ДВА СТИЛІ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ

У літературному додатку до «Таймсу» («The Times, Literary Supplement», 1948, 21 лют.) я натрапив на статтю, що написана неначе просто з приводу стану нашої літературної критики. Стаття ця, що зветься «Master of Argument», написана з приводу появи книжки відомого в сучасній Англії критика Ґ. Ґріґсона «Еолова арфа» і становить собою порівняння критичної методи Ґріґсона з методою іншого критика — Емпсона. Нас тут не обходить, чи правильно схарактеризовано обох «майстрів доказу». Цікавий самий підхід автора рецензії. «Концепція вірности природі» — ось критерій оцінок Ґріґсона. Рецензент уважає цю концепцію за «не досить широку», якщо не включити в неї цілість людини з її внутрішнім світом, з її суб'єктивізмом. У поезії Ґріґсон — прихильник «радше механічно-повторюваної звукової організації» на зразок Теннісона або Одена. Рішучу перевагу рецензент «Таймсу» віддає іншому критикові — Емпсонові, який «має два обдаровання, що їх бракує Ґріґсонові, — тонке вухо на синтаксу й інтерес до людської натури». Емпсон не накидає аналізованим творам й авторам своїх вимог, а вслухається в ці твори, намагається вловити їхню неповторність і внутрішню закономірність.

Тут зачеплено в ескізі два стилі критики. Їх можна умовно назвати *критикою нагляду* і *критикою вгляду*. Критика нагляду має свої раз усталені зразки і свої більш чи менш вузькі раз усталені вимоги. Кожний новий твір вона приміряє до цих зразків і вимог — і відповідно до цього схвалює або засуджує його. Вона не вчу-

вається ні в літературний процес, ні в душу автора: вона виконує відповідно до своїх поглядів функцію оцінки й нагляду — своєрідну поліційно-критичну функцію. Не те критика вгляду. Вона свідомо відмовляється від літературно-поліційних функцій. Намагаючися схопити невідтворну сутність твору і принцип взаємопов'язаности його складників, вона хоче цим допомогти авторові усвідомити себе, а читачеві — зрозуміти автора. Це не літературна поліція, а радше літературна консультація.

Рецензент «Таймсу» віддає рішучу перевагу Емпсонові. Він пише, що Ґріґсонові бракує «часу або, імовірніше, терпіння... він хоче схоплювати явища з першого погляду; і це, дозволяючи йому писати цікаві огляди малярства, робить його поганим критиком багатьох родів поезії». Одначе рецензент не засуджує Ґріґсона цілковито. Він провадить далі: «Але це не робить його поганим критиком усіх родів поезії. Йому зовсім не можна вірити, коли щось йому не подобається, але за ним можна йти, з певними застереженнями, коли він чимсь захоплюється».

Два стилі критики, наглядова і вглядова критика, проблема Ґріґсона і Емпсона існують і в нас. Але для тих, хто не дуже любить наші дні і не дуже в них орієнтується, а воліє добрі старі часи, нагадаємо спершу, що ця проблема не нова. Завжди, відколи існує літературна критика, існують ці дві її відміни. І завжди провідними постатями критики, які лишають тривалий слід у духовості свого народу, є критики вгляду, тоді як критики нагляду можуть відіграти корисну ролю тільки доти, доки вони коментують те, що відповідає їхній програмі, доки вони, кажучи за «Таймсом», захоплюються.

Критики наглядового типу можуть бути людьми обдарованими і талановитими. Але їхня діяльність забувається, як тільки відійде в історію та короткотривала суспільна ситуація, в якій вони посідали певну партійну позицію, яку й намагалися защепити літературі. Коли ж — досить рідко — трапиться, що їм своєчасно не дадуть умерти, а їхні ідеї проголосять вічними, то

це катастрофічно позначається на літературі, що її силкуються скувати додержанням їх заповітів. Так було, наприклад, з Бєлінським. Несамовитість його похвал і нападів була прямо пропорційна їх вузькості й злободенному партійництву. Він хотів зацькувати Шевченка. В російській літературі він зацькував прекрасний талант Марлінського, В. Одоєвського й інших романтиків. Він — один з винуватців передчасної загибелі Гоголя. Тоді, коли Гоголь шукав — хай у спотворених мертвечиною російської імперії формах — підстав душевного розвитку людини й народу, Бєлінський нападав на нього з газетними тирадами, диктуючи, про що — і тільки про це — він сміє писати, — тирадами на зразок таких: «Найживіші сучасні національні питання в Росії тепер: знищення кріпацтва, скасування тілесної кари, запровадження по змозі суворого виконання хоч тих законів, які вже є». І коли мистець не міг укластися в ці газетно-політичні вимоги, критик заживо ховав його. Саме в несамовитому наглядовому підході Бєлінського — одне з коренів дедалі більшого «упартійнення» російської літератури, яке, роблячи її чимраз більше «прикладною» і «гражданською», призвело її до цілковитого банкрутства у вияві «соцреалізму». І тому не випадково, що Росія й «ущасливлені» нею народи так урочисто святкували століття з дня смерти того, від кого йде пряма лінія до статті Леніна «Партійна організація і партійна література» і до постанови ЦК ВКП(б) з приводу журналів «Звезда» і «Ленинград».

