарма“ (ст. 12). Він висміює думки, за якими комсомолец, вибуваючи з організації, не втрачає своєї ціни, як громадська одиниця. Він каже, що можна стати пантеїстом і „по годині розглядати комашок і збирати фіялки, як гімназисточка“. „Думав — творчим атомом, а тепер мучусь“ (ст. 12). На чому ж побудовано оце, м'яко кажучи, нерозумну тезу, що Гармата „майже надлюдина. Він „творчий етап суспільства“? А хіба кожний робітник і кожний селянин не є „творчий атом суспільства“? Навіть ви, ш. т. Чеховий, є той „творчий атом“, бо ваша робота збудить реакцію марксистської критики до того, щоб вона переглянула свої кадри. А ви ж — далеко не надлюдина, як цінувати по вашій роботі.

А що ж казати про Гармату? Чим він не є отой „творчий атом суспільства“, приєднуючи бідноту до партизанського загону, організовуючи осередки, роботу, перебуваючи в Червоній армії? Гармата, звичайно, не „етап суспільства“, бо суспільство наше класове і ні репрезентувати його, ні символізувати одна людина не може. Тимто на „етапі“ легше Чеховому збудувати й підшити мені „надлюдину“, а ніж на „атомі“. Втім, ми погодилися вважати цей „етап“ за „прикру помилку“, не зважаючи на те, що в романі ці слова повторюються тричі.

Далі критик „мудрствує лукаво“ вже без цитат, бо цитат, що доводили б його твердження, нема де взяти:

„В романі фігурує й маса, але вона лише підкреслює постать Гармати й грає ролю антипода, за традицією протиставлення: герой і маса, натовп“ (розрядка моя — О. К.).

Психологія „натовпу“ — дуже цікава. В руській літературі є цілі трактати про психологію „натовпу“, але в нашій цю психологію мало вистілено. Не висвітлював і я її, зовсім не висвітлював. На жаль, у мене в романі ніде не-

має „натовпу“. Від усіх соціальних дієвих груп, від усіх колективів я беру окремих представників — два, п'ять, десять і т. д., так я й висвітлюю масу різного соціального складу. Це так. На це є документ — моя книжка.

Ця ж книжка є документ про те, що я висвітлюю не „героя“ й масу (це хитро сказано), а „героя“ в масі, в оточенні людей, представників тієї чи іншої верстви. Чи герой це? Чи протиставиться він „натовпові“? Який то „натовп“? На це можна відповісти, проглянувши ті становища й ту залежність від різних соціальних прошаровань, в які потрапляє Юрко на протязі всього роману.

Ось цього „героя“ з психологією наймита експлуатує і політично виховує дядько-куркуль. Юрко — хлопчак — проти комуністів, хоч ненавидить дядька (ст. 21), хоч ненавидить, взагалі, куркулів (ст. 25 і багато інших). Колізія між психологією й ідеологією. (На цьому базуючись, Коваленко, Чеховий, Клочья й інші визначають Юрка просто — „петлюровець“, не розуміючи діалектики розвитку). Цю колізію використовує Женьо, й Юрко розносить уночі його проклямації. Вранці сцена. Юрко натрапляє на селян, що розглядають його проклямації:

„Повстання не повстання, а за клуною пригодиться.

— А я ото травю. М'якою по-дідівському—

і т. д.—вже не про повстання, а про те, нащо годиться така проклямація.

„Хотілось кинутись на цих дядьків, але знав, що вони лише засміялися б“ (ст. 82).

Оце герой! І таких безпорадних становищ багато в Юрковому житті, бо в ньому перетиналися різні соціальні впливи його метляло (героя) з боку на бік, поки його не взяв у руки (героя) багато сильніший за нього Стенко-Коваль, поки перед Юрком не збанкрутувало все, що стоїть „по той бік революції“. Візьміть хоча б сцену, де Юрко, вбивши панича, дізнається, що панич переховував його ж (Юркову) проклямацію (ст. 99, 100), і де Юрко спохвачується, нарешті:

— „Сволочи! Я зовсім закрутився. Понімаєш,— книжки, балачки... і то весь час...