Зовсім не те зустрінемо в критиці західніх народів. Тут теж не бракувало наглядової критики. Але її виступи швидко забувано, а зате критики вглядового типу тут належали і належать до літературного пантеону нації. Обмежуся на кількох прикладах.

Лессінґ за провідний принцип своєї критики поставив широту літературного смаку: «Той, хто має однобічний смак, не має жадного: він надолужує це посиленою партійністю. Справжній смак охоплює все, красоти всіх ґатунків, але від жадного не сподівається більше вдоволення й захоплення, ніж він може за своєю при-

родою дати» («Гамбурзька драматургія»). Ґете в своїх статтях про Байрона дав зразок вглядової критики і, вважаючи представників наглядової критики за «нетворчі натури», характеризував їхню ролю словами: «На жаль, смак нетворчих натур має характер неґації, звуження, виключення і кінець кінцем позбавляє творчі шари сили й життя» («Коментарі до "Небожа Рамо"»).

Може, з особливою виразністю висловив подібні погляди у Франції Сент-Бев. «Найкращий спосіб не тільки відчувати, а й оцінювати витвори прекрасного, — писав він, — це не мати упереджених думок, дати захопити себе кожного разу, коли їх читаєш» («Про традицію в літературі»). А в листі «Про мораль і мистецтво» він так означив завдання критика: «Як професор я почуваю, що мій обов'язок — пильнувати інтересів *смаку,* пояснювати й підтримувати *традицію...* Але поза тим, як критик і журналіст, коли я знову ним стаю, я пойнятий турботою передусім за *талант.* Чи є щось нове, чи є ще взагалі нове в цьому світі? Чи є ще десь запал, захват, молодість і майбутнє? Чи є хтось, хто пробує й обіцяє?». Це — типова програма того, що ми назвали критикою вгляду, вічного шукання нового, бажання схопити неповторність творчих особистостей. І тому цілком послідовно Сент-Бев уважає, що в храмі смаку можуть поруч стояти найрізноманітніші стилі й індивідуальності: «Не йдеться про те, щоб чим-небудь жертвувати, що-небудь знецінювати. Храм смаку, на мою думку, треба переробити; але перебудова його має означати просто збільшення, щоб він став пантеоном усіх гідних, всіх тих, хто помітно й тривало збільшив суму насолод і цінностей духу» («Що таке клясик?»). І далі Сент-Бев співчутливо цитує слова Ґете: «Парнас — це Монсеррат, що гостить на своїх уступах безліч келій; хай кожний іде й розглядається, і він знайде для себе відповідне місце — чи то буде верхів'я чи закутина в скелі».

Все це істини прості і, здавалося б, самоочевидні. І наявність у нас критиків наглядового типу не повинна

б особливо турбувати... Біда наша починається з того, що критика наглядового типу в нас надзвичайно поширена, що поліції в нас занадто багато не тільки в таборах, а й у літературі, а критики вглядового типу в нас майже зовсім нема.

Подам два приклади нашої наглядової критики, не називаючи імен, бо нас тут цікавить суть явища, а не ті чи інші особи, до яких ми можемо ставитися з певною або цілковитою пошаною і які в цілості своєї критичної діяльности можуть і не належати до наглядової критики. Ось, наприклад, критика на Косачеве «Запрошення на Цітеру». Встановивши, що дія оповідання відбувається в Пфальці, критик вимагає від письменника, щоб той подав докладний опис Пфальцу, бо це, мовляв, «одна з найцікавіших країн Німеччини». Не знаходячи такого опису, критик забраковує оповідання в цілому, а далі мимохідь і чи не всю українську літературу взагалі, — бо, мовляв, в українській літературі «шукаєш за (?) зразковою картиною Києва в Основ'яненка і Куліша, в Марковички, і в Ганни Барвінок, в Стороженка, в Панаса Мирного, у Грінченка, Кониського і в Нечуя-Левицького, і у всіх модерністів, від Винниченка (?) починаючи, — нема! В Нечуя-Левицького, наприклад, а саме в "Кайдашевій сім'ї", дія одного розділу розігрується в Києві, власне, як прочани приходять в Печерську Лавру, але опису міста і Лаври — немає! У Винниченка всі романи розігруються в Києві, але йому багато важніше розбавляти (?) читача душливою еротикою чесних з собою самчиків і самиць, ніж дати такий ґрандіозний малюнок української столиці, як, наприклад, картина Парижа в "Paris" чи "La Curée" Е. Золя».

Можна багато що заперечити в цій цитаті. Чому, наприклад, критик шукає опису Києва в Квітки, який ніколи там не був, а зате дав прекрасні описи Харкова? У Нечуя-Левицького є описи в «Київських прохачах», а у Винниченка є чудесні пейзажі Києва в «Записках кирпатого Мефістофеля». Не говорім уже про новішу літературу, передусім «Місто» Підмогильного, яке все

насичене пейзажами Києва, або «Прокляті роки» Юрія Клена. Для нас важливіший загальний підхід: чому Нечуй-Левицький у «Кайдашевій сім'ї» *мусів* давати опис Києва? Критик не ставить навіть питання про те, чи відповідає це намірам письменника, закономірностям його твору. От захотілося критикові прикласти до літератури «географічний» критерій — і пропало. Золя писав так, а чому інші ні? І тут уся справа: якщо комусь подобається Золя, то чи всі мусять писати під Золя?

Або треба забракувати «Оповідання про переможців» І. Костецького. І критик поспішає заявити, що ці оповідання нічого не варті, бо не схожі на «мініятюрні шедеври» Турґенєва, Бодлера, Вайлда, А. Шніцлера, Петра Альтенберґа і т. д., не схожі на «"короткі малюнки і малюночки баталістичного характеру" з творів Анни Віванті, Барбюса, Дюамеля, Леонґарда Франка» і т. д. Знову-таки не звертаймо уваги на те, що це просто перелік імен, бо що спільного, крім малого розміру, мають вірші в прозі Турґенєва з мініятюрами Бодлера або парадоксалізм Вайлда з «газетністю» Барбюса? Але хіба те, що твори Костецького не схожі (припустімо!) ні на кого з названих авторів, хіба це доводить, що вони погані?

Застерігаємося: і «Запрошення на Цітеру», й «Оповідання про переможців» не видаються нам вдалими творами своїх авторів; але зовсім не через те, що в них нема опису Пфальцу або що вони не нагадують когонебудь із старіших авторів. Причина невдалости цих творів лежить у певних внутрішніх суперечностях між задумом авторів і виконанням.

І це є слово: *задум авторів.* Твори треба міряти не зовні привнесеними критеріями — географічними, партійними або історико-літературними, а внутрішніми. Найкоротше це зформулював Пушкін: «Письменника треба судити за законами, ним самим собі поставленими». Не можна вимагати, щоб у творі було те, чого раптом захотілося критикові. Сьогодні він зажадає географічних описів, завтра «скасування тілесної

кари», позавтра навернення до буддизму або шаманства. Сьогодні він взоруватиметься на Золя, завтра — на «популярні книжечки "Просвіти"», позавтра на Дюма. До речі, про Дюма — і трошки pro domo sua. Один критик закидає мені, що я «вбив» В. Скотта и А. Дюма, і в зв'язку з цим передчуває, що я «повалю усі інші величі світової літератури, а замість них видвигну скрізь герми, вівтарі і (?) святині Теодося (!) Осьмачки і Василя Барки». З цього випливає, що Дюма тут прилучений до «великої світової літератури». Мушу сказати, що в віці між 14 і 16 роками я теж так думав, і можу тільки висловити свою пошану до критиків, які до зрілого віку зберегли такі молоді смаки. І, може, трохи смішно відкривати тепер «дискусію» про Дюма. Але поскільки Дюма іноді висувається як важка гармата в обороні кащенківщини (яка поза тим має свої позитивні сторони!), що в нас набирає справді загрозливої популярности, пригадаємо загальновідомі факти про «велич світової літератури» Дюма.

Романи А. Дюма-батька виникали здебільшого, як відомо, в наймах у Еміля де Жірардена, видавця сенсаційної газети «Прес». Вони писалися наспіх, похапцем, від числа до числа. Не тільки не дбалося за стиль, що складався цілковито з утертих штампів, а навіть нерідко при початку роману було невідомо, чим він має скінчитися. Літературна кухня Дюма складалася з якихсь 10 осіб-куховарів, причому бувало й так, що різні розділи писали різні люди. Дюма не раз мав процеси зі своїми співробітниками. Один із «скривджених» видав 1845 року памфлет під характеристичною назвою «Фабрика романів, торговельний дім Дюма і К°». Кінець кінцем видавці справді стали домагатися, щоб Дюма писав сам. Тоді йому пощастило знайти людину з таким же письмом, як у нього, і ця людина переписувала романи, а Дюма приносив їх, хвалячися, що це вже він нарешті сам написав. Відоме навіть прізвище цієї особи: В'єйо. Безперечно, Дюма був у романах такий же спритний комбінатор, як і в комерції. Але назвати цю фабрику безідейного й безстильового чтива «величчю світової літератури»?!