— Ти легко віриш цій панській наволочі, інтелігенції.

— Я їм мало вірю, а ти ж! І ти нічого не казав!

— Сам придивляйся. Я знаю, що ти, як і всякий наймит, нашого духу і не думав тебе обтісувати...

— Чорт його розбере, як на хвилях кидає з боку на бік! А тільки я їм мало вірю... Я думав, коли брав листа, і думаю зараз так, що піти то я піду в Деркачі, а що я там робитиму, то це побачу сам“ (ст. 101).

Хіба це герой?

„В романі виживають тільки сильні, слабші гинуть. (А колектив)?“



Що хоче запитати критик цими словами в дужках? Чи не гине колектив? Чи виживає колектив? Я не знаю. Але про сильніших і слабших відповім: це неправда. В романі не виживає Інтелігент, прозваний так від партизанів, скалічена людина, що не виносить „бруду революції“, романтик-фанатик. Не виживає психопат Фільо, індивідуаліст до глибини своєї маленької душі. Катю, затуркану дівчину, гублять забобони. Спивається й кінчить життя, важко захворівши, Верко. До чого ж тут сильні й слабкі? А скільки типів показано й досити детально на цих 467 ст.? Підрахуйте скільки їх, скільки з них позитивних чорноробів революції і будівництва радвлади! І всі вони виживають. Цим ви не цікавились? Плачете за отими соціальними каліками? Це схоже на Ключча, коли він докоряє мені за „радянських інтелігентів“ Муа-Стона й Мірова. Симптоматична схожість метод цукувати письменника.

Про ніцшеанство я ще подам лише одну цитату:

„Йому (Юркові—О. К.) й Наталі належить життя, бо й Наталя не дасть собі в борщ наплювати.

Сила на першому місці. Сильний індивідуум стоїть над усіма.

Культь сильної людини,—індивідуаліста (ніцшеанство)...“

Це цілий уривок із статті Чехового. Але від цього уривку поворушиться труп Ніцше в домовині; філософ-песиміст обернеться догори спиною зі злости на нашого земляка-критика. О, Ніцше зі своїм малахольним Заратустрою, апологетом надлюдської сили, високого філософського призи́рства до суєтного світу й мілкоті людської! Чи знаєш ти, що найми́чка матушки ігумені з „розбитого монастиря“, затуркана Наталя, експлуатована найцінні́шим способом, Наталя, що потім втікає від збанкрутованої матушки і з допомогою комсомольців стає на службу—підмітати коридори в БПС'і, Наталя, що, нарешті, відчула своє право жінки-громадянки й не хоче, щоб їй у борщ плювали,—ця Наталя виставляється тобі за послідовника, за надлюдину? З такими кадрами ти збанкрутуєш зі своїми ідеями, це як води дати!

Але, Ніцше й Заратустро! Прости їм, не знають бо, що творять і що говорять. Вони не знають, що ти якраз, о, Заратустро, дав би собі в борщ наплювати з своїх верховин, ти сам собі в борщ плюєш, ти з призи́рством надлюдини ставишся до борщу. О, Ніцше! Не слутай тільки мене, автора, з цими критиками. Висувати тобі кадри я й не думав. Ось послухай, як воно звучить у мене в романі.

Була Наталя „бентежлива черничка“.

„А тепер пішла між люди, навчилася, стала громадянка, і проби́вається у ній дух свіжої, мідної жінки, що від землі, що в сел вийшла б заміж, набула б груди, як глечики, стала б господиня,

вміла б поговорити з сусідкою з приводу дірки в плоті, про свиней у городі і, коли було б до речі, не задумалася б на вулиці підняти спідницю і показати тій таки сусідці дебелистого зада... Взагалі Наталя не дала б і не дала б собі в борщ наплювати" (ст. 374).

Як виявляється — це небезпечна ніцшеанка. Таких ніцшеанок у нас на селах тисячі й тисячі.

Стаття Чехового — це є цікавий зразок роботи, що в ній критик („марксист“) „змазує“ діалектику розвитку дії в творі й сам заплутується, ставши перед рядом питальників. Так мій критик, крім свідомого перекичування, сам заплутався на Юркові, перемішавши характеристики його за різних часів, цебто, виходить, і на різних стадіях його психо-ідеологічної еволюції, переплутавши психологічні характеристики з політичними поглядами.