Достоєвський писав про Дюма: «Саме тому Дюма і не мистець, що він не може стриматися в своїй розгнузданій фантазії від перебільшених ефектів. Припустімо, що граф Монте-Крісто багатий; але навіщо смарагдовий флякон для отрути? Навіщо та споживна речовина, що її однією щипкою він міг наїстися на кілька днів? Звичайно, є фізична ймовірність відшукати в природі великий смарагд, придатний на флякон, але ж треба знати й міру, треба вміти стриматися своєчасно». А Гоголь писав: «Коли весь світ настроювався під Байрона, це не було смішно; у цьому прагненні було навіть щось втішне. Але Дюма, Дюканж та інші стали всесвітніми законодавцями. Присягаюся, XIX століття буде соромитись». Гоголь помилився: і XX сторіччя не соромиться! (Факти ці, зрештою, загальновідомі, подаю за працею Ол. Борисова про пригодницький роман.)

От на такі «величі» нас закликають орієнтуватися, такі «величі» наслідувати. Признаюся, що я справді віддам десяток Дюма за одного Осьмачку або Барку, але це ще ніякий не комплімент для наших поетів.

Поза тим саме протиставлення побудоване на непорозумінні. В кожній літературі потрібні поруч глибоких і видатних майстрів і ремісники, «маленькі Дюма», за словами Рильського. Дискусію про те, що потрібно: Гоголь чи «Мілорд глупий», відроджувати в формі дискусії Дюма чи Осьмачка — цілком не до речі. Потрібні для певного читача і Дюма, і Кащенко. Але якщо орієнтувати *всю* літературу, без винятку, на Осьмачку і Барку було б помилкою, то орієнтувати її всю на Дюма і Кащенка — злочин.

Та навіть якби нас закликали відтворювати не Дюма, а хоч би того ж Байрона чи Гете, то в формі загального рецепту це було б шкідливо. Бо шкідливе все, що накидається авторові чи літературі ззовні, що іґнорує авторову особистість. Іґноруючи авторову особистість, така критика водночас іґнорує і закономірності літературного процесу. Бо не можна писати сьогодні так, як писали сто років тому, хоч би тоді й були написані геніяльні твори.

Вимоги тематичного матеріялу, що подобається критикові, не часті в наші дні. Частіше висуваються вимоги певних ідей, певної світоглядової настанови. Це вимоги партійні, що виявляють бажання запрягти письменника до воза політичного угруповання, хоч одверто цього не визнається, і відповідна партійна програма звичайно проголошується виявом духа нації, національної давнини абощо. Речі це настільки відомі, що конкретніших прикладів напевне не потребують.

Нарешті, є вимоги стилю. Певний стиль проголошується найвищим або й єдиним літературновартісним. Якщо такий засновок прийнято, одначе, з нього випливає, що твори великого значення можуть бути написані тільки в цьому стилі. Що ж, коли з'являється щось видатне, але іншостильне? Якщо критик не хоче визнати свого банкрутства, йому лишається тільки один вихід: підтягти непокірно визначний твір під свій стиль. Поняття певного стилю розтягається настільки, що втрачає всяке окреслення і стає просто іншим виразом на означення того, що критикові подобається. Всі ми є свідками таких критичних елюкубрацій, у висліді яких клясицистами стали всі п'ять так званих неоклясиків, потім Ольжич, потім Теліга, а до того самого воза припряжено й езотеричного й позасвітнього Михайла Ореста. Вислідом цих операцій було повне самозаперечення всього стверджуваного нашим критиком, але також і девальвація численних літературних понять і повне замішання на літературній біржі.

Отже, наглядова критика, хоч як вона часом потрібна (приміром, коли хтось не належний до літератури пробує розпаношитися в ній), здебільше приносить більше шкоди, ніж користи. Поліція потрібна, але біда тій країні, де поліція диктує всім і кожному, як він мусить жити, ба не тільки жити, а й творити. Перше й першорядної ваги завдання критика — бути не поліцаєм, а дорадником, старшим другом, учителем, тренером, навіть просто екраном, що збирає промені світла й кидає їх назад, в очі публіки, що готова сприйняти мистецький твір, але ще не знає — як.

Добре, скажуть нам, але якщо критик перетворюється на інтерпретатора, ба навіть на екран, чи не втрачається індивідуальність критикова, а тим самим чи не зникає його вплив на літературу, його роля реґулятора літературного процесу? Побоювання такого роду даремні. Якщо критик здатний вжитися в різні літературні твори, появити їхні підповерхові течії, вианалізувати засади їх поєднання, донести до читача їхній глибший зміст, інакше кажучи, якщо критик є справжній критик, індивідуальність його така виразна, що навіть якби він ховав її всіма можливими способами, йому не вдалося б її сховати. Один з парадоксів літературної критики полягає в тому, що чим більше критик відходить від себе і входить в інтерпретацію автора, тим більше він виявляє себе. Він виявляє себе вже в тому, про що він пише. В тому, котрі його статті кращі. В тому, які риси твору він підносить і наголошує, а які оминає або лише згадує. Адже твір мистецтва має тисячі граней, заломлює тисячі променів. Найбільший і найоб'єктивніший критик не може охопити всі. Життя одиниці є добір і вибір, життя взагалі несхопне в своїй цілості. Тим більше — критикою.