Але найбільше заплутало критика його власне визначення: „Юрко — це комсомолец де-факто“, з якого він і виходить. Автор не захотів ставити Юрка за комсомольця де-факто. Автор каже, що —

„було болісно за його теорії і теорії багатьох. За ці шукання форм нудної надбудови — бісового батька! Бо знали ми, що в отій-о червонавій куряві росте Україна, росте з коріння...“ і т. д. (ст. 10).

З сторінки 10-ої видно, що Юркові теорії скеровуються проти головотесів і є реакція на головотество в комсомолі, те головотество, що його комсомол нещадно чистить, вичищаючи й самих провідників його, що „ліпляться до риштовання лишаями“. Існування цієї реакції теорій болить автор, болить так само й існування головотесів. Про це написано чорним по білому. Але ці теорії ідуть не від ідеального комсомольця, про це теж у романі — чорним по білому. Ось Юрка характеризує справжній трудівник революції на селі, хлопець без інтелігентських вихиласів, чіткий і кований ідеологічно Коваль-Стенко:

„Мало толку. Хапається“ (ст. 102).

На сторінці 421 подано від автора про Юрка:

„Деклясована гнучка душа гутаперчового інтелігента“...

сторінка 387:

„У комсомолі я спантеличився“, „але я так спантеличився і в дев'ятнадцятому році, коли ходив з бомбою на Троцького, а потім тією ж бомбою убив свого пана.

— Селянська анархія...

— Я знаю“.

Такі, як Юрко, не можуть бути „ідеальними комсомольцями“, бо це люди, що часто спантеличуються. В періоді, коли вони знаходять те, чого шукали, вони можуть подавати доречні пропозиції, але ставити себе за зразок навіть вони не можуть і не ставлять. Не ставить і автор, — про це



свідчать наведені цитати. Нащо ж писати, що „Юрко Гармата — позитивний тип з голови до п'яток"? Але це написано; і критик, натрапляючи на негативні характеристики, дивується і робить висновок:

„Автор на кожному кроці впадає в протиріччя“.

Виводивши не ідеального Гармату, автор показував і безумовно позитивних типів. Якось же й вони стосуються до основної ідеї роману — де-факто. Критик і слова не сказав про організатора й керівника партизанського руху Лавра, строго стриманого й тактовного, без тіні сумнівів і всілякої індивідуалістичної „ерунди“, ватажка. Критик тактовно замовчав Стенка, дядька Калима, партизана Корнія, Штинвагуремонтника, першого комсомольця в селі, Нагінка й інших. А автор виводив їх не в статисті — й досить широко. Критик — „марксист“ не помітив, що тема роману суто внутрікомсомольська, що роман виносить на суд комсомолу комсомольських головотесів, роман показує перекручування гасла „широкої демократії“, саме в ті роки, коли їх найбільш перекручувано. „Думаю, що в нас не все гаразд, але в основі, в корінні так як треба“, каже Юрко (ст. 387). Він бореється проти Кирилюків і компанії, шахраїв у буквальному розумінні цього слова. Маса комсомольська за Юрка, маса навіть інстинктивно проти шахраїв (див. ст. ст. 263, 264, 421, 445, 446). Але зате критик за них гаряче вступається. Він наводить цитату, характеристику злочинця секретаря, і безпосередньо за нею каже:

„бо Юрко Гармата (і автор) не знаходять на протязі всього роману кращих активістів“.

Як хочете, а це цинічно. Така критика — патологічне явище. Або ще, в мене жартівливе й заздре:

„Ех, ти, та которая! Вас 75%, Хороша це частина комсомолу!“ (ст. 11).