З цього погляду критика вгляду — своєрідна інтелектуальна гра. Критик говорить читачеві: «Я не писатиму про себе. Ані словечка. Мене нема». Читач говорить: «Я цікавлюся літературним твором, особа критика мене не обходить». Критик думає: «У свої писання я вклав свою душу. Чи її побачать, зрозуміють, оцінять?» Читач думає: «Звичайно, я узяв цю статтю заради кращого розуміння того письменника, про якого її написано. А все-таки цікаво, що становить собою той критик, що його оце вже не першу статтю я читаю».

Одна з насолод мистецтва — зашифрування, щоб бути розшифрованим, недомовлення, щоб бути інтерпретованим. І коли критика вгляду в своєму намаганні показати, як і для чого зроблений той чи той літературний твір, наближається до науки, то в цій витонченій і наскрізь умовній грі у відсутність-присутність особи критика вона стає твором мистецтва, особливим його жанром.

Тож не дивно, що критика Емпсона — Лессінґа — Сент-Бева не тільки корисніша для літератури, ніж поліційна критика Ґріґсона — Бєлінського — еміґраційних і домашніх критичних Савонарол, а й далеко цікавіша. Поліційний підхід виключає гру. Чого варте життя без гри? Тим більше, коли це гра інтелектуальна й навчає учасників пізнавати справжні цінності?

* * *

Усе тут сказане (як каже один мій колеґа, повище) було написане й опубліковане сорок три роки тому. Протилежність критики нагляду й критики вгляду існує далі й існуватиме, доки існуватиме література й літературна критика. А все-таки води ці не зовсім застояні і якийсь мінімум руху в них є. Є і деякі своєрідності місцевого характеру в Україні, як і в усьому *сузір'ї радянських народів.*

Публікація моєї статті (повищої) збігалася в часі з літературно-критичним дебютом Андрея Жданова і наступним (понижчим?) розгромом літературних журналів та погромом численних поодиноких письменників. Не був це, звісно, перший випадок, коли наглядова критика симультанно включала зелене світло на шлях до Колими чи там Башкирії. Почалося тоді це технічне вдосконалення літературної критики автоматичним переключенням на засоби транспорту далеких сполучень. Історія таких переключень зачалася щонайменше від 1917 року, а дехто схильний перенести дату на 1912-й. Але ждановський нагляд особливо брутальний, хамський і непроглядно неуцький. (Терор 30-х років був незмірно всеохопніший, але велика частина його відбувалася під покровом нічного мороку й засекреченості. Та це тільки попереднє взагальнення, бо типологія терористичних кампаній комуністичної партії й підлеглих їй органів ще не написана.)

Про всі ці болісні й несмачні речі доводиться тут нагадати — бодай пунктиром, — щоб висловити ще раз

всім очевидне спостереження: те, що на Заході було літературною проблемою, під випробуваним керівництвом партії й уряду переросло в явище політичне, і поняття нагляду в літературі в свідомості кожного мешканця однієї шостої земної кулі стало поняттям політичним і судовим, за яким відчуваєш холод револьверної цівки, прикладеної до чиєїсь — твоєї, читачу, моєї — потилиці. Ті часи ніби минулися (чи назавжди, чи надовго, ми не знаємо), тож багато понять треба повертати на їхнє відповідне місце. До них належить і поняття наглядової критики, і в цьому сенс переопублікування цієї (повищої!) статті з оцим (понижчим) до неї додатком.

А треба це зробити, бо хоч зелені світла вимкнені для літераторів зі шляху до Воркути, Башкирії й тогосвіття, хоч наглядова критика тепер вдяглася в оксамитні рукавички, умовляє, а не загрожує, але вона далі є, і голос її чути з різних трибун. Ось пара цитат. І через те, що воюємо тут не з особами, а з явищем, хай вони будуть безіменними. Ще недавно з політичної трибуни чули перевтіленого й злагідненого Жданова, що напучував письменників: «Партія розраховує на вдумливе, виважене слово письменника-комуніста. Сьогодні, як ніколи, необхідні яскраві, незаяложені, переконливі і зрозумілі народу арґументи на захист революції, Леніна, партії, на захист закону і демократії» (Літ. Україна. — 1990. — № 51). А якщо ні? А от з високої літературної трибуни: «Розглядаючи нашу літературу, ми здебільшого замість естетичного аналізу говоримо про служіння нашому народові, Україні. Але, мабуть, така вже історична доля нашої літератури... це дуже потрібно — утверджувати... Ми також різні, але знаходимо спосіб, щоб ця різність прислужилася справі... Потужний талант був спрямований на одне — служити рідному народові, Україні» (Літ. Україна. — 1991. — № 16). Тут малий коментар. Звичайно, кожний, хто пише українською мовою, яка є невід'ємним атрибутом українського народу, тим самим у кінцевому підсумку служить українському народові. Але, коли чита-

ємо ці (повищі!) повернення все до того самого, виникає не зовсім безпідставне побоювання, що мова тут не про це, а про безпосередньо політично заанґажоване служіння письменника, надто тоді, коли відхід від *такого* служіння ставиться під сумнів, а «естетство» проголошується мало не злочином.

Тут, либонь, доречне маленьке пояснення. Не хочу стверджувати ані «чистого мистецтва», ані політичної незаанґажованости митця. Бо це було б ще одним проявом критики нагляду. Лишім кожного письменника вибирати те, що йому, кажучи словом Сковороди, сродне. А прихильники політично заанґажованої літератури не повинні побоюватися. На добре чи на зле, така література надовго лишиться найрясніше репрезентованим різновидом рідного письменства. Тільки хай це буде добровільно і без напучувань з високих, середніх чи низеньких трибун. А прихильникам таких напучувань і всім переконаним у вищості саме заанґажованої літератури я дав би пораду щоранку, перед сніданком, повторювати собі рядок з поезії Максіма Багдановіча: «Бо нашто каласы, калі няма васількоў?» Дарма що з агрономічного погляду волошки — це ж тільки бур'ян.

Кінець кінцем спілки письменників, щоб ще раз згадати про них, і засновані були шістдесят років тому під ласкавими променями з Кремля з наглядом як своєю головною функцією. Щоб усі дружно йшли вперед до світлого майбутнього, щоб викорінювати крамолу й заражати (пригадаймо, корінь той самий, що в слові «зараза», «Ех ти, заразо!») оптимізмом. І от тепер це розлетілося чи розлітається, і проводові Спілки не зовсім ясно, на яку ступити. Звітна доповідь Юрія Мушкетика вся в недоговореннях. Уся крок наперед і крок назад. Перевизначення завдань Спілки не входить до кола проблем цієї статті. Бажаємо організації успіхів і радісно відзначаємо кожний удалий захід. Але з погляду нашої критики — наглядової критики — ми тут зацікавлені у вишукуванні її залишків і рецидивів. А вони є і ще як! Формальні експерименти вже так-сяк визна-

ються, хоч і стиснувши зуби й згнітивши серце («Нехай існують»), але допустити скепсис і, не дай Господи, песимізм, це вже було б забагато: «Пам'ятаймо, що скептики нічого не дали світові, крім скептицизму» (Та ж «Літературна Україна»).

Ні, вони дали ще не одне, — згадуючи навмання, — Ґетевого Вертера, Байронове безнадійне богоборство, трагічну лірику Джакомо Леопарді, лермонтовського «Демона», Шевченкове розпачливе

І день іде, і ніч іде,
І, голову схопивши в руки,
Дивуєшся, чому не йде
Апостол правди і науки —

і далі й далі. Леся Українка писала в листі до Маковея (1893): «Щодо песимізму, то се не від себе залежить, — *навмисне* годі бути оптимістом». І Валеріян Поліщук, письменник, що потребує перегляду, — нерівний і, часом, просто поганий, але сповнений сміливої одчайдушности й азарту: «Я надіваю чорні окуляри, щоб яскраве світло не різало очей — те саме світло, що нам усім так потрібне. Темні фарби, виходить, у житті дуже потрібні, і навіть песимізм і скептицизм». І деінде: «Тільки великі нації здолали мати великих скептиків». Після мало не півстоліття примусового оптимізму треба було б видати хрестоматію песимізму в українській літературі, а в літературних енциклопедіях давати статті під гаслами *Песимізм* і *Скепсис*. Інша річ, що в більшості літераторів, серед них і тут цитованих, поруч песимістичних, можна знайти твори оптимістичні. Але це тільки доводить, що вимога чогось одного штучна і повинна бути відвезена — хай під музику — до історичного цвинтаря, разом з усіма виявами політичного нагляду.

Не забуваймо, що вся европейська культура виникла на продовженні й застосуванні Декартової засади сумніву в усьому, de omnibus dubitandum, і безстрашности в схопленні безодень людського духу — від богоборства до... гри слів. Шануємо в людині чесність і гуманність, але літепла делікатність — що не хоче ба-

чити провалль людської душі й суперечностей існування, не творить великих уселюдських творів мистецтва. Короленко був великим гуманістом у звірячу добу, але це не зробило його літературною зорею першої величини.

Доба безжальної наглядової критики (як — не забуваймо й цього, аж ніяк не другорядного чинника — розстрілів за злочин талановитости) породила безліч кирп-гнучкошиєнків і поодиноких не-каляй-мене-ячесний (не кажу тут про тих, хто був приречений на мовчання або вибрав мовчання), але жадного безстрашного нурця в глибини людської душі. (Тут, до речі, головна причина браку міжнародного резонансу нашого письменства.)