У Чехового:

„Ех ти та, которая! Вас 75%! Хороша ця частина комсомолу?“

Симптоматичні „прикрі помилки“! В мене „це“, в Чехового „ця“; в мене окличник захоплення, в Чехового гіркий питальник. Ви ж розумієте, що виходить? Але цього мало! Далі йдуть в безпосередньому сполученні з цією цитатою слова божевільної анархістки Клави за Юркові слова. Цю божевільну анархістку критик подає, як „комсомолку Клаву“. Так на кожному місці — це метода. Ненависть Юркова до багатців і панів трактується так:

„Це скоріше тваринна ненависть сильної індивідуальності до інших, слабших за нього. Так він ненавидить „з-за вугла мішком прибитого“ панича, нахлібників панів Крижмінських тощо“.

Там, де я малюю призирство до аристократії, що виро-  
джується, критик з болем вбачає слабших. Але він не бачить  
зненависти до панів і не чує вибуху Юркової бомби в їх-  
ньому домі.

Досить! Клавині безумства нічого підшивати авторові, ба  
навіть і Юркові. Хай скаже сам він:

„Клаві просто треба побути на селі, пожати, пов'язати, щоб з рук  
кров текла... я так думаю. А то вона багато нервує і багато, багато  
балакає. От каже, що комсомол — це злітована тільки статистикою  
юрба... Я кажу, що не тільки статистикою“... (ст. 360).

А Клавині теорії підшиваються авторові. Критик бачить  
„троцькізм“ цієї огидної (такою її подано в романі, ст. 359  
й інші) Клави, але він не помічає і старанно обминає відпо-  
відь Нагінка Клави:

— Мені от що дивно, чого ви такі безбожні ідеалісти, власне,  
божественні ідеалісти! Чому ви шукаєте якоїсь святої партії, якогось  
ордену, секти толстовців? Треба мислити партію й комсомол з їх-  
німи регеґатами й дегенератами, з їхньою роботою КК, з їхніми хво-  
робами. Інше ви завжди розчаруетесь. КК єсть—значить єсть і гріхи.  
Єсть грошки, що не доходять до КК, чисто психологічні, так єсть же  
преса, література, партійний суд... Єсть це все. І інше не може бути!..  
Але не можна не бачити того грандіозного, вже комуністичного (по-  
переду прикладами Нагінко доводить—О. К.), що створено під догля-  
дом і руками цих організацій. Та що тут довго розмовляти? Ви зро-  
зумієте, вам лише нагадати треба, лише натякнути... Ви не можете  
змазувати такої роботи, кожний з вас сам щось зробив—от нага-  
дайте—кожний щось зробив, коли він комсомолец... А супостатів  
треба бити... це так...

І знову Юрко подумав: „Він комуніст“ (ст. 366—367).

— Стій. Це ви того...— подумав, трошки схиливши голову, і рап-  
том підняв її, знайшов щось.

— Ідейности нема у вас,—і знову задумався, і ця павза утрамбу-  
вала вимовлене, кріпко вбила його в душі й у голови. Клава похню-  
пилась... А Нагінко знову знайшов щось—підняв голову і з жалем  
промовив тихо:

— Убогі ви!

Потім роздвівся своєю характерною промовою, барвистою й жи-  
вою, як завжди...

— Я теж на комсомол нарікаю! Я теж! Тільки я його ганблю  
більше, ніж ви. Важче, от у чому справа: в комсомолі багато розве-  
лося таких, як ви. Ви розгубились. Ви порвали нитки з виробничими  
масами і творчістю, з комуністичним змістом“ (ст. 364—365).

„Але комсомол має очі й пильно дивиться... Комсомол знає собі  
ціну—будьте певні!“ (ст. 365).

„Юрко подумав: „Він комуніст“—і йому стало якось тепло“  
(стор. 365).

Й, нарешті, ще одна цитата. Юрко пише з провінції:

... Нам, отрокам революції, не уневолювати себе, свої сили й  
можливостей в інтелігентську еміграцію... в себе! Чутки сюди дохо-  
дять,—війна нависла над головою. Ну, що ж! Ахнемо пісню, станемо  
всі, хто повнокровний, свіжий і самовідданий. Сміття вітром відмете...  
А покищо є воно в нас. Я, зрештою, зараз мало йому віддаю увагу.  
Живу соціалістичною напругою нашого заводу“... (ст. 467).