Це перша половина наглядової критики в умовах нашого політичного лихоліття. Іманентна вада такої критики в таких обставинах, як наші, стає катастрофоносною. Має вона й багато інших провин. Годі їх тут усі аналізувати. Але на ще одній хочу зупинитися. Умовно можна цю провину назвати гріхом проти Дюма. Звичайно, Дюма в широкому сенсі. Доречно про це сказати кілька слів, бо про Дюма (Дюма-батька) є предовгий фраґмент у первісному тексті цієї статті. Там Дюма від мене добряче перепало. Тепер випадає сказати кілька слів на його «реабілітацію». Але почнім ніби трохи здалеку. 1787 року Сковорода написав свого «Благодарного Еродія». Там, між іншим, читаємо діялог:

Е р о д і й. Нікий монах 1000 літ ловив прекраснійшу із всіх птиц птицу.

П и ш е к. Знал лі он, что уловит?

Е р о д і й. Он знал, что єя повіки не уловит.

П и ш е к. Для чего ж себе пусто трудил?

Е р о д і й. Как пусто, когда забавлялся? Люде забаву купуют. Забава есть врачество й оживотворение сердцу.

Забава, розвага... Про неї знав Сковорода. Але нічого не знав Андрей Жданов і його сучасні нащадки-жданов'ята. Виглядає, що і провід Спілки письменників

(а може, й Спілка в цілому?) не знає, що таке гра. Що гра закладена в самій людській натурі. Знав про це теолог і філософ Сковорода. Але то було вісімнадцяте сторіччя, а ми ж у поважному двадцятому, коли навіть архіповажних філософів і теологів переконали, що грати неповажно і може — хто знає — небезпечно. Ми стали, як німці кажуть, tierisch ernst (тварини — вони не сміються). Homo ludens зробився породою на виродженні. І наглядова критика (політичного ґатунку) застерігає: література виховує, забавки тут неприпустимі. Це буржуазія намагається відволікати трудящих від їхньої життьової мети — побудови осяйних верховин людського добробуту. І наглядовий критик супить чоло. І наші душі вже тікають у п'яти. Ми серйозні. Ми поважні. А та література, що не виховує, що тільки бавить, що хоче бути і є лише гра, — вона неповажна. Найкраще, якби можна було її заборонити й знищити. Але не виходить. Тож відвернімось від неї. Наша література — висока й справжня. А та — низька і тільки маскується під літературу. «Справжня поезія нині протистоїть наступові низькопробної масової культури, яка войовничо рине на нас». І далі: «Поставмо бар'єри... культурі, в якій культивується порно, безумний детектив, розважальницький масовізм...» (Та ж «Літературна Україна»). Чи й Сковороду сюди підтягнемо? Так і згадується Маланка з «Fata morgana»: «У неї спущені додолу очі й затиснені губи. Ми хоч бідні, але чесні».

І ще згадуються «культпоходи» 20—30-х років (не знаю, чи вони є й тепер). Для прикладу — «Березіль». Про нього тепер багато пишуть. Був це справді театр високої марки, і Лесь Курбас був режисер з тих, хто народжується, може, раз на століття. Але фактом є, що театр цей, його вистави мали глядача не густо. Не знаю, як у київський його період. А в Харкові йшло при майже порожній залі «Золоте черево» на початку й остання прем'єра — «Маклена Ґраса». Ось у подібних ситуаціях і з'явилися «культпоходи»: завод чи установа закуповували всі квитки й роздавали їх своїм

робітникам і службовцям задурно. Часто й привозили людей «організовано». На якусь «Сільву», цирк, естраду заманювати глядача не треба було, він сам помишляв квитки, сам платив за них, сам добивався до залі. Культпоходи звичайно позначали те, де попит був обмежений або ніякий. Але високочолі жерці святого й високого мистецтва зневажливо викликали низькочолий народ, — ні, називати його народом здебільшого не ризикували, народ — це щось святе, казали в таких випадках — публіка.

У таких випадках удавалися до магічного слівця *ще:* публіка *ще* не розуміє, вона *ще* не доросла, вона *ще* не йде на таку виставу, *ще* не читає таких книжок... Пождіть, що буде завтра, вже не кажучи про осяйне трохи дальше майбутнє. Поділ на мистецтво для тих — меншості, що розуміють «високе» мистецтво, і тих, для кого воно не існує, — цей поділ ціхував мистецтво, відколи воно існує. І ніхто не робив з цього великої проблеми. Наш Архипенко підсумовував стан речей (не він перший це вигадав): «Мистецтво створене для всіх, але не всі створені для мистецтва». Він розумів під цим так зване «високе» мистецтво. Але так само можна було б сказати про мистецтво «низьке». Воно так само не створене для тих, хто витає в емпіреях, на високостях чистої краси (чи вишуканої потворности).

Але проста мораль, зформульована в російському віршику (не можу пригадати його походження) — «У всякого свой вкус и образчик, — кто любит арбуз, а кто свиной хрящик», — зайшла в суперечність із принципом еґалітаризму, механічно перенесеним з політики до мистецьких суджень. Визнано конечним — або визнати кавун за вищий від свинячого хрящика, або — навпаки, і тоді треба хоч за вуха витягти прихильників кавуна до рівня хрящелюбів або знову ж таки навпаки. І тягнемо, тягнемо, возимо спеціяльними культпоходовими автобусами, роздаємо дармові квитки.

На Заході це підтягання — за вуха — почалося з еґалітаризму французької революції, але ніколи потім не набирало характеру пошести. В Росії воно пішло від

того, що мовою безнадійних штампів зветься «революційним демократизмом». Пригадуєте Некрасова —

...придет ли времечко,
Когда (приди, желанное!..)
.....
Когда мужик не Блюхера
И не милорда глупого, —
Белинского и Гоголя
С базара понесет?

(«Кому на Руси жить хорошо»)

Тут беззастережно приймається, що пан — той знає, що належить до «високого» мистецтва, а «мужик» — ні, *ще* ні. Пізніше, 1905 року, з цим поділом солідаризувався Ленін у статті «Ще один похід на демократію», де він тріюмфально стверджує, що становище змінилося, Бєлінський став «базарним продуктом» — *вже* став, і це його тепер мужик несе з ярмарку додому. Принагідно можна зазначити, що «мужик» ледве чи виграв від заміни мілорда на Бєлінського. [...]

Але провід Спілки письменників, вірний традиціям наглядової критики, вірно додержується поглядів французьких санкюлотів і Некрасова. Він певний, що знає, що таке «високе мистецтво», і твердо тримається його й боронить його. Він думає, що читача, який воліє «низьку» літературу, треба рятувати, треба витягати за його ж таки вуха на вищий щабель. І чинить він те явно недемократично. І непослідовно: чому *народ,* що вибрав 239, що проголосував за референдум, має рацію (не критика це його, бо він голосував «збуджений окраденим»), а той самий народ, що голосує за сучасного «милорда глупого» («порно, бездумний детектив, розважальницький масовізм»), заслуговує на зневагу й заперечення?

І, мабуть, у цьому провід не сам, ідуть з ним і провідні видавництва. Та ж чим інакше можна пояснити, що, видаючи Винниченка, журнали й продуценти книжок вибирають слабші його твори, ранні й пізні (від дуже сумнівного «Відродження нації» починаючи), а сором'язливо замовчують романи й п'єси середньої

доби, де гостріше ставляться проблеми і де письменник не цурається того, що зневажливо тут названо «порно», хоч треба було б розрізняти еротизм і «порно» (не забудьмо, що й Підмогильному та Домонтовичеві, які стояли в передових лавах письменників 20-х років, тогочасна критика закидала порнографічність).

Тут ми повертаємося й до Дюма, що про нього написав я в тій частині статті, яка опублікована була ще в 40-х роках. З гнівом і заздрістю позирає провід письменників на ті видавництва (російські), які видають високими накладами пригодницькі романи, з Дюма включно, й заробляють на тому добрі гроші. Ще б пак, це ж не «висока» література, ми, як Маланка, «бідні, але чесні» і пропаґуємо літературу тільки, кажучи словом Підмогильного, пісну. А що б закликати кожного члена Спілки перекласти один розділ «Трьох мушкетерів» (у вузькому й поширеному сенсі), скоренько видати цей колективний переклад і заробити гроші (а з тих грошей видати й дещо з «високої» літератури)? Між іншим, і сам Некрасов, що проповідував «високу» літературу, був, як подейкують, непоганим комерсантом у журналістиці. Скажуть нам, що переклад не буде найкращий, якщо його робитиме тисяча перекладачів. Але ж, як ми бачили в «повищому» тексті цієї статті, так робився й оригінал романів Дюма. [...]

Цей проєкт розшматування тексту Дюма, звичайно, подається тут лише жартома. Та й скільки тих членів Спілки знає французьку мову! Але — в короткому підсумку — можна й треба боронити «високу» літературу, але з цього аж ніяк не випливає, що треба обурено заплющити очі й викопилити губу на літературу «низьку», «базарну». Культивування обох може стати помічним і для літератури «високої».

Але всьому стоїть на перешкоді вкорінена звичка до критики нагляду. Виявляється, що стаття 1948 року про неї не тільки не втратила свого значення, а й набула чималої злободенности. Як і в житті, пробуємо повернутися від тоталітарного псевдоелітизму до демокра-

тизму — так повинні були б учинити і в літературній та видавничій політиці та в критиці. Критика вгляду таки краща й плідніша.

P. S. Тут хтось з читачів міг би поставити персональне запитання: Ну, а що я вибрав би сам до своєї бібліотеки — Дюма чи, скажімо, зовсім не пригодницького Марселя Пруста? Відповідь — по-чесному — була б така: Гюїсманса, Пруста, Селіна... Це мій «свинячий хрящик». Але для аматорів Дюма — я готовий воювати не на життя, а на смерть за Дюма для них. Хай живуть аматори кавуна.

Липень 1991