Юрко в робітничій масі перетворюється. Чи не відчуваєте ви його знущання над своїми ж теоретизуваннями в першій фразі цього листа? Юрко не знав тільки тоді, що сміття відмете й без війни — відмете в процесі „соціалістичної напруги“. Втім, він „мало йому віддає уваги“. Живе життям заводу.

Отже (продовжую цитувати Чехового):

„Подається індивідуальність, що протистоїть всій масі“. De jure О. Кундзіч за комсомол, за колектив, de facto — проти комсомолу, за анархічний бунт проти колективу“.

Сам, дорогий читачу, міркуй.

Але це ще не контрреволюція. Контрреволюція, надзвичайно майстерно зроблена, буде далі. Ось що пише Чеховий:

„Дивиться О. Кундзіч у далину надхненням поглядом, що бачить майбутнє, дивиться, а долина в тумані: „Місто було в червоній куляві, того перспектива вулиць розсунулася, даленіли в тумані розкидані. Здавалося, що немає будинків, мостів і заводів, здавалося, що ці вулиці вливаються просто в Україну — так думалося, в Україну... І було болюче за Юрка, за його теорії й теорії багатьох“ (розрядка Чехового — О. К.).

Для того, щоб мій пейзажний туман протягнути за символістичний, критик люб'язно надає моєму поглядові прозорливості в майбутнє, але ж це не виходить, бо —

„одбудовано, перевиховано, добудовано, накреслено пляни“ (ст. 365)

Отже, туман не символістичний. Туман — це „червоная кулява“, та кулява, що стоїть на харківських вулицях, де валять старий церковний мотлох і де будують нові велетенські будинки. („О! будинок... Яка монументальність“, — захоплюється Юрко в цьому ж розділі на ст. 9). В цих синтетичних абзацах я хочу не замикати людей в одному місці, я хочу дати відчуття цю країну, що „будується й росте“. А як мені в пляні синтетичному не кінче потрібно деталізувати окремі риштовання, то я обгортаю їх у „червоную куляву“. Таким способом я розсуваю вулиці, складаю відчуття всієї країни, повитої в червоную куляву будівництва. Межі поміж цим містом і країною зникають, це місто й Україна стають одним цілим. І —

„здається, що немає будівників, мостів і заводів, здається, що ці вулиці вливаються просто в Україну, — так думалося: „в Україну“ „Знали ми, що в тій-о червоній куляві росте Україна, росте з коріння, з землі, з глибу, встановлює риштовання, і ріст її невблаганно рішучий, неупинний, як річка, що ламає лід, як річка, що йде до моря...“ (ст. 10).

Про яку Україну мова? Про вишивану, чи про соціалістичну? Нащо ж підкреслювати цю „Україну“, нащо підкреслювати, що нема будинків, мостів і заводів, коли вони є, але

не перед очима, вони не заступають. Нащо підкреслювати безперспективність символістичного туману, коли „перспективи вулиць розсунулись“ і „в тій-о червонавій куряві росте Україна“? Критик не зрозумів? Чи критик тут „маніпулює“?

Але далі, далі! Ось безпосередній висновок із цієї цитати:

„Отже Гармата анархіст не якийнебудь, а український. Україна ж — це анархія. Символ України — сильна людина, що прагне волі, незалежності від колективу (Юрко)“.

Так у літературі розгулюють Чехови і Клоччі...

„Марксистська критика мусить рішуче виганяти з свого оточення всяке претенціозне, напівграмотне і самозадовільне комчанство. Марксистська критика повинна поставити перед собою гасло — вчитись, і повинна давати відсіч всілякій макулятурі і „одсебятині“ у своєму власному оточенні“. (З резолюції ЦК ВКП(б) з 18-го червня 1925 року).

Марксистська критика, нещадно б'ючи за ідеологічні збочення, за невірне висвітлення доби, за відсутність активної політичної оцінки від письменника явищ, що він їх описує, повинна створити такі психологічні умови, щоб ми, письменники, відчували спільність роботи з критикою, щоб нам не доводилось апелювати на провокацію.

Читач повинен знати, що література твориться не білими ручками, повинен сам літературні явища оцінювати.

А товариші письменники повинні бути „нідшеанцями“ й не давати собі в борщ плювати.